

Raconter les histoires de l'Histoire : la Commune réinventée

Silvia Disegni

Jamais sans doute comme en cet instant Tarpannan n'a senti que chaque événement est un tournant de la route.¹

Et tant pis si la vérité historique n'est pas respectée.²

Vous savez, une révolution, quand on la vit de l'intérieur, ce n'est pas ce qu'on peut en lire dans les ouvrages des historiens où il semble qu'elle avance par la seule force des idées. Vu de près, ce n'est pas toujours beau à voir, c'est pour le moins brouillon et ça marche sur la tête.³

Questions générales

Les citations empruntées à deux des romans contemporains qui feront l'objet de l'analyse attirent notre attention sur plusieurs problèmes posés par ceux d'entre eux qui, ces dernières années, ont eu pour objet ou pour cadre la Commune de Paris. De l'intérieur même du récit, y sont tout d'abord abordées des questions concernant la vérité historique et les libertés que peut prendre le romancier pour l'écrire, au nom d'une indépendance revendiquée, fondée sur la distinction de deux types de vérités écrites spécifiques : celle du roman et celle de l'histoire ; des questions concernant également le rapport entre le récit de fiction racontant l'événement au plus proche du pré-

¹ Jean Vautrin, *Le Cri du peuple*, Grasset et Fasquelle, Paris 1999¹, Livre de Poche, Paris 2003, p. 578.

² Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, Gallimard, Paris 2006¹, Gallimard« Folio », Paris 2007, p. 57-58.

³ *Ibid.*, p. 399.

sent de l'action et de ses personnages, au moment même où il est encore ouvert à tous les possibles, et ce, sans que l'écrivain succombe à la tentation d'un sens donné après coup et à partir d'une vision d'ensemble globale, comme peuvent le faire « les ouvrages d'historiens » ; enfin l'idée conséquente que le récit, mené de l'intérieur de l'événement, d'un ou de plusieurs points de vue, doit être en mesure d'en représenter le chaos et l'incomplétude, la fragmentation, voire le renversement « illogique » des faits ou des valeurs (qui pourrait rappeler l'« illogique vivant » de l'esthétique d'Edmond de Goncourt) revendiqué contre les idées visant à la rationalisation et à l'interprétation d'ensemble des faits.

Une telle problématique renvoie d'une certaine manière à l'analyse de la mimesis menée par Paul Ricœur dans *Temps et Récit 1* où le philosophe remet en cause la formule simpliste selon laquelle « le récit met la consonance là où il y a seulement dissonance », formule selon laquelle « la consonance serait du côté du seul récit » alors que la « dissonance, du côté de la seule temporalité », idées sous-tendues par « la simple nostalgie de l'ordre ou pire, [...] l'effroi du chaos »⁴ qu'éprouverait l'écrivain devant parler de l'événement et qui, selon lui, fait manquer « le caractère proprement dialectique de la relation » entre les deux éléments, sur laquelle portera son propos. Sa remise en cause de la formule le conduit alors à constater que d'un côté, « la mise en forme par le récit peut-être soupçonnée de tricherie. Au mieux, elle fournit le « comme si » propre à toute fiction que nous savons n'être que fiction, artifice littéraire » ; mais, de l'autre, lorsque nous prenons conscience du mensonge, « nous sommes sur le point de succomber à la fascination pour l'informe absolu [...] ». Et de constater qu'une telle tentation existe dans des œuvres « d'aujourd'hui », derniers avatars de « l'anti-roman ».

En fait, les choses seraient, à ses dires, plus complexes :

Même le rejet de tout paradigme, illustré par l'anti-roman d'aujourd'hui, relève de l'histoire paradoxale de la « concordance ». À la faveur des frustrations engendrées par leur mépris ironique pour tout paradigme, et grâce au plaisir plus ou moins pervers que le lecteur prend à être excité et floué, ces œuvres satisfont à la fois à la tradition qu'elles mettent en défaut et aux expériences désordonnées que finalement elles imitent à force de ne pas imiter les paradigmes reçus.

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Seuil, Paris 1983, p. 138-139.

Le soupçon de violence interprétative n'est pas moins légitime dans le cas extrême. Ce n'est plus la « concordance » qui est imposée de force à la « discordance » de notre expérience du temps. C'est maintenant « la discordance » engendrée dans le discours par la distance ironique à l'égard de tout paradigme qui vient miner de l'intérieur le vœu de « concordance » qui sous-tend notre expérience temporelle [...]. On peut alors légitimement suspecter la prétendue discordance de notre expérience temporelle de n'être qu'un artifice littéraire⁵.

Les romans considérés ici donnent à lire une telle interrogation, une telle indécision, quoique n'appartenant pas à l'ensemble du « nouveau roman »⁶. Ils sont le lieu d'une tension entre ces deux éléments dans des récits d'où l'on voudrait évacuer, à des degrés différents selon les cas et plus ou moins nettement, la « concordance » à l'avantage de la « discordance » à voir dans le thème et la forme, sans toujours y parvenir toutefois. On pourrait alors parler de « discordance concordante », expression forgée par Ricœur. Ce serait le cas extrême du roman de Rouaud qui double son récit éclaté (« informe ») d'une polémique contre le déterminisme de la poétique naturaliste, dans une « concordance discordante »⁷, ou celui, situé à l'opposé, de Vautrin, qui mine une sorte d'épopée de la Commune (plus articulée) doublée parfois d'une prise de position sur les modalités mêmes de son écriture fictionnelle, comme pour prévenir toute accusation de « tricherie ».

Les deux ouvrages cités en exergue font partie de quatre romans traitant la Commune et parus ces quinze dernières années : *Le Cri du peuple* de Jean Vautrin (Grasset et Fasquelle, 1999) ; *L'Imitation du Bonheur* de Jean Rouaud (Gallimard, 2006) ; *Un Chasseur de lions* d'Olivier Rolin (Seuil, 2008) ; *Le Banquet des affamés* de Didier Daeninckx (Gallimard, 2012), choisis ici parce qu'ils répondent mieux que d'autres aux questionnements de notre recherche collective et pratiquent, chacun à leur manière, « le croisement des instances de récits »⁸ fondé sur l'expérience personnelle des acteurs, les archives,

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ Sur les rapports complexes et apparemment paradoxaux (de l'ordre de l'héritage ?) qu'entretient avec le Nouveau Roman le roman contemporain (aux implications « déconcertantes », selon la terminologie de Dominique Viart), cf. l'article éclairant de Francine Dugast-Portes : *Alain Robbe-Grillet : le Nouveau roman et l'Histoire*, in Gianfranco Rubino (éd.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007.

⁷ Les deux expressions entre guillemets sont de Paul Ricœur (*op. cit.*, p. 140).

⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier (éds.), *La Littérature française au présent* (2^e édition augmentée), Bordas, Paris 2008, p. 152.

les discours officiels par exemple outre que sur la mise en scène d'une instance narrative s'interrogeant sur la légitimité de son faire. Mais j'ai également tenu compte de trois autres romans de grand succès dont les deux premiers ont ouvert la voie à la narration de la Commune de ces dernières années, quoiqu'ils l'aient fait sur le mode du roman historique, populaire, voire militant, entièrement consacré à l'événement : *Le Canon fraternité* de Jean-Pierre Chabrol (Paris, Gallimard, 1970) et, de Georges Coulonges, *Les Boulets rouges de la Commune* (Paris, Fixot, 1993)⁹, auxquels on pourrait ajouter, sur un registre plus sentimental et d'autres présupposés idéologiques, l'ouvrage plus récent de Bernard Spendler, *Paris en flammes*, axé sur la guerre de 1870 et la Commune (Éditions du Rocher, Paris 2004). Cependant, nos contraintes chronologiques (l'extrême contemporain) en même temps que thématiques (comme, par exemple, la présence du questionnement sur l'écriture dans les textes ; le choix des romanciers d'écrire autre chose qu'un roman historique traditionnel) portent à privilégier les quatre romans analysés en considérant celui de Vautrin, au succès incontesté (renforcé par sa collaboration avec Tardi dans la réalisation d'une bande dessinée inspirée de son ou-

⁹ Ce sont là des romans historiques, il est vrai, plutôt traditionnels, dont le succès a été amplifié par l'écho du centenaire de l'événement en 1971. Le plus important est sans aucun doute *Le Canon Fraternité* de Jean-Pierre Chabrol (Le cercle du nouveau livre, Paris 1970¹, Gallimard, Paris 1971), intertexte « clin d'œil » de romans plus tardifs comme par exemple *Les Boulets rouges de la Commune* de Georges Coulonges (Fixot, Paris 1993) mais aussi, étrangement, pour certains détails re-sémantisés, *L'imitation du bonheur* de Jean Rouault (par exemple dans l'attention portée par la forte présence du cheval dans les rues du Paris communal). Le roman de Chabrol inaugure une nouvelle attitude post-soixante-huitarde nettement favorable à un événement se prêtant sans doute mieux que d'autres à l'enchevêtrement de l'histoire individuelle et collective (histoire d'amour d'un côté, et de fraternité de l'autre, unies à la fois dans l'utopie d'un projet de société visant à « l'assaut du ciel » et dans le courage manifesté lors du massacre annoncé de la Semaine Sanglante). Paradoxalement, y est choisie une structure plus traditionnelle, pour dire un événement qui le fut peu. Celle-ci, par exemple, est fondée sur une extrême fidélité à la chronologie des faits et sur une vision d'ensemble surplombante rendue possible par la présence d'un personnage narrateur qui, par sa mobilité, arrive à unir entre eux les différents épisodes dont il est le témoin. Paul Lidsky souligne qu'une telle attitude répond à des besoins particuliers qui ne sont pas étrangers au problème de l'écriture de l'histoire quand la finalité du roman est, d'une certaine manière, didactique ou militante : « La question se pose : le roman apporte-t-il davantage qu'une bonne histoire de la Commune ? Il y a souvent contradiction entre les intentions des romanciers et la forme même du roman historique, qui reste plus traditionnelle » (Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Maspéro, Paris 1970², La Découverte, Paris, 2010, p. 184-185, avec postface inédite).

vrage) comme un roman charnière entre les deux typologies de textes. S'il tient explicitement du roman feuilleton historique et d'aventure du XIX^e siècle, à grand tirage, il n'en exhibe pas moins, surtout vers sa fin, une prise de distance par rapport à l'écriture même de ce type de récit qui le situerait assez bien dans son époque contemporaine, bien que, ne l'oublions pas, les traces de ce dispositif soient déjà présentes dans un certain roman populaire du dernier XIX^e où l'auteur/narrateur démonte les mécanismes de son travail d'écrivain face à un lecteur complice, en prenant ses distances, parfois ironiques, par rapport à la *fabula* (quand « les signes » ont « perdu toute velléité d'ancrage »¹⁰).

Par ailleurs, s'intéresser aux avatars littéraires d'un événement comme la Commune présente l'intérêt de pouvoir s'interroger sur la plus vaste question des rapports entre littérature et texte historique. Dans un ouvrage collectif dirigé par les professeurs de littérature Roger Bellet et Philippe Régnier intitulé *Écrire la Commune*, les deux promoteurs de l'entreprise relevaient, il y a vingt ans, qu'il existait une « énigme » de la Commune, à voir « assurément dans la longue incapacité de l'histoire et de l'historien d'en dégager au moins le noyau historique » (dont les auteurs s'occupent eux-mêmes dans l'ouvrage), « mais aussi dans la longue patience de la littérature pour perpétuer, pour en élaborer une matière romanesque, pour recourir à l'imaginaire afin d'en rendre quelque peu compte [...] raconter au moins, ce n'est jamais taire et occulter »¹¹. La littérature semblerait ainsi pouvoir, à sa manière, combler un vide de l'histoire (entendu comme discipline et modalité d'écriture) dont les causes pourraient être trouvées dans une difficulté à dire ou à comprendre l'événement, ou encore dans une censure ou autocensure, un refoulement collectif que la littérature, en l'occurrence le roman, semblerait déjouer grâce aux détours et aux masques constitutifs du récit fictionnel. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'histoire des vaincus qui « appelle récit » pour reprendre une expression de Paul Ricœur : « Nous racontons des histoires parce

¹⁰ L'expression est adoptée par Jean-Claude Vareille dans *Le Roman populaire français (1789-1914), idéologies et pratiques*, Pulim \ Nuit Blanche, Limoges, p. 178. Pour le métadiscours présent dans le roman feuilleton, cf. aussi, dans le même volume, les pages consacrées à Féval et à Ponson du Terrail, maîtres dans cet art (p. 144-148).

¹¹ Roger Bellet et Philippe Régnier (éds.), *Écrire la Commune*, Éditions du Lérot, Tusson 1994, p. 14.

que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit »¹².

Aujourd'hui, la question pourrait être envisagée différemment dans la mesure où les rapports entre historiens et romanciers ont quelque peu changé. Les uns et les autres ont accordé ces derniers temps une place factuelle et symbolique à la Commune, quoique, parmi les écrivains, elle apparaisse souvent dans un récit second ou comme l'une des étapes du parcours personnel du narrateur ou du personnage, sans constituer la matière de l'ensemble de leur roman, à quelques exceptions près (Jean Vautrin) ; quant à l'histoire, qui inclut en son sein celle de la culture et des représentations, elle s'interroge sur sa propre pratique narrative tout en cherchant parfois dans la littérature la trace de ce que la mémoire orale ou privée a gardé de l'événement dans l'imaginaire, à travers les décennies, à partir d'une blessure profonde, individuelle ou familiale voire plus collective. Je rappelle à ce propos une table ronde où, il y a quelque temps, se sont confrontés des historiens et des écrivains, tels que Jean Rouaud, à propos de la représentation de la guerre de 14-18. Parmi les premiers, certains dirent qu'on ne pouvait plus écrire l'histoire de la « drôle de guerre » de la même manière depuis *Les Champs d'honneur*, ce qu'affirmait l'historien de la Grande Guerre, Stéphane Audoin-Rouzeau en 2008 dans une interview croisée avec Rouaud menée par Gilles Heuré :

Il est indiscutable que notre compréhension de la Grande Guerre doit plus à la littérature, à l'art ou à la peinture qu'aux sciences humaines et sociales qui auraient dû être les premières à s'en emparer.[...] Quand j'ai lu les *Champs d'Honneurs*, je me suis dit : « Voilà le romancier qui arrive à faire ce à quoi nous autres historiens ne sommes jamais parvenus. Vous aviez vu ce qu'aucun historien de la Grande Guerre, ou presque, n'avait vu. C'est à partir de là que j'ai fait un livre sur les deuils de la guerre, où j'ai essayé, en tant qu'historien, d'appliquer un régime de vérité au deuil personnel (la souffrance intime, refoulée, enfermée, oubliée) au profit du deuil collectif (les monuments aux morts [...])¹³

¹² Paul Ricoeur, *Temps et récit 1*, cit., p. 143.

¹³ Cf. à titre d'exemple, l'interview croisée faite par Gilles Heuré à Jean Rouaud et à l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau parue dans « Télérama », 3069, 5 nov. 2008 (à lire sur le site de la revue). Le livre d'Audoin-Rouzeau dont il est question est *Combattre – Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIXe-XXe siècle)*, Seuil, Paris 2008.

Pourrait-on en dire de même des romans sur la Commune ?
Regain d'intérêt pour la Commune de Paris

La question est d'autant plus légitime qu'on assiste depuis quelques temps à un regain d'intérêt pour l'évènement dans le panorama français. L'an dernier, a paru un ouvrage d'histoire d'Éric Fournier intitulé *La Commune n'est pas morte* (Libertalia, Paris 2013) dont le titre reprend les paroles d'une célèbre chanson du communard Eugène Pottier (1886). L'auteur s'y interroge sur les usages politiques de l'évènement depuis 1871 jusqu'à nos jours. Le titre est d'autant mieux trouvé qu'il est le dernier d'une longue série d'ouvrages, romans, essais, bandes dessinées, recueils et albums de chansons ou de photographies, films, comme par exemple celui de Peter Watkins de 2000 (*Commune de Paris, 1871*), qui, tous, depuis une vingtaine d'années, occupent l'espace culturel en France, au côté de nombreuses éditions ou rééditions de témoignages¹⁴ : histoires, journaux intimes, mémoires, souvenirs ou photos des acteurs qui y ont pris part, des plus célèbres comme par exemple Prosper-Olivier Lissagaray, Louise Michel (*La Commune, Histoire et souvenirs*, La Découverte, Paris 1999), Jean Allemane (*Mémoires d'un communard*, La Découverte, Paris 2001), Maxime Vuillaume (*Mes Cahiers rouges, souvenirs de la Commune*, La Découverte, Paris 2003), Arthur Arnould (*Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, Éditions Dittmar, Paris 2006), Gaston Da Costa (*Mémoires d'un communard-La Commune vécue*, Larousse, Paris 2009), à d'autres, encore inconnus¹⁵. Ont été également rééditées des enquêtes menées après coup

¹⁴ À relever le recueil de témoignages de Jean-François Lecaillon, *La Commune de Paris, racontée par les Parisiens*, Bernard Giovanangeli éditeur, Paris 2009. Il dit écarter de son ensemble « les récits de souvenirs écrits plus d'un an après les faits [...] dans la mesure où ils ne donnent pas à lire le ressenti du moment », à la faveur d'un « type de documents [qui] permet de mieux mettre en valeur des éléments explicatifs trop souvent minimisés parce qu'ils n'apparaissent pas organisés, structurés ou conscientisés », soit, entre autres, des textes « de nature privée (journaux intimes ou lettres) et n'ayant pas de vocation à être publiés à chaud » (p. 8), propos que l'on pourrait également trouver sous la plume de plus d'un écrivain contemporain de romans à sujet historique.

¹⁵ Comme par exemple, François Cron, *Mémoires de François Cron (1836-1902), déporté de la Commune*, Mercure de France, Paris 2013. À relever l'incipit de la *Présentation* de Philippe Venault qui pourrait tenter bien des écrivains contemporains dans la configuration du Communard à faire sortir de l'oubli : « François Camille Cron est un inconnu. Rien ne le destinait à entrer dans l'Histoire. Ni stratège, ni politicien, ni journaliste, ni écrivain,

sur le sujet, comme celle que « La Revue Blanche » a produite en 1897 (Les Éditions de l'Amateur, Paris 2011).

La Commune est aujourd'hui au cœur d'une relecture historique entamée par Jacques Rougerie, auteur de *Procès des communards* (Juliard, Paris 1964) ; *Paris Libre 1871* (Seuil, Paris 1971) ; *Paris insurgé – La Commune de 1871* (Gallimard, Paris 2006) et de Robert Tombs¹⁶, l'historien anglais qui examine le rôle actif joué en 1871 par l'armée française nouvelle, restructurée et endoctrinée, essentiellement formée de soldats paysans d'abord fraternisant dans la capitale avec les insurgés, puis les écrasant. C'est sous l'égide de ces deux chercheurs que s'est tenu le colloque innovateur de Narbonne de 2011 (*Regards sur la Commune de 1871 en France*) où ont été remises en question les interprétations qui en faisaient le mouvement fondateur des communismes du XX^e siècle plutôt que le dernier avatar des révolutions du XIX^e, mais aussi certains des « lieux communs » véhiculés par l'imaginaire collectif (nombre de morts ; fusillade du mur des fédérés pendant la Semaine sanglante, où les troupes versaillaises ont écrasé l'insurrection...). Le mérite de ce renouveau herméneutique est d'avoir contribué à sortir la Commune de l'oubli concerté ou des discours fortement idéologiques où elle avait été riviée pendant des décennies et à remettre en cause les calomnies qui font, encore aujourd'hui, dans certains milieux, de tous les communards des sauvages, des ivrognes en proie à la luxure, des incendiaires par nature, et de leurs femmes des « pétroleuses », *topoi* présents dans tous les romans que nous examinerons, proférés par des personnages généralement mal connotés, quelque peu stéréotypés, il est vrai, mais représentatifs de l'opinion publique bourgeoise du temps, en particulier des lecteurs de journaux comme « Le Figaro », « Le Gaulois » souvent évoqués dans nos romans. Car c'est à de tels discours que réagissent historiens et romanciers d'aujourd'hui, par l'entremise de leurs narrateurs ou de leurs personnages¹⁷.

il fut simplement l'un de ces combattants de la Commune dont les voix et les noms s'éteignirent dans la nuit des procès de Versailles et plus tard, pour ceux qui connurent la désolation de l'exil en Nouvelle-Calédonie, dans les dossiers de l'Administration pénitentiaire » (p. 13) ; ou encore : Paul Martine, 1871. *La Commune de Paris-Souvenirs d'un insurgé*, Éditions Laville, Paris 2012.

¹⁶ Robert Tombs, *The Paris Commune, 1871*, Longmann, London 1999. (Traduction française : *La Guerre contre Paris-1871*, Aubier, Paris 1997¹; Flammarion, Paris 2009).

¹⁷ Pour les origines de ces *topoi*, cf. Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, cit. p. 22-24.

L'historien Rougerie, comme le font par ailleurs nos romanciers à la recherche de la « discordance », fonde néanmoins son travail sur la valorisation de la citation et du fragment, du document d'archives (institutionnel ou de presse, voire de textes appartenant au témoignage direct) en donnant la parole aux acteurs, à leurs organes de presse ou institutionnels, aux actes des procès intentés aux insurgés que certains des écrivains analysés préfèrent appeler, comme l'historien d'ailleurs, les « communeux » plutôt que les « communards », le dernier de ces noms, péjoratif, ayant été forgé par les ennemis des insurgés. À partir de ces fragments, on redécouvre ainsi, depuis quelques années, surtout depuis mai 68, le caractère utopique, festif et fraternel du mouvement, représenté dans son présent, dont on n'entend pas néanmoins cacher les divisions : Rouaud, Rolin, Daeninckx insistent sur celles qui séparent les « majoritaires », plus liés à la révolution de 89, à Blanqui, et « les minoritaires », contraires à la centralisation du Comité de Salut Public, plus pacifistes et inventifs, auxquels appartiennent Vallès, Varlin¹⁸, Courbet, cités comme références dans les romans analysés, voire le communard fictif, Octave, exemple des combattants anonymes, dans celui de Rouaud. Le mouvement est alors considéré pour son aspect innovant et créateur en matière de politique sociale et participative ainsi que pour ses valeurs « morales ».

Du côté du littéraire, pour dire le mouvement, l'accent est mis également sur quelques-uns de ses membres et représentants. Les écrivains sembleraient ainsi fascinés par la personnalité excentrique de certains d'entre eux, ainsi appréciés parce qu'ils sont perçus comme des « aventuriers », comme chez Rolin¹⁹, auxquels les hasards de l'histoire, leur présence à Paris à un moment donné de leur existence ont fourni l'occasion de se dépasser : ils n'ont pas hésité à se lancer dans une « aventure » dont la plupart savait comment elle finirait, et ce, par-delà leur différence de classe. De telles personnalités occupent parfois tout l'espace du récit, comme il arrive dans *Le banquet des affamés* de Didier Daeninckx, « roman d'une vie »²⁰, présumé récit autobiographique d'un communard volcanique, peu connu au-

¹⁸ Cités par Jean Rouaud dans *op. cit.*, p. 488-489.

¹⁹ Olivier Rolin, *op. cit.*, p. 101 : « Tu as beau t'en défendre, la figure qui te fascine n'est pas celle du militant mais celle, beaucoup plus romantique, de l'aventurier », pense le narrateur dans une sorte de monologue intérieur.

²⁰ Dider Daeninckx, *Le Banquet des affamés*, Gallimard, Paris 2012, p. 235.

jourd'hui, Maxime Lisbonne : le texte s'écarte du genre proclamé quand, dans l'*Épilogue*, le narrateur qu'on aurait cru autodiégétique cite les articles nécrologiques qui lui sont consacrés au lendemain de sa mort²¹, en replaçant le texte du côté de la fiction. Militaire de son état, ayant participé à la guerre de Crimée, homme de théâtre complet, directeur des Folies Saint-Antoine, également nommé « le D'Artagnan de la Commune »²², il sut jouer de son art de l'illusion pour remporter des victoires sur l'ennemi²³, une fois devenu colonel de la Révolution. À la tête de son bataillon, les « Turcos », auquel se rallièrent des zouaves algériens, il fit couper son uniforme « chamarré » de colonel dans les costumes de scène restés dans les placards de son ancien théâtre : « Grandes bottes de mousquetaire rescapées d'un drame historique de Dumas père, tunique de cavalier hongrois à parements écarlates, épérons façonnés à l'orientale pour une fantaisie marocaine... »²⁴. Haut en couleur, il est néanmoins resté célèbre pour sa générosité, sa loyauté et son courage, outre que pour son humour et son « panache ». Dans le roman de Daeninckx, il mène également une analyse lucide des erreurs stratégiques de la Commune²⁵, trop

²¹ *Ibid.*, p. 231. Il existe néanmoins des *Mémoires* manuscrites de Lisbonne, écrites en Nouvelle Calédonie lors de sa détention et conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, où son biographe Marcel Cerf les a retrouvées. C'est ce que relève le romancier dans une interview. Le texte à la première personne se présente comme un récit autobiographique dont Lisbonne serait l'auteur, ce que dément le paratexte de Daeninckx se référant aux trésors numérisés de « Gallica », présents sur le site de la BNF, sans lesquels le « livre n'aurait pu exister ».

²² Marcel Cerf, *Maxime Lisbonne, le D'Artagnan de la Commune de Paris*, Le pavillon, Roger Maria Éditeur, Paris 1967, auquel Daeninckx dit lui-même devoir beaucoup.

²³ Didier Daeninckx, *Le Banquet des affamés*, cit., p. 54. Lors de la prise de la mairie du VI^e arrondissement, Lisbonne donne l'ordre à un maréchal de logis qui s'aperçoit de n'avoir plus de munition, de « mimer la suite des préparatifs, comme Debureau y excellait sur la scène du théâtre des Funambules. On fit semblant de charger la poudre. Ce fut suffisant pour les cinquante hommes retranchés dans le bâtiment qui se rendirent sans provoquer d'effusion de sang ».

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵ « Le moment de l'action enfin advenu, on avait engagé des troupes trop nombreuses, mal formées, sans véritables directions, pour les conduire au désastre. [...] Pendant ce temps, les délibérations de la Commune étaient embarrassées par mille préoccupations [...] l'urgentissime problème de la vente illicite "des tabacs et des cigares de provenance étrangère". Un arrêté spécifiait que "ces cigares n'ayant été soumis au contrôle de l'administration des tabacs pouvaient être un danger pour la santé publique". Leur vente était donc interdite, et c'est à nous, la garde nationale, qu'était confié le soin de faire respecter l'arrêté ! Fumisterie pour le coup. Se souciait-on alors de l'origine des obus qui nous tuaient ? » (*Ibid.*, p. 63-64).

peu attentive à la force des Versaillais favorisée par l'impréparation militaire du mouvement.

Mais si certains des communards les plus appréciés par les auteurs contemporains²⁶ sont nés au sein de la bohème intellectuelle du temps, marginalisés par l'absence de débouchés professionnels et par la censure et la dictature de Napoléon III, d'autres appartiennent à une tradition ouvrière (Varlin), d'autres encore à une bourgeoisie plus rangée et institutionnalisée (Rossel), chacun portant en soi un idéal distinct qui souligne le caractère hétéroclite d'un mouvement aux mille visages, à la fois patriotique et social, dont l'unité est à lire dans un élan collectif puissant visant à la conciliation de telles différences. Le thème a été exploité par Jean Vautrin dans son roman plus choral aux accents épiques, *Le Cri du peuple*, dont le titre est emprunté à celui du quotidien de Vallès, le plus lu sous la Commune.

Derrière l'excentricité de ses membres et le caractère hétéroclite du mouvement, se dessine une double représentation de la Commune : celle du témoignage direct de la masse et des individus qui, quoique singularisés l'une et les autres, renvoient à des espaces et des temporalités qui les excèdent : ceux du lieu et du moment de l'énonciation du texte narratif à partir duquel ils sont appréhendés et qui justifient l'intérêt que ces écrivains portent aujourd'hui au mouvement (généralement par le biais d'un narrateur premier), ou celle d'une conception cyclique du temps doublé d'une ouverture vers un temps et un espace autres, à attribuer sans doute à un désir d'universalisation, voire à la mythification d'un événement donné à lire comme paradigmatique ou encore comme matriciel dans une temporalité qui dépasse celle de son déroulement.

²⁶ Certains sont cités par Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 488-489. Rappelons que Jean Richepin, dans *Les Étapes d'un réfractaire*, (Lacroix, Paris 1872) avait déjà insisté sur la forte composante « bohème » des dirigeants du mouvement tout en attribuant à Vallès, au lendemain de la Commune, une responsabilité littéraire du phénomène : il considère en effet la lecture du premier recueil vallésien, *Les Réfractaires*, comme une sorte de déclencheur de la révolution auprès des bohèmes du Second Empire.

Représentation de la Commune : point de vue sur les hommes et sur les masses

Pourtant, l'image de la Commune est forgée dans la discordance plutôt que dans la concordance organisatrice. Généralement, on s'en doute, la représentation de celle-ci ne passe pas par le narrateur omniscient extradiégétique. Quoique Vautrin soit, d'entre tous, l'auteur qui ait fait de ce procédé le plus grand usage, il lui arrive cependant de recourir fréquemment au point de vue ou à la parole de personnages-témoins oculaires ou d'acteurs directs sollicités pour l'occasion (par exemple l'inspecteur de police Hyppolite, rendant compte à son collègue Grondin, non sans admiration, du courage et de la « solidarité révolutionnaire des Parisiens »²⁷) ; elle passe aussi par le regard surplombant d'un personnage comme Grondin lui-même lorsqu'il se trouve mêlé par hasard à l'épisode fondateur du 18 mars, à une certaine distance initiale ; voire, par les dialogues des révolutionnaires eux-mêmes. Rouaud, quant à lui privilégie le regard et la parole du photographe Maxime fixant « la foule des anonymes »²⁸ dans les clichés de la Commune qu'il montre et raconte, plus encore qu'il ne les commente, à sa voisine de diligence, la belle Constance ; ou encore par le récit du communard Octave qui fait ainsi participer la même jeune femme à la « boucherie » à laquelle il a échappé. En outre, quand Rouaud fait intervenir le narrateur, il le fait sur le mode de la déconstruction : il le présente comme donnant à voir son omniscience, figurant un écrivain menant son récit en toute liberté, jouant avec le passé comme s'il était encore à faire, allant jusqu'à interpellier – voire à entretenir un dialogue supposé ou différé – avec le personnage féminin de son roman, auquel il s'adresse tout au long de l'œuvre au moyen d'un « vous » qui, parfois, semblerait aussi renvoyer au lecteur. Chez Daeninckx, la Commune est montrée à travers le récit à la première personne de Lisbonne qui couvre l'ensemble d'une vie autant que du livre. Chez Rolin, à l'intérieur d'un roman à la première personne, c'est encore à travers le regard du témoin Manet (s'accompagnant de carnets de croquis, et auquel le narrateur semble s'identifier) qu'apparaît la guerre ; ou le siècle de

²⁷ Jean Vautrin, *op. cit.*, p. 362.

²⁸ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 404.

Paris, sous lequel le peintre fut lieutenant d'artillerie²⁹ ; ou enfin la fusillade des dirigeants communards à Satory à laquelle il a assisté et dont il fera l'objet d'un de ses dessins ; et toujours dans *Un Chasseur de lions*, c'est encore par un article de journal lu par l'aventurier Pertuiset plusieurs jours après sa publication et sur un autre continent que nous pouvons connaître le procès des insurgés au lendemain de leur défaite. Alors, chez chacun des auteurs, une image de la Commune n'apparaîtra qu'à l'assemblage d'une sorte de puzzle à reconstituer car aucun de ces sujets, témoins ou narrateurs, n'est en mesure d'avoir une vue d'ensemble du mouvement, même dans le roman de Vautrin, le plus traditionnel des quatre romans traités. Elle apparaît par bribes, par fragments juxtaposés ou disséminés, disposés par couches sur différents plans de la narration et dans une certaine polyphonie.

Par ailleurs, s'il arrive que la Commune soit envisagée à travers la description d'une entité, d'une masse, elle n'en garde pas moins un caractère fuyant, tout aussi difficile à cerner car elle fascine et inquiète à la fois le sujet qui la fixe de son regard. Elle peut en effet être décrite comme une force en mouvement, un agent collectif, malgré son caractère hétérogène qui impose la segmentation descriptive ; ou comme une série de groupes qui, quoique disloqués, sont conscients de leurs gestes et tendent à l'héroïsme (dans Daeninckx ou Vautrin, aux accents hugoliens), unis dans un même élan. Mais il arrive aussi qu'elle soit figurée comme une foule, dont on sait combien elle a inquiété les contemporains de Gabriel Tarde et de Gustave Le Bon, l'auteur de *Psychologie des foules* (1895), pour son comportement bestial et irrationnel fondé sur la dangereuse imitation collective – voire le Zola de *Germinal* –, et qui continue, aujourd'hui, d'inquiéter nos écrivains. Ils expriment alors à l'égard de la Commune, pourtant généralement exaltée, un jugement ambivalent quand, par exemple, ils attribuent à la marée montante incontrôlable certaines erreurs du mouvement.

Le choix des épisodes décrits est alors significatif. Ainsi de certains d'entre eux qui, tout en étant justifiés par la violence des attaques versaillaises, sembleraient profondément troubler ces auteurs, malgré leur effort de contextualisation, comme ils troublèrent, d'ailleurs,

²⁹ Olivier Rolin, *op. cit.*, p. 67.

les communards que ces écrivains ont choisi de privilégier dans leurs romans, par exemple Varlin, Lisbonne, Vallès : « La mécanique était enclenchée. L'éborgé se faisait égorgé », commente avec dépit le Lisbonne de Daeninckx³⁰, prêt quant à lui à éviter les épanchements de sang inutiles dès qu'il le peut³¹. Ailleurs, il rapporte la fusillade des deux généraux de l'armée française, Lecomte et Thomas, chargés de s'emparer des canons de la Commune – payés par les Parisiens pour garantir leur liberté – et venus demander la reddition des Parisiens au nom du gouvernement, en déclenchant ainsi, le 18 mars, le début de l'insurrection. Dans ce passage emblématique, la prise de position sur la Commune, plus nuancée, et dont Vallès avait lui-même rendu compte dans *L'Insurgé*, est généralement partagée. Elle s'explique sans doute par le pacifisme auquel se rallient aujourd'hui plusieurs d'entre eux et qui, paradoxalement, n'est pas étranger à l'intérêt suscité chez eux par le mouvement, né comme la manifestation d'une « révolution tranquille »³² dont le message aurait pu être, aux yeux d'un auteur contemporain qui la lirait à partir de l'histoire du XX^e siècle : « n'oubliez pas l'amour, ou votre révolution ne sera qu'un énième avatar de la tyrannie »³³. Autrement dit, ces écrivains sont désireux de « ne pas laisser passer les contrevérités, alimentées par une presse haineuse et revancharde »³⁴ et de récupérer les valeurs des « communeux » (comme par exemple celle de l'intégrité qui les a empêchés de toucher à l'or de la Banque de France) tout en refusant néanmoins de se laisser prendre au piège de l'idéologie. Et ce, au nom du roman et grâce à lui : « un roman, ça imagine, ça analyse et ça raconte, pas de quoi se plonger dans des abîmes de réflexion »³⁵ ; ou de l'art : « On ne peut comparer l'art et l'action révolutionnaire [...]. L'art ne fait pas serment, n'a pas de militant, quelle blague... »³⁶.

D'où l'expression d'un tel souci dans le récit suivant :

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³¹ Par exemple lorsqu'il arrive à convaincre Rossel, le nouveau délégué à la guerre de la Commune, de ne pas abattre les fuyards auxquels il suffirait, selon lui, de supprimer les épaulettes et de « déchirer la manche droite de la veste » (*Ibid.*, p. 71).

³² La Commune est composée d'individus « qui avaient cherché à réinventer à coups de décrets et d'affiches un monde libre et généreux » (Jean Vautrin, *op. cit.*, p. 187).

³³ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 235.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

³⁶ Olivier Rolin, *op. cit.*, p. 138.

La troupe venait de refuser de tirer. Ce sera la même chose aux Batignolles, aux Buttes-Chaumont, à la Bastille où un intrépide était allé accrocher le drapeau rouge au faite de la colonne de juillet. On se saisit du général Lecomte qui fut escorté par les cris de vengeance jusqu'au siège de la garde nationale, rue des Rosiers. Clément Thomas, un gradé de même envergure qui s'était cent fois déclaré disponible pour nettoyer la « canaille », l'avait rejoint dans l'après-midi, contre son gré. On sait ce qu'il advint de l'un comme dans l'autre. Les ouvriers et les ménagères du quartier, auxquels s'étaient mêlés les travailleurs de l'ombre issus des bas-fonds de Pigalle et Blanche, menaçaient de prendre d'assaut la prison des généraux pour leur régler leur compte. C'est ainsi : quand on flatte ses bas instincts, le peuple prend le visage hideux de la populace [...]. Si j'avais été présent, je me serais battu pour qu'on leur accorde le droit de se défendre devant une cour martiale. La Commune n'avait pas été proclamée, il s'en fallait de quelques heures, mais ces morts galonnées allaient jeter une ombre noire sur son berceau³⁷.

De même en va-t-il du Vallès de Vautrin : « Lecomte, Thomas, il ne fallait pas ...mauvais lever de rideau ! Leur sang fait de nous des bouchers ! »³⁸. Ou encore du Varlin de Rouaud qui « a tenté vainement de s'interposer pour éviter le massacre des otages de la rue Haxo »³⁹ parmi lesquels se trouvait l'archevêque de Paris, au début de la défaite.

Le fantasme de la foule en furie hante en effet l'imaginaire de ces écrivains. Certes, la violence des foules communardes, plus contextualisée et plutôt considérée comme réactive, n'atteint pas le degré d'intensité et de violence de celle de la réaction. Ainsi, le narrateur de Rouaud tient à les distinguer. Il le fait en imaginant les dernières pensées de Varlin revenant, dans un flashback sur l'événement qui a commencé à l'endroit même où il va être fusillé : il revoit alors les Parisiens du 18 mars, « furieux que les pleutres de Versailles les désarment », ayant exécuté les généraux Thomas, un fusilleur de 48, et Lecomte qui avait donné ordre à ses hommes de tirer sur la foule »⁴⁰ ; puis, il décrit l'exécution de cet « admirable », d'autant plus terrible que les premières balles ne l'achèvent pas, mais le défigurent : « La foule s'impatiente. Ce répit donné au condamné, c'est une grâce inique, il n'y a plus de justice. Mais à la seconde tentative, le corps s'affaisse et tombe à terre. La foule applaudit »⁴¹.

³⁷ Didier Daeninckx, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ Jean Vautrin, *op. cit.*, p. 190.

³⁹ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁴¹ *Ibid.*, p. 313.

Cependant les images de masse qui travaillent le plus souvent ces ouvrages sont celles de la fin, de la résistance des Communards aux troupes de Versailles et de la Semaine sanglante : celle des monceaux de cadavres et de leur entassement dans les fosses communes. Alors la masse est un ensemble de corps inertes, réifiés, à considérer dans leur série : « L'intensité du tir ne nous permettait pas de prendre soin des blessés. Les morts eux s'occupaient de notre survie : les corps des sacrifiés empilés devant nous, placés aux embrasures, formaient de fragiles barricades. En deux jours de combat, le nombre des cadavres dépassa celui des vivants »⁴².

Outre les masses, cependant, une place majeure est occupée dans ces romans par quelques personnalités plus célèbres, singulières, qui ont encore un nom aujourd'hui. Elles apparaissent fréquemment au détour des pages, comme des modèles de vie. Ce sont alors des interlocuteurs supposés d'un dialogue virtuel et intérieur qu'entame avec elles le narrateur de ces romans contemporains, comme pour faire sauter les barrières temporelles et narratives de la diégèse « réaliste ». Ainsi en est-il dans celui de Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, de « l'admirable » Varlin, ce relieur humaniste et pacifiste, attentif aux problèmes de l'enseignement, à la condition de la femme et des travailleurs⁴³, exécuté au cours de la Semaine sanglante et cruellement humilié jusque dans la mort par les bourgeois qui contribuèrent à l'horreur de son massacre⁴⁴; ou encore, dans *Un Chasseur de lions*⁴⁵ d'Olivier Rolin, « l'admirable Rossel », ce jeune capitaine intransigeant qui rejoint les rangs de la Commune non pas par conviction politique mais parce qu'elle est la seule à défendre la patrie et à s'opposer à la trahison des chefs de l'armée qui livrèrent Paris aux Prussiens en 1870 ; et enfin, dans le roman de Jean Vautrin, Vallès qui apparaît régulièrement au détour d'une rue, comme une sorte d'anti-chef de la minorité, dont la figure est sans doute plus « romancée » que d'autres, ne serait-ce que parce qu'elle développe celle de *L'Insurgé*, intertexte facilement repérable par les lecteurs du dernier volet de la trilogie⁴⁶,

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ Varlin dans Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 488.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 309-316.

⁴⁵ Olivier Rolin, *Un Chasseur de lions*, Seuil, Paris 2008.

⁴⁶ Contrairement aux autres écrivains traités, Vautrin indique ses sources en choisissant d'insérer à la fin du volume une bibliographie comprenant romans (comme *L'Insurgé*), témoignages, textes de critique (en particulier sur Vallès) et d'histoire.

avec lequel semblerait jouer l'auteur. Il s'agit de trois hautes figures particulièrement valeureuses, de nouveaux héros sortis de l'ombre, surtout les deux premiers, représentatifs d'un esprit partagé mais qui n'en restent pas moins des figures individuelles. De surcroît, ce sont des dirigeants : l'image pourrait sembler réductrice dans la représentation d'un mouvement de masse qui se distingue de tant d'autres par la force de son anonymat. Mais, dans le roman de l'extrême contemporain, ces personnalités renvoient à autre chose qu'à l'épisode historique auquel elles ont participé : à l'image de soi-même mais aussi de l'événement que chacun de ces écrivains entend donner au lecteur de son temps à travers son roman, en somme à ce qui dans la Commune les interpelle personnellement encore aujourd'hui en tant qu'hommes et citoyens mais aussi en tant qu'artistes au sens large du terme, dans leur interrogation métafictionnelle.

Le problème posé est alors celui du rôle que l'artiste doit jouer face à l'Histoire, comment il doit se placer par rapport à celle-ci et enfin comment représenter l'événement dans une modalité autre que celle du roman historique, voire du roman réaliste ou naturaliste triomphants du passé, ou encore du roman « engagé »⁴⁷. C'est bien la mise en scène d'un tel questionnement qui se donne à lire dans la diégèse même de ces romans par le biais de différentes figures d'écrivain : un peintre, un photographe, un acteur par exemple. On trouve ainsi une telle mise en scène chez Rolin, par l'intermédiaire du personnage de Manet, venu assister à la fusillade de Rossel à Satory où furent abattus les chefs de la Commune et s'interrogeant sur la manière de peindre l'épisode non pas dans sa singularité mais à partir d'un plus vaste questionnement métaphysique : il se demande alors « si la cérémonie de la mort passe dans la cérémonie de la peinture »⁴⁸, qui explique sans doute l'analogie formelle et thématique

⁴⁷ Je renvoie à une problématique traitée par Linda Hutcheon dans *A poetic of post-modernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, London New York 1988, et développée par Iva Saric dans *La métafiction historiographique comme « le contraire du roman engagé » : L'imitation du Bonheur de Jean Rouaud*, « Théâtre(s) Politiques(s) », 1, 03, 2013.

⁴⁸ Olivier Rolin, *op. cit.*, p. 95-96 : « Ce matin, à Satory, il est en quelque sorte dans son tableau, il est à la place, en somme, de cette femme qu'on voit, dans la dernière version, accoudée au sommet du mur, les mains dans les cheveux noirs où l'on devine une fleur rouge, et il met ça, son tableau et lui, à l'épreuve la plus terrible qui soit, il les confronte à la mort. Il y a des détails qui sont les mêmes, les suppliciés sont trois, les uniformes des soldats se ressemblent, ceux qu'il a peints à Quereto et ceux qu'ils voient dans l'aube san-

entre son tableau *L'Exécution de Maximilien*, représentant la mort de Maximilien au Mexique et sa lithographie *La barricade*, inspirée de Satory ; on la trouve aussi à partir du personnage du photographe chez Vautrin et Rouaud, ce professionnel dont Lidsky relève à juste titre qu'il constituera assez vite un *topos* du roman sur la Commune, première révolution européenne photographiée : sont alors posés des problèmes de mimesis, contestée d'abord dans le récit premier de Rouaud par la forte présence de l'écrivain-narrateur qui y tient un discours antinaturaliste et, ensuite, dans la fabula seconde, par la rupture des plaques de verre d'un professionnel de la photo, lors d'un accident de diligence, plaques qui sont vite remplacées par un récit de l'événement bien plus éclairant fait par l'héroïne Constance : la jeune femme les avait vues avant leur rupture et en avait entendu le commentaire de leur auteur, les raconte ensuite, paradoxalement, à l'un des acteurs de la Commune en fuite, rencontré lors de son voyage en diligence et dont elle tombe amoureuse. Elle lui fait alors découvrir une image de l'événement plus chorale et plus festive que l'expérience restreinte du jeune homme ne lui avait pas permis de percevoir ; à travers l'acteur de Daeninckx posant le problème de la théâtralité de l'événement historique mais aussi de sa transmission par l'art dramatique, l'illusion théâtrale et la mise en scène – dans un sens qui dépasse celle des planches puisqu'elle passe par la création de cabarets singuliers. Car tel est bien l'une des questions soulevées par ces textes : celle de la transmission de l'événement, médiatisée par l'art et l'imagination susceptibles, en quelque sorte, d'en garantir la survie, leur présence dans le contemporain, soit sur le mode de la continuité (il est encore vivant⁴⁹), soit sur celui de la répétition tant

glante de Satory, mais ce n'est pas ça l'important, bien sûr, l'important c'est de savoir si son tableau, dans son apparente froideur, est à la hauteur abrupte de la mort, si quelque chose de la cérémonie de la mort passe dans la cérémonie de la peinture ».

⁴⁹ La Commune non plus comme simple événement historique contextualisé, mais dans son prolongement dans une autre temporalité et un autre espace : ainsi dans *L'Imitation du bonheur*, Constance, la femme d'un grand bourgeois de province, s'identifie aux Communards et à leur mouvement de libération par le fait qu'elle a été, elle aussi, victime d'une violence, celle de son patron qui l'a violée quand elle était enfant, pour ensuite l'épouser ; et encore, le narrateur premier du même livre voit dans les trains de prisonniers communards voués à la déportation à Cayenne des trains qui suggèrent les convois de la mort portant, presque un siècle plus tard, aux camps de concentration nazis. À relever également les réflexions du protagoniste Octave dont il est dit : « Il sait maintenant que la Commune est partout, partout l'espérance et la barbarie, la générosité et la veulerie, le

sur le plan de la représentation esthétique (du signifiant, dans une vision plus cérémonielle et éternelle de l'objet que donne l'art, comme chez le Manet de Rolin) que sur celui de l'historique (à travers la présence cyclique de l'événement : c'est alors un paradigme sans âge).

Il semblerait que pour le faire, ces écrivains aient essayé de ne pas réduire la Commune au seul massacre tragique qui en a marqué la fin lors de la Semaine sanglante, au seul spectre qui a hanté et continue de hanter les mémoires et, dans les romans, continue d'occuper une grande place dans la représentation, tant au premier degré de la narration qu'au second, souvent même dans le discours métalittéraire qui s'y tient. Malgré ses connotations historiques, la Commune sort d'une temporalité événementielle et singulative. Elle est donnée à lire, pareillement à la représentation de l'Histoire qu'en fait Malraux, comme la métaphore quasi prométhéenne de la condition de l'homme, nanti, et d'un groupe d'hommes, trahis, d'abord abandonnés à l'ennemi prussien, puis décidant de ne pas se rendre. Quoique sachant dès le début ce qui les attend, ses membres partent malgré tout « à l'assaut du ciel » et réinventent la politique avant d'être massacrés par l'armée française. Ainsi, dans tous les romans analysés, on retrouve à plusieurs reprises des formules telles que « destin tragique », « histoire tragique » qui renvoient en premier lieu au sort des communeux mais aussi, dans son sens symbolique, et dans celui d'un régime du littéraire, à la lutte héroïque et tragique de l'homme contre un destin annoncé, sens « classique » que favorisent sans doute l'encerclement et l'enfermement dont Paris fut alors l'objet, la brièveté de l'événement (soixante-douze jours) et la représen-

don de soi et le vol de l'autre » (*Ibid.*, p. 245). Cf. aussi, à propos de Constance qui l'aïda à s'enfuir, ce qu'en pense Octave : « Son geste fatal par lequel elle venait de rompre avec son milieu et dont eussent été incapables ces parfaites maîtresses de maison, la rejetait à présent du côté des femmes reprouvés » (*Ibid.*, p. 466 ; cf. aussi p. 470). La Commune n'est plus conçue comme un phénomène de classe mais comme un ensemble de valeurs « trans-classistes », voire morales : « Il comprit aussi que [...] il lui fallait se débarrasser définitivement de l'image convenue et suffisante qu'il se faisait de vous. Et comme vous ne correspondiez pas non plus à la figure des combattantes de la Commune qu'il avait l'habitude d'opposer aux femmes de la bourgeoisie, il ne sut trop, vous concernant, sur quel pied danser ». (*Ibid.*, p. 470). Tout type de glissement de l'événement historique à une autre temporalité et à un autre objet – qui fait de la Commune une sorte d'hypotexte – est favorisé par le fait qu'elle est la matière d'un récit d'« arrière plan ». On ne la connaît que par les effets produits sur les personnages, en somme tout ce qui partant de l'événement, continue à vivre en eux (cf. p. 474 et p. 478).

tation récurrente de la ville en scène de théâtre, telle que les acteurs du mouvement la percevaient déjà. L'épisode singulier bascule alors dans une dimension parfois métaphysique ou mythique qui dépasse celle de l'Histoire, tout en l'insérant dans un questionnement plus actuel que l'on pourrait parfois qualifier de moral ou civique, visant par exemple des valeurs renvoyant au pacifisme, à la fraternité ou à la solidarité, allant au-delà du temps et de l'espace, comme chez Dae-ninckx ou Rouaud, ou encore, qui en fait le paradigme de toute révolution avortée, d'autant plus grande qu'elle n'a pas abouti, qu'elle n'a donc pas pu être institutionnalisée – « ossifiée » pour employer une expression de Gramsci, curieusement présente chez Rouaud – car trop vite écrasée.

D'où sans doute aussi le parallèle établi par Rouaud et Rolin, plus attentifs que les autres au métadiscours littéraire dans leur romans, à la juxtaposition de plusieurs temporalités : celle des différentes intrigues racontées et celle de l'énonciation, en premier lieu, mais aussi, sur le plan du discours ou de la diégèse, de plusieurs insurrections appartenant à d'autres moments de l'Histoire. Rien de surprenant, alors, si un lien est établi entre la Commune et – plus encore que la révolution russe à laquelle Lénine l'avait rapprochée –, la République espagnole : manquée, tout comme le fut la Commune, mais contrairement à celle-ci, ayant inspiré beaucoup plus d'écrivains du XX^e siècle que ne l'avait fait jusqu'alors celle-là. Ainsi, Claude Simon est souvent évoqué par ces auteurs à ce sujet⁵⁰.

Dans un passage où le narrateur s'adresse à un public de jeunes gens attirés par la révolution, puis à lui-même, Rolin s'exprime en ces termes :

Vous avez vingt ans, vous êtes romantiques, révoltés, ignorants, vous vous efforcez d'aimer les idoles de la Révolution mondiale [...]. Mais une inquiétude en vous, résiste au culte des leaders, à la lâche admiration des vainqueurs. Vous êtes très ignorants, pourtant vous vous doutez que la Révolution victorieuse voit le temps des bureaucrates et des policiers succéder à celui des héros, qu'il n'y a de belle Révolution que dans les premiers moments incrédules, et puis après qu'elle a été assassinée.[...] La république espagnole, la Commune de Paris, leur histoire ne vous est épopée que parce qu'elle est celle de défaites.[...] Tu as beau t'en défendre, la figure qui te fascine n'est pas celle du militant mais

⁵⁰ C'est sans doute cette lacune que les romanciers de l'extrême contemporain analysés ici sembleraient vouloir combler.

celle beaucoup plus romantique, de l'aventurier. Tu désires à la fois la fraternité et la solitude. Tu te sens toi aussi « dépaysé dans le monde ». Sombre, intransigeant, passionné, désespéré, Rossel est un des héros de tes vingt ans idéalistes et théâtraux⁵¹.

À propos d'un groupe de jeunes gens en Espagne, présents sur une vieille photo jaunie, photo interrogée par le narrateur de Rouaud qui joue de l'analogie entre ceux-ci et d'autres acteurs de l'Histoire, en court-circuitant la chronologie, l'auteur écrit :

Ils sont les acteurs de ce qui constitue, avec la Commune de Paris, l'une des plus belles insurrections populaires. Également sauvagement réprimée. Songez que leurs adversaires avançaient au cri de Vive la mort. Que peut-on attendre d'un tel programme ? La mort, bien sûr. Les opposants de nos amis, qu'ils soient versaillais ou phalangistes, n'ont que ça à proposer. Quel manque d'imagination. Comment espèrent-ils se faire aimer ? Mais peut-être que l'amour n'est pas leur espérance, qu'il n'est pour eux qu'une manifestation dégénérée de l'esprit humain, que c'est à leurs yeux un signe de faiblesse de se préoccuper du sort de ses semblables. Auquel cas ceux-là ne nous intéressent vraiment pas. Car l'amour, par exemple, c'est le beau visage souriant des trois camarades qui s'apprêtent à défendre leur quartier contre les malades de la mort⁵².

En somme, plusieurs romanciers, dont certains ont participé à Mai 68, comme Rolin, sembleraient faire de la Commune une sorte de paradigme de toute révolution encore « pure », non contaminée par l'exercice d'un pouvoir institutionnel aux dérives totalitaires, comme cela se produisit au lendemain de la révolution russe. Ils insisteraient aussi sur la violence de leur écrasement, rapproché de celui d'autres révolutions (surtout espagnole). En même temps, Ils répondraient aux nombreuses commémorations d'état qu'ont pu en faire en France Président de Chambre ou de Sénat, Présidents de la République de bords différents qui considèrent désormais la Commune comme un événement national, un lieu de mémoire parfois banalisé conçu comme « transversal », à quelques exceptions près, et ce, dans un mouvement par trop ostentatoire de réconciliation des adversaires politiques. Ils répondent également, dans une autre optique, à la « cannibalisation » de l'événement par une droite prête à reprendre à son sujet de vieux *topoi* relevés et analysés par Paul Lidsky dans son essai célèbre de 1970,

⁵¹ Olivier Rolin, *op. cit.*, p. 101-102.

⁵² Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 526-527.

Les Écrivains contre la Commune. La réédition en 2010 de l'ouvrage est d'ailleurs pourvue d'une nouvelle postface mise à jour en fonction d'un tel regain d'intérêt. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle nous ramène à notre sujet. En fait foi son titre révélateur : *La Commune n'est pas morte ... dans la fiction française*.

Intertextualités : adhésion, refus, silences

Une telle présence de l'événement dans le domaine romanesque fait sans doute écho au foisonnement de « documents authentiques » portant sur la Commune, parfois inédits, récemment publiés et de différente nature. On peut même s'interroger sur les liens qui peuvent unir ces deux phénomènes. L'on sait l'importance accordée par les romanciers d'aujourd'hui au témoignage direct des acteurs d'un événement plus ancien, encore vivant dans les mémoires voire dans les corps de ceux qui suivirent, et dont l'histoire ou les récits, oraux ou écrits, déterminent parfois l'histoire familiale, alimentent le récit de filiation, objet de nombreux romans contemporains. L'on imagine aussi qu'une investigation familiale, aux échos autobiographiques, telle par exemple celle des *Champs d'honneur* de Rouaud, ait pu également pousser certains écrivains à remonter encore plus loin dans le temps, dans un passé à la fois national ou régional dans lequel s'inscrit le familial et dont un passé plus récent, voire le présent, garde encore la trace. Alors, dans une sorte d'enquête « archéologique » menée à rebours, certains d'entre eux peuvent-ils finir par s'interroger sur des épisodes permettant de mieux comprendre ceux-là mêmes qu'ils mettent au cœur de leurs ouvrages. La guerre de 1870, sans laquelle la Commune ne pourrait être écrite, comme il apparaîtrait dans ces romans, puis la Commune elle-même risquent ainsi d'intéresser des écrivains qui se sont occupés ou continuent de s'occuper de la guerre de 14 ou de la décolonisation comme Daeninckx, qui souligne ici la participation de zouaves à la Commune en la figure de l'ordonnance de Lisbonne, ou Rouaud : « Autant dire que c'est ce même conflit commencé officiellement en 1870, à base d'impérialisme et d'expansionnisme, qui va nous occuper soixante-quinze ans, voire davantage, avant que ne soient soldés tous les comptes et les arriérés idéologiques »⁵³.

⁵³ Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, cit., p. 222.

Comment ne pas penser alors que pour leur travail préparatoire, dont ils font parfois état, ils ne préfèrent recourir à des textes ou à des documents d'autre nature (y compris les photographies), des témoignages directs écrits et produits par les acteurs de l'événement se limitant à dire des bribes d'histoire mais qui seraient, de ce fait, plus proches de l'esthétique subjective que ces écrivains privilégient, plus aptes à dire l'Histoire « vivante » que d'autres textes plus canoniques et plus totalisants aux « visées scientifiques », soupçonnés de ce fait d'idéologie⁵⁴. Sont alors visés ces textes construits à partir d'un sens rétrospectif global donné à l'objet, après coup, tels les récits d'historiens, moins à même, ceux-là, de dire la trace de la blessure – ou parfois du bonheur – que les événements suscitent chez chacun des hommes qui les ont accomplis. Le travail de l'historien serait moins apte, en somme, à dire celui de la mémoire intime, de l'élaboration identitaire, personnelle, voire collective, que le document personnel, le témoignage, voués à conjurer l'oubli, tendraient à mieux exprimer et servir, quand ils ne sont pas contaminés par l'écriture des « livres d'histoire ».

Et encore, Rouaud, exerçant ses soupçons sur tout type de textes, semblerait même se méfier des plus personnels d'entre eux, écrits après coup, conçus comme des fragments d'Histoire livrés, par exemple, dans les carnets des rescapés de la Commune, tel son personnage fictif Octave : « Comme la plupart des récits des combattants de la Commune, le sien oscille entre une vision élargie reconstituée après coup et la valorisation d'actions personnelles qui peinent à se hisser au niveau du drame en train de se jouer »⁵⁵. Ce à quoi le récit oral, et le roman qui l'intègre et le met en scène, seraient appelés à remédier. Ainsi, Octave racontant de vive voix la fin de la Commune à Constance lors de sa fuite dans la nuit des Cévennes est plus convainquant que dans ses carnets écrits trois ans plus tard :

⁵⁴ Ces documents s'inscrivent en outre dans leur remise en cause d'une idée d'histoire objective, comme le remarque Dominique Viart à partir d'une interview de journaliste faite à Claude Simon, située dans *Le Jardin des plantes* : « Pour l'écrivain [...], il est impossible à qui que ce soit de raconter ou d'écrire quoi que ce soit d'une façon objective. Mais cette impossible objectivité est compensée par le croisement des instances de récits : expérience personnelle, archives militaires, discours officiels de l'Histoire. Et finalement, seule la "fiction" peut atteindre une certaine "vérité" de l'événement si elle-même se confronte à la fois aux archives, documents et se soumet à l'épreuve d'une écriture qui la préserve des clichés simplificateurs et déformants » (Dominique Viart et Bruno Verrier, *op. cit.*, p. 152).

⁵⁵ Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*, cit., p. 233.

Et c'est venu peu à peu. Et il ne faut pas compter sur ses cahiers pour découvrir ce qu'il vous a dit cette nuit-là. La relecture des événements trois ans après, a fait basculer l'horreur brute dans un long plaidoyer en faveur de la Commune. La rage qui sous-tend certaines assertions indignées nuit à l'expression nue de la souffrance et du désespoir. Au lieu que dans la nuit cévenole, tourné à présent vers vous, il semblait revivre chaque moment de la tragédie, les images défilaient sous ses yeux dans toute leur atrocité, n'ayant subi aucune altération, dont il pouvait sonder dans son flanc la réalité la plus brutale, de sorte que l'écoutant en fixant la nuit étoilée, vous avez marché avec lui sous les coups des gardes-chiourme quand, après que la barricade qu'il défendait eut été prise à revers, on le conduisit, sous la menace d'une baïonnette dont il sentait la pointe de temps en temps lui piquer le dos, dans une cour d'immeuble fermée où s'entassaient des dizaines de ses compagnons d'infortune⁵⁶.

Il persiste chez ces écrivains une prédilection pour certains textes-témoignages directs plus personnels de communards ayant participé à l'un des mouvements anonymes par excellence. Elle s'explique par leur objectif déclaré de faire sortir de l'oubli les acteurs de l'Histoire sans noms, morts pour une cause, souvent privés de sépulture ou jetés dans une fosse commune, comme il en fut à Paris en 1871 ou en France durant la guerre de 1914, et de contribuer ainsi à élever « le souvenir au rang de mémoire »⁵⁷. Leur donner une voix et une présence : tel fut souvent le souci des auteurs de ces témoignages, dont fait partie, nous l'avons vu, Lissagaray qui écrivit son histoire pour répondre à celle qui, jusque-là, avait été écrite par des « escamoteurs », appartenant à une bourgeoisie qui entendait « méconnaître ou haïr la classe qui produit tout » et « qu'affolent aujourd'hui les révolutions d'en bas »⁵⁸; ou encore Maxime Vuillaume qui, dans ses *Cahiers rouges*, le livre de ses propres *Souvenirs de la Commune*, entend faire « l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire », selon la formule de Jules Michelet, et « réhabiliter ce grand calomnié que fut le peuple de 1871, dont l'histoire officielle a bafoué l'honneur et flétri la mémoire »⁵⁹ ; ou Allemane, dont Rouaud cite les *Mémoires* ou en-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 507.

⁵⁷ Démarche sur laquelle insiste Patrick Longuet à propos de *L'Acacia* de Claude Simon, dans sa postface au roman, dont l'objet n'est évidemment pas la Commune (Minuit, Paris 2003, p. 384).

⁵⁸ Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Maspéro, Paris 1967¹, La Découverte, Paris 1990, p. 17.

⁵⁹ Maxime Jourdan, *Présentation à Maxime Vuillaume, Mes Cahiers rouges – Souvenirs de la Commune*, La Découverte, Paris 2011, p. 12.

core Varlin qui, n'ayant pas survécu à la Commune ne laisse que des discours dont l'un, prononcé lors du Congrès de l'Association Internationale de Genève de septembre 1866, repris par Rouaud, défend les femmes au travail, et qui proposa une réforme de l'éducation et enfin, essaya de s'interposer pour éviter les massacres de la rue Haxo où les Communards encerclés abattirent l'archevêque de Paris.

Néanmoins, parmi les écrits utilisés ou cités par les auteurs des romans analysés ici et, paradoxalement, malgré les critiques avancées pour la typologie de texte, domine l'*Histoire de la Commune de 1871* de Lissagaray. En fait, le texte, republié en 1990, fut écrit par un homme qui participa à l'événement et échappa au massacre de la Semaine sanglante. Rougerie relève ainsi certains traits de l'auteur et de l'œuvre qui pourraient en expliquer la fortune auprès de certains de nos écrivains, peu enclins, initialement, à utiliser des volumes d'histoire : « Lissagaray qui, témoin et acteur de l'événement, réussit ce coup admirable que d'en décrire à chaud une « histoire au présent »⁶⁰, ou, plus précisément, comme écrit Rouaud, « l'empreinte à chaud de la tragédie »⁶¹.

Curieusement, au moment même où ces auteurs contemporains choisissent la fiction pour dire la Commune, en exprimant une certaine méfiance à l'égard du texte historique, aucun d'eux ne mentionne des romans que d'autres écrivains ont consacré précédemment à la Commune. Si l'on peut comprendre l'absence d'ouvrages tombés dans l'oubli⁶², désuets tant par leurs choix d'écriture que par la manière plus traditionnelle d'aborder le problème de la narration de l'Histoire, il est plus difficile d'expliquer l'absence d'intertextualité avec les romans d'écrivains qui furent acteurs de l'événement : leur manière de le représenter donne pourtant à lire la mise en échec d'une narration traditionnelle fondée sur l'ordre narratif, jugée incapable de représenter le chaos, la violence extrême, un monde qui se brise sans le faire entrer dans un moule par trop contraignant. Or, comme

⁶⁰ Jacques Rougerie, *La Commune*, PUF, Paris 1988, repris dans l'Avant-propos de Jean Maitron à l'Édition de la Découverte, 1990, p. 15.

⁶¹ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 152.

⁶² Par exemple, parmi les auteurs chronologiquement plus proches de l'événement : *Bas les coeurs* de Georges Darien, *L'Apprentie* de Gustave Geffroy, *La Commune* des frères Marguerite, *La Colonne* et *Philémon, vieux de la vieille* de Lucien Descaves, voire *I.N.R.I.* de Léon Cladel.

le fit Goya devant les massacres de la guerre franco-espagnole et pour des raisons analogues, Vallès, dans *L'Insurgé*, avait déjà éprouvé le besoin de trouver un nouveau langage dans la représentation de l'épisode : sa vision du mouvement est loin d'être simplement agiographique ou totalisante par le fait même que le point de vue adopté, nullement surplombant, plus proche de celui du Fabrice stendhalien lors de la bataille, est celui d'un sujet souvent dépassé par les événements ; que les dispositifs choisis pour raconter « l'indicible » et le chaos sont ceux de la fragmentation, de la scansion diariste des faits, de la présentation des épisodes par scènes, pourvues d'une certaine autonomie ; que le texte à partir d'une mise en place de telles techniques, réunies, remet en question toute linéarité narrative ou historique et privilégie les effets de rupture en même temps que de présence, de participation active de la part du lecteur à l'événement à reconstituer comme une sorte de puzzle .

Or Vallès, pourtant mentionné par tous ces derniers auteurs, ne l'est que pour son adhésion à la Commune pour ses actes et ses prises de position⁶³, qui se donnent également à lire dans ses articles de presse, voire parfois pour sa figure pittoresque. Il se limite alors à être un personnage romanesque. Seul Vautrin lui accorde une grande place dans sa fiction où, par exemple, il le fait dialoguer avec son héros fictif, Tarpagnan, qui lui aurait suggéré le patronyme du héros de la future trilogie vallésienne. Alors, sans jamais mentionner le dernier volet de la trilogie, présent néanmoins dans sa *bibliographie sélective* qui clôt le volume, il en fait, contrairement aux autres auteurs, l'un des intertextes de son *Cri du peuple*⁶⁴, sur le mode ludique et parfois citationnel. Il semblerait ainsi cligner de l'œil au lecteur du roman auquel il laisse le soin de « débusquer l'emprunt »⁶⁵. Il reprend ou paraphrase certains

⁶³ Pour ses opinions d'abord : ainsi sa condamnation de Béranger exaltant Napoléon dans ses chansons (cf. Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 195). Relevons que dans le passage, Vallès n'est plus que « l'ami de Varlin » ; pour son action ensuite, bien plus déterminante que celle du communard Octave, qui selon le narrateur de *L'Imitation du bonheur* « n'appartient pas [...] à cette race de révoltés permanents, comme Vallès, qui tous jeunes vomirent l'Empire, manifestèrent à la moindre occasion, eurent maille à partir avec la police de Napoléon III, animèrent des réunions secrètes, et s'engouffrèrent dans la Commune comme dans une cour de justice » (*L'Imitation du bonheur*, cit., p. 233).

⁶⁴ Qui, au fond, relate des événements antécédents à la publication de *L'Insurgé*.

⁶⁵ Jacques Migozzi, *Le Cri du peuple de Jean Vautrin : premières notes de lecture vallésienne*, « Les Amis de Jules Vallès », 27, juin 1999, p. 94.

passages des articles du « Cri du peuple » inclus dans *L'Insurgé* en les changeant de contexte et en les re-sémantisant ; il reprend au discours direct des phrases du discours indirect si complexe qui caractérise le style et l'intention à la fois autobiographique et romanesque de l'ancien Communard. Quant à Rouaud, il donne parfois à lire sa connaissance du texte vallésien sans toutefois le mentionner.

De même, n'est jamais mentionné *Philémon vieux de la vieille*, le roman de Lucien Descaves, ancien membre de l'Académie Goncourt qui, quoiqu'il n'ait pas participé à la Commune, a publié un texte qui aurait pu intéresser nos contemporains pour sa mise en place d'un dispositif cher aux romanciers de l'Histoire dans la littérature actuelle, fondé sur la technique du récit enchâssé et celle du dévoilement du secret du personnage objet de la narration, appartenant au récit second, en même temps que sur la forte présence, dans la fiction, d'un narrateur-écrivain, sujet de l'énonciation. Dans le roman en effet, quelques années après l'événement, celui-ci découvre ce que cachent les évitements d'un couple de voisins, dans l'apparente tranquillité d'une vie de quartier : ils ont participé à la Commune, ont subi l'exil, vécu à la limite de la clandestinité sous la III^e République, secrets découverts grâce à une sorte d'enquête-reportage.

En fait, la seule référence explicite à un roman traitant du thème renvoie à *La Débâcle* de Zola. Mais il y fait figure de repoussoir. Dans *L'Imitation du bonheur*, Rouaud débusque tout d'abord l'idéologie anticommunarde de Zola au moment de l'événement, présente dès ses premiers articles publiés dans le « Sémaphore de Marseille » en 1871. En même temps, il remet en cause sa poétique car il est « privé d'imagination et rivé au réel à un labeur de journaliste », il y « aura raté Vallès, Varlin l'admirable, l'intrépide Allemane, l'incandescent Lissagaray, plus tous les autres dont on n'entend pas la voix dans ses articles. En fait, il rate tout »⁶⁶. Rouaud y stigmatise surtout les pages du roman consacrées à la Commune et à ses incendies par celui qu'il nomme avec mépris, « l'inspecteur de la littérature scientifique ». De telles pages sont à ses yeux aussi inutiles à l'expression d'une esthétique du soupçon, développée contre Zola tout au long du roman, qu'à celle de l'expression des sympathies de l'écrivain Rouaud pour les insurgés massacrés et si peu compris par l'auteur des *Rougon-Mac-*

⁶⁶ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 292.

quart. En somme, ce n'est pas seulement le contenu du texte qui est contesté mais aussi une esthétique qui semblerait indissociable de son jugement, une manière de raconter l'Histoire qui ne tiendrait pas compte de l'homme individuel et de la contingence, d'une ouverture de l'histoire à ses possibles pour l'inscrire en revanche dans un projet déterministe « naturaliste » et déshumanisé. Car d'une part, Rouaud est indigné de la manière dont Zola condamne les « communeux » dans son œuvre : faut-il rappeler que l'auteur des *Rougon Macquart*, contemporain de l'événement, alors journaliste, avait en effet choisi de quitter Paris en reprenant dans son roman, publié dix-huit ans plus tard (1892), certains lieux communs anticommunards, recensés par Linsky dans son ouvrage, et, parfois, avec plus d'intransigeance que ne l'avait fait Edmond de Goncourt dans son *Journal* ou Daudet dans ses *Contes du lundi*, tous deux présents dans la capitale? De l'autre, il le fait en remettant en cause son esthétique. Car l'intérêt de la position de Rouaud à l'égard de Zola – par trop caricaturale, il est vrai, et surtout fondée sur ses écrits théoriques – est à voir dans ce qu'il attaque, au cœur de son roman, dans des propos métalittéraires fondés sur le soupçon, une idée de réalisme et une manière de raconter l'Histoire dans la fiction qui investit l'ensemble d'un discours sur la mimésis déterministe et scientifique, sûr de lui-même. Rouaud en effet fait partie de ces romanciers qui réinterrogent dans leur production l'écriture de l'Histoire, travaillent sur les superpositions voire le brouillage de différents plans temporels et spatiaux, sur l'articulation complexe du métadiscours et de l'intrigue, sur un jeu savant de composition, décomposition de fragments épars, pris en charge dans le roman par textes, tableaux, photos, cinéma – auxquels on serait tenté d'ajouter le Net. Et il le fait à partir d'une vision subjective de tout récit romanesque en revendiquant le droit à « l'imagination », qui s'identifie parfois à la prose poétique, au lyrisme susceptible d'exprimer « l'émotion et la célébration du monde »⁶⁷ mais aussi à la construction d'une « fabula » à partir de l'événement historique qui, dans le cas de ses romans, passé en arrière-plan, devient véritable déclencheur d'histoires personnelles, ce sans quoi, en l'occurrence, le récit dominant de la rencontre amoureuse entre un communard en fuite, blessé, et une femme « mal mariée » à un riche bourgeois de province ne pourrait avoir lieu.

⁶⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 457.

Si, dans le premier roman de l'extrême contemporain le rapport à l'Histoire était plutôt lié à des questions autobiographiques ou de filiation⁶⁸ ne remontant pas, de ce fait, au-delà de la première guerre mondiale, force est de constater qu'un tel problème, lorsqu'il implique un passé plus éloigné, utilise la fiction pour « rallumer la flamme, la vie », en frottant « entre elles des pierres de silence »⁶⁹ et dire, par le détail individuel « ce dont l'Histoire ne rend pas ou rend mal compte »⁷⁰. Alors, la fiction n'enferme pas l'événement dans un cadre par trop déterminé mais essaie de le restituer dans son seul présent, en l'ouvrant à tout ce qui, au cœur même de celui-ci, est encore possible au moment où l'événement se produit (la part faite au hasard est alors importante). Mais elle le fait aussi dans un texte où toute relation avec une autre temporalité (anachronique) ou un autre espace (putatif) est envisageable. Une telle relation entre les différents temps ou lieux est alors favorisée par la composante métafictionnelle du roman qui insère la (les) figure(s) du sujet de l'énonciation, le narrateur écrivain, dans le récit premier, mais encore, dans les récits enchâssés, celle(s) de la mise en échec de toute mimesis, incapable de dire la totalité (ce que représentent métaphoriquement les clichés photographiques brisés chez Rouaud) ou enfin de délimiter nettement les frontières entre réel et représentation (ce que pourraient signifier théâtralité du réel et réalité du théâtre exhibées chez Daeninckx). Le formalisme pictural de Rolin (permettant de rapprocher deux de tableaux de Manet qui représentent deux moments distincts de l'Histoire, unis seulement par l'œil et l'art d'un même artiste, autre figure du narrateur romancier), pourrait être lu comme une autre expression de ce brouillage temporel et spatial qui remet en question la mimesis réaliste associée, dans ces textes, à celle du roman de l'histoire du passé.

⁶⁸ « Symptomatique est ainsi la relation qu'entretiennent ces textes avec les questions de filiation, comme s'il s'agissait de renouer avec le fil brisé de la transmission et, par là même, *à la fois*, d'interroger la mémoire, de suspecter une autre réalité derrière les écrans disposés par l'Histoire officielle des manuels scolaires, et de comprendre enfin le traumatisme de ceux qui se sont heurtés de plein fouet aux démentis infligés à leurs croyances » (*Ibid.*, p. 137).

⁶⁹ Expressions de Claude Duneton, citées par Dominique Viart (*Ibid.*, p. 138).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138-139.