

« Peuple, violence, révolution : Alexandre Dumas, *Ange Pitou* », *Regards populaires sur la violence*, Mireille Piarotas dir., Saint-Etienne, PUSE, 2000, pp. 31-44.

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

**Peuple, violence, révolution :
Alexandre Dumas, *Ange Pitou***

La Révolution, qui n'était dans son principe que le triomphe du Droit, la résurrection de la Justice, la réaction tardive de l'idée contre la force brutale, pouvait-elle, sans provocation, employer la violence ?

Michelet, *La Révolution française*, Préface de 1847.

« L'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur » : cette formule prémonitrice de Vigny préfigure dès 1827 l'extraordinaire succès que connut, un peu plus tard dans le siècle, l'alliance de l'histoire et du roman populaire - succès que sanctionnent les Goncourt lorsqu'ils écrivent en 1863 : « Alexandre Dumas a été véritablement le professeur d'histoire des masses »¹. Écriture populaire, écriture de l'histoire : le triomphe de cette rencontre tient sans doute à la véritable obsession historique qui hante la littérature du premier dix-neuvième siècle, période qui s'est explicitement pensée et construite comme post-révolutionnaire ; il s'agit de ressaisir l'histoire, et de la recentrer : « Outre l'impérieux désir de comprendre, qui s'empare du pays après la tourmente révolutionnaire, il y a là comme la certitude que le peuple est devenu le principal acteur de l'histoire »². Autrement dit, après et de par la Révolution, l'histoire devient un roman dont le peuple est non seulement l'auteur, mais aussi l'acteur : ce qui implique un renversement, une conversion dans la représentation, puisque désormais la dynamique est à rechercher dans les masses, les foules, les anonymes³.

1 - Cité par S. Mombert, « Histoires d'histoire : Dumas et l'imaginaire historique populaire », *Tapis-franc*, n° 8, 1997, p. 52-53.

2 - D. Kalifa, « De l'histoire, du roman et du peuple », *Tapis-franc*, n° 8, 1997, p. 10.

3 - Sur les causes et les enjeux de cette « révolution dans la réflexion », fondatrice de toute la dynamique historique propre au XIX^e siècle, on consultera P. Petitier, « Lectures de la Révolution française », dans *Le XIX^e siècle : science, politique et tradition*, sous la direction d'I. Poutin, Berger-Levrault, 1995.

Rien d'étonnant que dans un tel contexte le roman populaire se fasse volontiers roman de la Révolution; par définition, « le roman populaire est une fiction qui fait penser l'histoire »⁴, et son indéniable dimension d'opérateur idéologique⁵ lui confère une fonction centrale dans le grand questionnement historique qui caractérise la période (cette dimension d'immédiateté n'est d'ailleurs pas propre à l'écriture populaire: ce n'est pas par hasard que la nouvelle de Balzac *Un épisode sous la Terreur* porte la mention « Paris, janvier 1831 »... et on se souvient que *Stello* paraît en revue entre octobre et décembre 1831). Pour autant, le concept même de « roman populaire de la Révolution » révèle un certain nombre de tensions.

Tension générique d'abord, puisque la vision de l'histoire propre au roman populaire a tendance à réduire les conflits à la projection publique des luttes privées de quelques « grands »: « Le conflit n'est pas celui des masses, de forces anonymes qui animent une société, mais celui des individus, pris dans des querelles d'intérêt »⁶. Comment faire du peuple un acteur à part entière, alors que la tradition narrative et structurale du genre l'interdit absolument? La question est cruciale, puisque dans ce type d'œuvre, le peuple se définit à la fois comme l'objet et le destinataire du discours: on ne saurait donc le réduire à un simple rôle d'instrument, encore moins subordonner le rôle des masses combattantes à l'héroïsme individuel et éminemment aristocratique propre aux romans de cape et d'épée. Autre paradoxe, non moins perturbant: le roman populaire met en scène non pas une dynamique globale de l'histoire, mais « une vision intemporelle des conflits: les cycles de Dumas ont pour propos explicite de mettre en scène « le drame de la France », mais ils illustrent bien plutôt la permanence de l'héroïsme individuel face à la persistance du mal qu'une vision spécifique de l'histoire nationale »⁷. Cette conception de l'histoire s'avère très caractéristique du roman-feuilleton des années 1836-52: bien que la représentation de la Révolution soit centrée sur les luttes sociales, le récit reste régi par les règles du moralisme, chaque catégorie sociale offrant différents échantillons de bons et de méchants, si bien que les oppositions historiques se résolvent en conflits moraux⁸. « Les causes des affrontements sont déplacées, la lutte entre les

4 - R. Bellet, Préface à *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Pulim, 1998, p. 14.

5 - Cette dimension idéologique explique la méfiance des « autorités », dont l'amendement Riancey présente un épisode exemplaire. « [Cette] opération idéologique, au XIX^e siècle, n'échappait nullement à la perception des contemporains, tel le député Chapuys-Montlaville, spécialiste des philippiques contre le roman populaire, s'écriant par exemple: "La question du roman quotidien touche aux points les plus divers et les plus profonds de la vie politique". Dans le cas du texte romanesque, cette opération idéologique est particulièrement efficace, puisque le texte se donne comme vérité non directement vérifiable, et, surtout, se donne dans la séduction et la croyance » (L. Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, p. 255).

6 - S. Mombert, article cité, p. 60.

7 - S. Mombert, article cité, p. 61.

8 - Cette interférence entre deux modes de représentation introduit une contradiction interne qui mine le principe même du roman révolutionnaire: « Dans cette vision de l'histoire coexistent l'affirmation du dynamisme du progrès et la représentation statique d'une opposition des bons

deux camps, déterminée en fait par les tensions internes d'une société, devient signe d'autre chose [...] La notion de devenir est absente, ce qui est consacré est le retour du même. Les affrontements entre classes deviennent le signe d'une lutte entre le bien et le mal »⁹. Dans de telles conditions, comment le roman populaire peut-il rendre compte du caractère irréductible et originel des combats révolutionnaires, événement fondateur qui sanctionne l'émergence du peuple à la conscience de l'Histoire comme action et comme discours?

La question de la violence révolutionnaire et de sa représentation est au centre de ces tensions propres à un genre (le populaire), et au mode d'écriture de l'histoire qu'il suppose. Écrire la Révolution, c'est d'abord, et fondamentalement, s'interroger sur sa violence - mode de fonctionnement constant du devenir, ou crise paroxysmique et unique: « Tous les historiens de la Révolution au XIX^e siècle s'y affrontent: ils en cherchent les causes et les responsables, s'interrogent sur sa valeur fondatrice, sur la conception du pouvoir qu'elle implique, sur son utilité, se demandent si elle définit ou parasite le processus révolutionnaire »¹⁰. Le roman de Dumas *Ange Pitou* est au carrefour de cet ensemble d'interrogations, dont les enjeux sont à la fois idéologiques (le récit paraît en feuilleton en 1850-51, après le traumatisme de juin 1848), structuraux (l'œuvre couvre la période qui s'étend de la prise de la Bastille au 6 octobre 1789, soit la période éminemment « populaire » des combats révolutionnaires) et esthétiques (la Révolution est déjà une légende, et sa violence se présente comme immédiatement intertextuelle).

« Tas de fumées poussées dans tous les sens »

« Ce Jeu de Paume nu, délabré, ouvert aux quatre vents./C'est la crèche de la sœur du Christ! C'est le berceau de la Révolution!/Seulement, le Christ était fils d'une femme vierge./La Révolution était fille d'une nation violente » (AP, p. 764). A l'origine donc de 1789, la violence - violence qui s'inscrit d'ailleurs emblématiquement (et symboliquement) dans le premier volet du cycle révolutionnaire que représentent les *Mémoires d'un médecin*: « Le pouvoir de Balsamo, annonciateur et énonciateur de la Révolution, est un pouvoir de destruction [...] Même le viol d'Andrée de Taverny par Gilbert y figure l'annonce de la violence révolutionnaire, violence nécessaire selon Dumas, pour constituer le sujet moderne, et cependant coupable »¹¹. Le rôle originel et fondateur de la violence se répercute dans la trame narrative d'*Ange Pitou* avec d'autant plus d'évidence que la période choisie par le

aux méchants. Aussi l'histoire se résout-elle en conflits individuels, en particularités anecdotiques ». (Yvonne Knibielser et Roger Ripoll, « Les premiers pas du feuilleton », *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 19).

9 - S. Jongué, « Histoire et fiction chez A. Dumas », *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 100.

10 - P. Petitier, *op. cit.*, p. 244.

11 - L. Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, p. 254).

romancier se caractérise par des affrontements authentiquement « populaires » (c'est la lecture de Michelet) : prise de la Bastille, meurtre des fermiers généraux, retour à Paris du « boulanger, de la boulangère et du petit mitron ». Mais cette dimension populaire de l'affrontement soulève, sur le plan de la stratégie narrative, un certain nombre d'apories.

Le roman populaire, genre extrêmement codifié, véhicule en effet un mode de représentation spécifique du peuple, qui, s'il introduit la possibilité d'une confrontation sociale avec la noblesse, élude toute possibilité d'épreuve de force : « [Le peuple] est en rapport privilégié avec la noblesse – et non avec la bourgeoisie, qui fait, par rapport à lui, figure d'opresseur. Il s'agit bien sûr du peuple laborieux, soumis, passif. Le peuple actif ne peut être que révolté, et alors dangereux »¹². Cette particularité structurelle, qui met en place un système binaire peuple/noblesse pour éviter la représentation d'une lutte de classe plus immédiate et menaçante (l'opposition peuple/bourgeoisie), a nécessairement des effets pervers dans le récit révolutionnaire, où le face-à-face par définition ne peut qu'être violent. Mais comment rendre compte de la valeur historique de cette violence ? Là encore, les codes narratifs propres au roman populaire s'opposent aux exigences du discours de la Révolution ; si l'écriture populaire est en relation avec une mémoire du peuple, « elle n'est pas forcément une aide apportée au peuple pour faire son unité démocratique, son unité de *démos* (peuple constitué), qu'il fabrique par ailleurs dans son aventure historique réelle »¹³. Mettre en texte la violence du peuple en contexte révolutionnaire nécessite une indispensable prise de distance par rapport aux schémas narratifs propres au genre : il s'agit d'un travail en profondeur sur les codes spécifiques au récit populaire.

Or, ce travail de réinvention d'un discours n'est pas sans dangers. A refuser les formes narratives « populaires », d'autres modèles risquent de s'imposer de manière quelque peu tyrannique – et pas toujours contrôlée. Le problème se pose de manière d'autant plus aiguë que l'imaginaire de la violence populaire rencontre un type de représentation mythique non dépourvu d'implications idéologiques (et esthétiques) ; le déchaînement des « masses » se trouve irrésistiblement mis en rapport avec « l'inconscient, l'imaginaire, les représentations et les fantasmes collectifs, le corps, l'individu, la foule. La violence et la rupture sont les points de départ de ces explorations. Comment trouver un sens aux massacres de Septembre, à la Terreur, à la Vendée, si l'on ne fait apparaître le poids des croyances, des désirs et des peurs, la présence fascinante des corps, la puissance des lieux, le réflexe des attitudes culturelles, l'aléatoire des individus ? »¹⁴. La foule est par excellence le lieu d'une dépossession de soi, que souligne Dumas dès l'évocation des premiers soubresauts révolutionnaires où se trouve plongé son héros : « Une fois mêlé à la

12 - L. Dumasy, *Ibid.*, p. 254.

13 - R. Bellet, Préface à *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, p. 8.

14 - P. Petitier, *op. cit.*, p. 244-245.

foule, la liberté individuelle disparaît. Comme chacun sait, on cesse d'avoir son libre arbitre, on veut ce que veut la foule, on fait ce qu'elle fait » (AP, p. 735). Cette aliénation nie fondamentalement le mode d'accession à la conscience historique que peut représenter la violence révolutionnaire, renvoyée aux fatalités du corps et de l'animalité ; la preuve en est la perte de la parole articulée¹⁵ – le langage des pulsions est pur déchaînement de bruit et de fureur, comme celui qui, sur le mode de l'innommable, précède le meurtre sauvage des fermiers généraux : « Un bruit confus, lointain, inqualifiable [...] pareil à ces susurrements de sang, qui crie parfois aux oreilles, dans les crises cérébrales » (AP, p. 981).

L'élan révolutionnaire du peuple combattant se trouve ainsi nié dans sa dimension fondatrice et positive ; rien de moins innocent qu'une telle métamorphose, qui suggère, de manière sous-jacente, les métaphores topiques de l'ivresse et de la frénésie propres au discours contre-révolutionnaire. Celui-ci a pour motif de prédilection le cortège des Bacchantes en délire – la victoire de la violence animale étant le plus souvent liée à l'entrée en scène d'une féminité inquiétante, envers furieux de la liberté guidant le peuple¹⁶ ; voici par exemple, chez Sénac de Meilhan, l'arrivée du Roi à Paris : « Son cortège étonnant par sa composition, affreux par sa contenance féroce et ses cris, mit trois heures à passer dans la rue Royale où j'étais ; des troupes à pied et à cheval, des canons conduits par des femmes ; des charrettes, où sur des sacs de farine étaient couchées d'autres femmes ivres de vin et de fureur, criant, chantant et agitant des branches de verdure » (*L'Émigré*, p. 117). Angoissantes figures de bacchantes qu'on retrouve chez Chateaubriand, accompagnées de tout un arsenal mythologique relevant du même imaginaire, la scène se trouvant régie par un dispositif analogue – un spectateur fasciné, ancré dans les marges rassurantes de la civilisation, et confronté à un déferlement déchaîné où la violence confine au chaos : « D'abord parurent des canons, sur lesquels des harpies, des larronnesses, des filles de joie montées à califourchon, tenaient les propos les plus obscènes et faisaient les gestes les plus immondes. [...] Chacun [des] chevaux portait deux ou trois poissardes, sales bacchantes ivres et débraillées » (*MOT*, p. 222). Finalement, l'intertexte mythique laisse place, dans les épisodes de meurtre, à l'évocation hyperbolique de la sauvagerie la plus primaire¹⁷.

15 - Significativement, la progression de la violence aveugle se marque par l'effritement de la force ordonnatrice du discours (au niveau de la diégèse comme de la structure du récit, puisque la scène de la harangue fait partie des séquences narratives programmées dans ce type de situation). Ainsi, avant le meurtre des fermiers généraux, Bailly puis La Fayette prennent successivement la parole, contenant provisoirement le déchaînement de la foule ; après l'arrivée de Bertier au contraire, le recours au discours échoue : « Comme Bailly ouvrait la bouche, une clameur immense s'éleva de la foule, brisant sa voix avant même qu'elle se fût entendue [...] Pas une des paroles [de La Fayette] ne fut écoutée, pas un de ses gestes ne fut compris, pas une de ses larmes ne fut vue » (p. 993).

16 - « Ce qu'il y a de plus peuple dans le peuple, je veux dire de plus instinctif, de plus inspiré, ce sont, à coup sûr, les femmes » (Michelet, *La RF*, p. 338).

17 - « Le cœur du malheureux Bertier était devenu le partage d'une troupe effrénée, elle s'assembla autour du même bassin et... »

Pour conjurer radicalement ces fantasmes archaïques de la frénésie révolutionnaire, le roman populaire fait appel à la seule stratégie narrative qui permette d'intégrer la violence sans faire du peuple une horde sauvage – stratégie qui n'appartient pas en propre à l'écriture populaire, puisqu'elle se trouve illustrée de manière exemplaire dans *Quatrevingt-treize* (œuvre composée, comme *Ange Pitou*, après un traumatisme social important, celui de la Commune): « La contradiction que *Quatrevingt-treize* instaure s'établit entre les dimensions individuelles et les dimensions historiques d'un processus représenté comme engageant les personnes quoiqu'elles n'en soient pas les auteurs. "Les événements dépensent, les hommes payent". [...] L'histoire de la Révolution [...] relève d'une autorité divine ou fatale qui dépasse les hommes »¹⁸. A la métaphore de la tempête récurrente chez Hugo, Dumas préfère celle de la mer (influence sans doute de Michelet), image que reprendra d'ailleurs *Quatrevingt-treize*: « Imputer la révolution aux hommes, c'est imputer la marée aux flots »¹⁹.

L'image fait l'objet d'un travail narratif élaboré qui commence par en désamorcer les potentialités négatives: elle apparaît d'abord dans un contexte où le peuple est lui-même victime de la violence du Pouvoir (épisode de la charge des dragons, le 13 juillet), puis dans un épisode de fraternisation libératrice, après la prise de la Bastille: « ...Cet océan de têtes ondulant de la Bastille à l'arcade Saint-Jean, mer pleine d'orages, dont les flots emportaient, au milieu des piques, des baïonnettes et des armes de toute espèce, de toute forme et de toute époque, les prisonniers triomphateurs » (p. 814). Si bien que, quand la métaphore apparaît en un contexte d'authentique violence populaire, celle-ci se trouve justifiée par la logique même de l'image: « La colère du peuple est comme le cours des grands fleuves, elle fait plus de mal si on essaie de l'arrêter que si on la laisse tranquillement s'écouler » (p. 805). Reste que l'image du Peuple-Océan est lourde d'implications idéologiques: elle suggère que le peuple est le jouet de forces qui le dépassent plus qu'acteur véritable de l'histoire (c'est une des gloses les plus fréquentes de cette métaphore, depuis Polybe et Tite-Live). Flaubert exploite d'ailleurs cette dimension dans *L'Éducation sentimentale*: le peuple-océan épuise sa force en remous et tourbillons aussi violents que vains, dérisoire inversion d'une dynamique progressiste et concertée²⁰. D'où le recours à une autre figure mythologique, destinée à exorciser la référence aux fauves dans l'arène (inévitabile pourtant, et fugitivement inscrite, çà et là, en filigrane²¹): celle du

tait. Cette détestable troupe, ivre d'une aveugle rage, et se passant de main en main ce cœur, hurlait dans sa joie atroce ce refrain d'un vaudeville: "Ah! il n'est point de fête/Quand le cœur n'en est pas" » (*L'Émigré*, p. 117).

18 - G. Rosa, « *Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique », *RHLF*, mai-juin 1975, p. 342.

19 - V. Hugo, *Quatrevingt-treize*, édition GF, 1965, p. 171.

20 - Ce renversement est particulièrement sensible dans l'épisode consacré à l'attaque du Château-d'Eau.

21 - Foulon livré à la fureur du peuple sort sur la place de l'Hôtel de Ville comme un chrétien débouche dans l'arène où les lions le dévoreront: « Il se trouva hors de la voûte sombre, au haut des escaliers donnant sur la place: l'air et le soleil vinrent lui frapper le visage » (*AP*, n. 984).

monstre mythologique à la force toute-puissante, parfois combinée avec celle de la mer: « Chaque vague avait une tête; chaque tête des yeux flamboyant une bouche menaçante » (*AP*, p. 793). A Michelet, Dumas reprend aussi l'image du peuple-serpent²², parfois très développée: « Deux masses noires épaisses, hurlantes, qui [...] ondulaient comme un immense serpent, dont on voyait la tête et le corps, mais dont les derniers anneaux se perdaient dans les replis du terrain sur lequel il rampait./Et tout ce qu'on voyait du gigantesque reptile ruisselait d'écailles lumineuses » (*AP*, p. 789). Si le stéréotype (négatif) de l'hydre populaire menace, la métaphore permet en revanche de projeter la violence révolutionnaire en une scénographie relevant du mythe: « Le peuple haïssait [la Bastille] comme une chose vivante; il en avait fait un de ces Tarasques gigantesques, une de ces bêtes du Gévaudan qui dévorerait impitoyablement les hommes » (*AP*, p. 767). Le combat révolutionnaire devient lutte entre l'inhumain, incarnation du Mal, et la foule, elle-même transfigurée « en masse verdâtre, pareille à ces monstres fabuleux qu'Antiquité nous montre couverts d'écailles » (*AP*, p. 779).

Un tel élargissement mythique, s'il permet de traduire la violence en termes d'exorcisme et de combats originels, n'est cependant pas dépourvu d'ambiguïtés: il a en effet tendance à nier la dimension d'affirmation historique que recèle le soulèvement révolutionnaire, tout en reprenant au discours réactionnaire la figure (négativement connotée) de l'hydre – on se souvient du *Dictionnaire des idées reçues*: « Hydre. L'hydre de l'anarchie, – du Socialisme. Et ainsi de suite pour tous les systèmes qui font peur. Tâcher de la vaincre ». D'où la mise en place d'une autre stratégie narrative, visant cette fois à désamorcer par un effet de structure le déchaînement destructeur des violences populaires: Dumas, dans *AP*, encadre le récit des journées parisiennes par deux longues séquences d'une tonalité toute autre, dans lesquelles la représentation du peuple se réfère tantôt à la tradition bucolique, tantôt à un imaginaire des campagnes calmes et dépositaires d'un vieux fonds de sagesse nationale. Les derniers chapitres démarquent ainsi, sur le mode de la parodie ludique, les grands affrontements parisiens: Ange Pitou, pour armer la Garde Nationale d'Haramont, se heurte non à un régiment de dragons, mais à... l'abbé Fortier armé d'un martinet! L'image du peuple parisien, déchaîné et frénétique, se trouve doublée par cette autre figure du peuple, qui tire sa crédibilité – son impact, sa force de séduction – de sa conformité à une tradition: « On trouve dans le roman populaire romantique une foule de personnages secondaires, épisodiques, peu nécessaires à l'action, encore moins au déploiement de la valeur, mais très nécessaires à la création de l'effet de réel de la représentation socio-historique: ce sont, par

22 - Voir l'épisode de la mort de de Launay: « La foule vit ce qu'elle venait de gagner et fit un furieux effort. Comme un boa gigantesque, elle roula ses anneaux autour du groupe » (*AP*, p. 817). Chez Michelet, on trouve la même comparaison: « La foule [...] fit un furieux effort [...] Étirent du boa énorme que la masse tourbillonnante serrait et resserrait autour de lui, [Hulin] perdit terre » (p. 225).

exemple, les paysans d'Haramont dans *Ange Pitou* »²³. Reste que ce recours au lieu commun d'un peuple fondamentalement pacifique et bon enfant, si efficace qu'il soit sur le plan du pathos, perd du point de vue axiologique ce qu'il gagne au niveau de l'impact émotionnel : Dumas, s'il réussit à éviter les sous-entendus inquiétants propres aux métaphores consacrées de l'océan ou de l'hydre, élude du même coup l'analyse des violences paysannes comme indices d'une prise de conscience – prise de conscience pourtant soulignée par la source principale du romancier, Michelet : « Ce qui arma les campagnes, ce fut, nous l'avons dit, la nécessité de repousser le pillage, ce fut la contagion des villes qui prenaient les armes, ce fut plus que toutes choses l'ivresse et l'exaltation de la prise de la Bastille » (p. 286)²⁴.

Épopée et cous coupés

Le travail stylistique sur le détail du texte atteste les tensions qui traversent le projet de Dumas – tensions à la fois idéologiques et littéraires, qui tiennent au fait que la représentation de l'histoire en régime romanesque (et plus encore lorsqu'il s'agit d'écriture populaire) suppose un impressionnant dispositif de médiations : « La spécificité du texte littéraire tient à ce que le sens ne s'établit jamais dans ce rapport (représentation/réalité) [...] mais passe par la relation des représentations entre elles »²⁵.

Rien de plus envahissant que ces intertextes autoritaires lorsqu'il s'agit de mettre en scène la violence révolutionnaire, qui relève toujours du « déjà-écrit ». Encore peut-on, s'agissant de 93, en rejeter la responsabilité sur la dictature de la minorité jacobine, au terme d'un processus de concentration du pouvoir dû au désinvestissement progressif du peuple (c'est la thèse de Michelet)²⁶ ; mais, en choisissant pour *Ange Pitou* la période de l'été 1789, Dumas se prive de toute échappatoire : « Le parti de concentration adopté fait que ces journées apparaissent comme de simples explosions de violence ; comment concilier cette image, imposée par la narration, et l'idée que Dumas entend donner de la Révolution, large mouvement d'émancipation du peuple, début d'une ère nouvelle ? »²⁷. La difficulté se révèle d'autant plus grande qu'il s'agit d'intégrer au récit le meurtre des fermiers généraux, autrement dit la première de ces « pendaisons à la lanterne » qui constituent une séquence obligée du roman contre-révolutionnaire²⁸. Enfin, le souci de dra-

23 - L. Dumasy, *op. cit.*, p. 238.

24 - C'est cette dimension essentielle que souligne Vallès, lorsque Jacques Vingtras découvre l'Histoire de la Révolution : « Je me souvenais aussi des gestes qu'on avait faits devant moi, en tapant sur la crosse d'un fusil, ou en allongeant le canon, avec un regard de colère, du côté du château » (*L'Enfant*, éd. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 364).

25 - G. Rosa, « Histoire sociale et roman de la misère, *Les Misérables* de V. Hugo », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 11, 1995, p. 100-101.

26 - La violence devient alors fléau expiatoire, et Robespierre l'instrument sanglant d'un Destin aveugle : voir les incipits de *Stello*, ou de *Un épisode sous la Terreur*.

27 - Anne Leoni et al., « Feuilleton et Révolution : *Ange Pitou* », *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 105.

28 - On en trouve un exemple significatif dans *Stello*, où la scène est traitée comme une vignette : « Devant la porte du corps de garde infect, des Sans-Culottes, assis sur des bancs de chêne,

matiation a poussé le romancier à passer sous silence l'activité de l'Assemblée et des pouvoirs constitués entre juillet et octobre 1789, activité dont Michelet souligne l'importance : « La première parole [sur les Droits de l'Homme] est dite trois jours avant le 14 juillet et la prise de la Bastille ; la dernière, quelques jours avant que le peuple n'amène le Roi à Paris (6 octobre). Sublime apparition du droit entre l'orage et l'orage » (p. 285). Le choix de Dumas, choix du silence, amène la mise en place d'une structure d'affrontement binaire, donc nécessairement centrée sur la violence : « La narration fait de la Révolution un drame à deux acteurs : d'un côté la monarchie, de l'autre le peuple. Sont donc privilégiés les épisodes où ces deux puissances s'affrontent : la prise de la Bastille, la visite du roi à Paris, les journées d'octobre. De part et d'autre joue un identique processus de réduction : la monarchie, c'est le couple royal ; le peuple, c'est la foule parisienne »²⁹.

Choisie, voulue, assumée par Dumas, la bipolarisation polémique du récit convoque tout naturellement une forme d'intertexte que suggérerait déjà le sujet (la naissance d'une nation) aussi bien que le destinataire (le peuple) ; le romancier emprunte ses pouvoirs à la diction épique : « Les histoires de la Révolution intègrent toutes les formes artistiques qui s'adressent à une communauté [...] Le modèle de l'épopée se prête à la représentation d'une histoire collective [...] L'épopée qui donne au passé un sens axiologique et non chronologique convient pour dire ce temps où l'histoire s'est faite conscience et qui représente la valeur la plus haute »³⁰. Le récit des affrontements peut alors se couler dans le schéma narratif propre aux récits de guerre – là encore, le procédé n'est pas propre à Dumas ; pour ne citer que cet exemple, A. France, dans *L'Île les Pingouins*, synthétise la crise révolutionnaire par cette formule : « La République proclamée au milieu des troubles, sous le coup d'une guerre effroyable ». La formule d'« épopée du peuple », pour qualifier la Révolution, était d'ailleurs fréquente au XIX^e siècle (Vallès l'emploie souvent).

Les violences révolutionnaires, devenues hauts faits d'une geste épique, se trouvent par conséquent exorcisées de tout soupçon de barbarie. C'est ainsi que le peuple montant à l'assaut de la Bastille place à sa tête un chef tout droit sorti d'Homère et de Virgile, « un jeune homme d'une taille et d'une

aiguais leurs piques dans le ruisseau, jouaient à la drogue, chantaient *La Carmagnole*, et ôtaient la lanterne d'un réverbère pour la remplacer par un homme qu'on voyait amené du haut du faubourg par des poissardes qui hurlaient le *Ça ira!* » (éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 708).

29 - Anne Leoni, G. Mouillaud, Roger Ripoll, « Feuilleton et Révolution : *Ange Pitou* », *Europe*, n° 542, p. 105.

30 - P. Petitier, article cité, p. 256. Sur cette question, voir aussi les analyses de T. Bujnicki, « Le Roman historique du XIX^e siècle : problèmes de structure », *Le genre du roman, les genres du roman*, actes du colloque de l'université de Picardie, P.U.F., 1981, p. 75-76 : « Des tensions dialectiques entre la « mémoire » en tant que valeur et la connaissance, entre le temps fermé du passé et sa présence dans le présent [...] entre la geste, la rhétorique hiératique, et la stylisation [...] ce sont là quelques-uns parmi les effets de la « collision » du roman historique avec la tradition de l'épopée ».

force héroïques, Hulin » (Michelet, p. 219) ; ce personnage incarne et emblématise la figure mythique du peuple-Hercule, ennemi des débordements sauvages de l'hydre barbare : « Conduire [M. de Launay] de là à la Grève, qui est si près, c'était plus que les douze travaux d'Hercule [...] De son côté, la foule fit un furieux effort. La force de géant qu'Hulin avait déployée ne lui servit plus ici. Étreint du boa énorme que la masse tourbillonnante serrait et resserrait sur lui, il perdit terre, fut poussé, repoussé, lancé sur la pierre. Il se releva deux fois. A la seconde, il vit en l'air, au bout d'une pique, la tête de de Launay » (Michelet, p. 226 ; ce passage fait, on l'a vu, l'objet d'une réécriture très proche chez Dumas). La référence épique s'inscrit clairement jusque dans le détail stylistique (« serrait et resserrait », « il se releva deux fois »), cependant que la métaphore du boa (reprise textuellement dans *Ange Pitou*) évoque les dragons virgiliens terrassant Laocoon. Précisons que l'écriture épique, chez Michelet, oppose cette figure herculéenne de la force populaire à un autre type de héros, plus « aristocratique », le garde français Elie, qui lui aussi sert de rempart contre le déchaînement de la barbarie : « Elie, debout sur une table, le casque en tête, à la main son épée faussée à trois places, semblait un guerrier romain. Il était tout entouré de prisonniers et priait pour eux » (p. 226)³¹. Chez Dumas, qui reprend le couple des deux héros, le Peuple se trouve en outre incarné par une troisième figure, Gonchon, « le Mirabeau du peuple » - voix du peuple donc, et prophétique (les « prunelles-étoiles » de Victor Hugo...), qui transfigure la violence en grand souffle venu de l'au-delà, en reprenant une formule de Michelet : « Billot se retourna et vit un homme à mine farouche, vêtu de haillons, et faisant étinceler ses yeux comme deux étoiles [...] "La prise de la Bastille, dit l'homme, n'est pas un fait de guerre, c'est un acte de foi : crois, et tu réussiras" » (AP, p. 779).

Le palimpseste épique, s'il permet d'inscrire la violence dans le texte sans la condamner, présente pourtant un inconvénient majeur : par son fonctionnement narratif même, il exclut la dimension spécifiquement « populaire » du soulèvement révolutionnaire, et s'oppose à l'essence même d'une authentique Histoire de la Révolution : « Cette histoire que je dévore, ce n'est pas l'histoire des dieux, des rois, des saints, - c'est l'histoire de Pierre et de Jean, de Mathurine et de Florimond, l'histoire de mon pays, l'histoire de mon village », écrit Vallès en évoquant les lectures « révolutionnaires » de Jacques Vingtras³². C'est pourquoi le roman populaire de la Révolution limite la référence épique à des séquences bien délimitées, préférant opérer, au niveau du détail du récit, un progressif désamorçage des lieux communs de la contre-révolution - lesquels lieux communs relèvent du pur signe, voire d'une signalétique très stéréotypée de la violence : « Le vin et le sang, le tricot et les piques, la carmagnole et la guillotine... »³³.

31 - Significativement, dans cette séquence, le peuple est rejeté aux marges de l'action, en position de spectateur des exploits « aristocratiques » du héros : « [Le peuple] regardait bouche bée ce prodigieux spectacle ».

32 - J. Vallès, *L'Enfant*, p. 364.

33 - C. Bernard, *Le Passé recomposé*, Hachette Supérieur, 1995, p. 159.

Le roman de la Révolution travaille à faire pivoter ces vignettes de la barbarie révolutionnaire, en leur ôtant leur charge de terreur et d'effroi. Le premier procédé consiste à les priver de leur impact émotionnel, en opérant un déplacement significatif ; ainsi, le spectre de la guillotine est conjuré lorsque l'allusion passe par le discours familier des mères de famille ramenant le Roi à Paris - parole banalisée par l'utilisation du discours indirect, qui évite la mise en place du schéma « harangue révolutionnaire », et par les périphrases dépolitisées : « Toutes pensaient qu'on ne pouvait jamais mourir de faim, en ayant le Roi avec soi. Toutes étaient encore royalistes, en grande joie de mettre enfin ce bon papa en bonnes mains ; il n'avait pas beaucoup de tête, il avait manqué de parole ; c'était la faute de sa femme » (Michelet, p. 375). Dumas reprend le procédé, en renforçant la tonalité comique - et en remplaçant significativement l'allusion à la guillotine par un instrument de supplice moins « connoté » : « Comment t'appelles-tu ? / - Je m'appelle Billot. / Et moi, dit Gonchon, je m'appelle Hache ; et, à nous deux, j'espère que nous allons faire quelque chose ». / La foule sourit au sanglant jeu de mots. » (AP, p. 781).

Reste que l'allusion aux sanglants rites révolutionnaires, et en particulier aux têtes portées à bout de pique, reste inévitable dans un récit portant sur 1789 ; ces cous coupés ont en effet, pour les récits contre-révolutionnaires, valeur d'emblème - tels sont, pour Chateaubriand, les significatifs drapeaux républicains qu'on porte devant le Roi, le 6 octobre : « Pour oriflamme, devant le fils de Saint Louis, des hallebardes suisses élevaient en l'air deux têtes de gardes du corps, frisées et poudrées par un perruquier de Sèvres » (MOT, p. 222). Impossible donc, pour le romancier populaire, d'effacer sans commentaire de son texte cette bannière sanglante, que l'imaginaire collectif surimpose automatiquement aux récits des luttes de 1789. D'où, chez Dumas, une stratégie de mise à distance : le texte prend en charge tous les *topoi* de l'horreur (le face-à-face sanglant avec les têtes coupées données à baiser, qu'on trouve aussi chez Chateaubriand ; l'expressionnisme hyperbolique dans la description...) ; en revanche, certaines clauses opèrent une sorte de déplacement, érigeant les têtes coupées non en éléments réalistes de la barbarie révolutionnaire, mais en hiéroglyphe abstrait de la violence : « Il vit trois têtes au bout de trois piques. / La première était celle de Flesselles, la seconde celle de de Losme, la troisième celle de de Launay. [...] Par leur position elles figuraient un triangle. « Oh [...], murmura le docteur avec un soupir, est-ce ainsi que l'on symbolise la liberté ? » (AP, p. 819)³⁴.

Autre moyen, plus radical, pour annihiler la portée accusatrice du motif des têtes coupées : superposer à la vignette contre-révolutionnaire une autre image (on ne combat pas une image par une idée...), qui substitue à la pique barbare une pique-étendard. Les premiers troubles révolutionnaires qui

34 - Ce hiéroglyphe de la violence rappelle les trois chandelles allumées en triangle dans la tour Saint-Jacques de la Boucherie, triangle lumineux qui, dans *Vingt ans après*, donne le signal de l'émeute populaire.

s'inscrivent dans le récit de Dumas sont les défilés parisiens en faveur de Necker et du duc d'Orléans, cortèges pacifiques de Parisiens désarmés; significativement, le romancier inscrit la première allusion aux têtes-bannières dans un contexte où le peuple est victime des violences du Pouvoir, et où la pique se fait instrument d'apothéose pour les héros du jour: « Un Savoyard [...] se releva le premier, releva l'effigie du duc d'Orléans, et, la fixant au bout d'un bâton, l'éleva au-dessus de sa tête [...] Le buste de Necker était déjà au bout d'une espèce de pique, et, rapproché de celui du duc d'Orléans, ralliait autour de lui une bonne partie du cortège [...] Une seconde détonation se fit entendre, et aussitôt des trous profonds creusés dans les masses signalent le passage des projectiles ». (AP, p. 738; les têtes de cire sont souillées de sang, mais, symboliquement, il s'agit du sang du peuple victime de la charge meurtrière des dragons).

Lorsque les impératifs du récit révolutionnaire l'exigent absolument, force est cependant d'évoquer ce motif sanglant des coups coupés; c'est le cas, notamment, après la prise de la Bastille ou lors des journées d'octobre. D'où un ultime procédé de détournement, qui consiste à centrer une séquence non sur la pique sanglante, mais sur son envers positif; voici la bannière que, chez Michelet, brandit le peuple vainqueur de la Bastille: « En tête, parmi ce fracas où l'on n'aurait pas entendu la foudre, marchait un jeune homme recueilli et plein de religion; il portait suspendue et percée de sa baïonnette une chose impie, trois fois maudite, le règlement de la Bastille » (p. 223). Dumas reprend l'image, qui transforme le cortège populaire en procession célébrant l'Idée: « Un jeune homme montrant à tous les yeux, percé de sa baïonnette, le règlement de la Bastille, odieux rescrit en vertu duquel avaient coulé tant de larmes » (p. 815).

Aussi est-il très significatif que Michelet choisisse de fermer le premier tome de *La Révolution française* sur une image symbolique: « Les femmes portaient de grosses miches de pain, d'autres des branches de peuplier, déjà jaunies par octobre » (p. 375). Bannières éminemment populaires que ce pain et ce rameau de peuplier, qui s'imposent aux yeux de Vallès comme l'authentique image de la Révolution: « On venait d'ouvrir devant moi un livre où il était question de la misère et de la faim, où je voyais passer des figures qui me rappelaient mon oncle Joseph ou l'oncle Chadenas, des menuisiers avec leurs compas écartés comme une arme, et des paysans dont les fourches avaient du sang au bout des dents./Il y avait des femmes qui marchaient sur Versailles, en criant que M^{me} Veto affamait le peuple; et la pique à laquelle était embrochée la miche de pain noir – un drapeau – trouait les pages et me crevait les yeux »³⁵.

Mettre en scène la violence, et la violence du peuple, tout en exaltant le souffle régénérateur du soulèvement de 89: tel est le dilemme auquel se trouve confronté le romancier populaire de la Révolution. Comment voir dans la geste révolutionnaire l'élan unifié du Peuple en marche, tout en intégrant la violence sanglante des combats? Comment concilier une visée apologétique plus encore que didactique, avec le scandale d'actes meurtriers qui entachent la Révolution du sang de la barbarie? Sans doute est-il possible d'innocenter les masses, en rejetant la responsabilité des meurtres sur des provocateurs (les jésuites camouflés chez Sue, les agents de Pitt chez Dumas); mais, dans ce cas, la narration refuse au peuple l'accès à la conscience historique et évite d'en faire le véritable acteur de l'Histoire, autrement dit nie la Révolution dans son dynamisme propre. Autre possibilité: insister sur le fait que le révolutionnaire, en tant qu'individu, n'est pas responsable des excès d'une foule déchaînée; mais, dans ce cas, les masses n'interviennent que sous la forme d'une populace barbare, indigne de ce noble Peuple héros et destinataire du récit révolutionnaire. D'où l'incohérence à laquelle est condamné le roman de Dumas: « La gigantesque entreprise de rénovation glorifiée dans les morceaux placés en marge de l'action n'apparaît dans le récit que comme une suite de massacres; des forêts de piques, des bras sanglants, des visages sinistres, c'est tout ce que l'on voit des masses révolutionnaires »³⁶.

Si l'idéologie républicaine travaille à une synthèse harmonieuse qui pose en même temps la nécessité de la Révolution et la condamnation de la violence, le roman populaire, lui, ne peut que refléter cette tension sur le mode aporétique – d'où une prudente stratégie d'éviction dans des récits à visée didactique comme *Le Tour de la France par deux enfants*: « Globalement, le livre peut apparaître comme remarquablement discret sur la Grande Révolution Française de 1789. Une révolution en effet n'est jamais qu'une forme de la guerre civile: inutile de rappeler de mauvais souvenirs [en l'occurrence, de la Commune] »³⁷. Cette contradiction interne est d'autant plus dramatique qu'*Ange Pitou* paraît en feuilleton à partir de 1850, après le traumatisme des journées de Juin qui ont détruit les mirages d'une République unitaire: « Cette réduction de la Révolution au soulèvement des foules parisiennes, des foules qui apparaissent sous le jour le plus inquiétant, n'est pas une chose innocente vers 1850-51. L'image d'une multitude féroce répond trop bien aux peurs suscitées par les antagonismes sociaux qui ont abouti à une lutte ouverte lors des journées de juin. L'incohérence de la représentation de la Révolution est l'incohérence du républicanisme quarante-huitard, de l'idéologie d'une bourgeoisie qui invoque l'histoire pour fonder son pouvoir et qui redoute les secousses de l'histoire; on se réclame de la Révolution et on craint l'action populaire »³⁸.

36 - A. Leoni *et al.*, article cité, p. 117.

37 - J.-C. Vareille, « Le Conditionnement par le manuel scolaire », *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, n. 126

Cette tension explique pourquoi bien des romans de la Révolution préfèrent se centrer sur la crise de 93; en effet, les violences de la Terreur peuvent être rejetées sur la responsabilité d'une poignée d'hommes: « L'époque humaine et bienveillante de notre Révolution a eu pour acteur le peuple même, le peuple entier, tout le monde. Et l'époque des violences, l'époque des actes sanguinaires où plus tard le danger la pousse n'a pour acteurs qu'un nombre d'hommes infime, infiniment petit », écrit Michelet dans sa Préface de 1847. On comprend aussi pourquoi un romancier comme Hugo choisit de sublimer la violence révolutionnaire en violence sacrificielle – Enjolras sur la barricade meurt fusillé comme un Christ cloué au mur par le peloton d'exécution, cependant que Gauvain sur l'échafaud paye de sa vie l'expiation des violences de l'Histoire.

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Références des œuvres citées:

- MOT: Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éditions Livre de Poche, 1973.
- AP: Alexandre Dumas, *Ange Pitou*, collection Bouquins, Robert Laffont, 1990.
- La RF: Michelet, *La Révolution française*, édition Jean de Bonnot, 1988.
- Sénac de Meilhan, *L'Emigré*, éditions Complexe, Nathan, 1997.