

## **Conclusion**

### **Fictions de la Révolution, 1789 / 2017**

Jean-Marie Roulin et Corinne Saminadayar-Perrin dir., *Fictions de la Révolution, 1789-1914*, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2018, p. 307-31

« Nous allons le faire bouger encore une fois, ce  
vieux théâtre d'ombres. »  
Pierre Michon, *Les Onze* [2009]

Le siècle des révolutions pense et fabrique la Révolution par la fiction. Devoir de mémoire, exigence d'intelligibilité, réflexion sur l'avenir font de l'entreprise un *acte* au sens fort du terme, idéologique, politique et social : qu'il s'agisse de terminer la Révolution, de l'abolir ou de l'accomplir, le travail de figuration a des enjeux immédiats sur les imaginaires, les représentations, les positionnements et les engagements – à une période où la France connaît sa première ère de médiatisation de masse, où la littérature connaît une diffusion sans précédent, où se constitue la possibilité même d'un espace public et républicain.

Recourir à la fiction pour dire la Révolution, c'est à la fois proposer des paradigmes interprétatifs, interroger certains discours sociaux, et suggérer des codes de conduite : le pouvoir herméneutique et idéologique prêté à la fiction en fait un acteur au sens plein de l'histoire.

#### **Fiction et Révolution**

Les dispositifs spécifiques qu'autorise la fiction permettent de croiser des problématisations inédites des événements révolutionnaires, grâce à la multiplicité des supports et à la plasticité des formes qu'ils autorisent. Dès 1789, le conte, la fable, l'apologue développent un contrepoint distancié, humoristique et militant aux discours politiques qui envahissent la sphère publique, cependant que Louis-Sébastien Mercier propose une chronique de la Révolution au jour le jour, où les « choses vues » se mêlent aux micro-fictions du quotidien. Par la suite, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, représenter la Révolution exige de multiplier les expérimentations génériques, lesquelles passent par la reconfiguration du roman historique, l'invention de dispositifs didactiques, la constitution d'une anthropologie fictionnelle de la violence. La « quantité d'infini » que recèle la Révolution française, ses excès dans tous les sens du terme, suggèrent une poétique de l'irreprésentable, une multiplication des perspectives, un croisement des points de vue, mais aussi un effort herméneutique tendu vers une vision de l'avenir. La fiction multiplie les essais narratifs et discursifs, mais aussi les réemplois et les réajustements, pour saisir quelque chose de ce passé révolutionnaire toujours *à l'œuvre* dans le présent.

Le potentiel légendaire, l'aura fictionnelle de certains personnages et événements en font les icônes et les emblèmes de la Révolution française : sans cesse repris, réécrits, diffusés et réfractés, ces épisodes forment une sorte de panorama partagé, où la variation des éclairages idéologiques, le travail des métaphores, la problématisation des discours sociaux instaure un débat permanent fondé sur l'intertextualité, le dialogue, la répétition ou la subversion – la Terreur ou les massacres de Septembre peuplent l'espace fictionnel de monstres jaillis de l'abîme des révolutions, ou de justiciers vengeant les crimes du passé. S'emparant de Charlotte Corday ou des jeunes martyrs Bara et Viala, les dramaturges composent une épopée scénique de la Révolution, ou découpent une tragédie post-

cornélienne dans l'étoffe sanglante de l'histoire – à moins que les logiques propres à la scène, scénarios de vaudeville ou intrigues mélodramatiques, viennent alléger et dépolitiser le propos, la dynamique du divertissement l'emportant sur toute autre considération. En témoigne le succès durable de *La Berlino de l'Emigré* – à cet égard, on a sans doute sous-estimé les effets de ces fictions divertissantes dans le travail de catharsis, et l'œuvre de réconciliation que la Troisième République achèvera de manière beaucoup plus directe et militante.

Parce qu'elle séduit un vaste public très diversifié (sous la monarchie de Juillet, les Chouans venus des landes romanesques prennent d'assaut les scènes parisiennes), la fiction naturalise une mémoire nationale commune qu'elle contribue à fixer et à partager. Mais elle ouvre également des espaces inédits à la réflexion idéologique, par les décentrement qu'elle autorise – à considérer l'histoire depuis ses marges ou ses envers, s'esquissent des explications alternatives (sociologiques, anthropologiques, voire ethnologiques) rendant compte des blocages de l'histoire, lorsque le devenir semble s'enrayer, déraiser, s'enliser. À cet égard, l'effacement, l'échec ou l'inachèvement que manifestent certaines œuvres ont un sens fort, de même que l'ouverture sur l'utopie ou l'uchronie – une périodisation affinée montrerait sans doute que les périodes de crise (1832-1836, les débuts du second Empire ou l'« année terrible ») voient se multiplier ces tentatives détournées et cet essayisme formel.

Le récit fictionnel permet enfin une subjectivation radicale à haute rentabilité heuristique : appréhendés à hauteur d'individu, les vertiges du fanatisme comme l'expérience quotidienne de l'histoire posent différemment la question des responsabilités qui incombent aux acteurs de la Révolution, et interrogent le rapport de chacun à sa propre historicité. Toutes problématiques particulièrement sensibles, alors même que la Troisième République peine à trouver le « drame national » qui incarnerait, sur scène, le grand récit fondateur et réconciliateur. En cette fin de siècle où les œuvres de Taine, de Le Bon, de Tarde invitent à repenser les liens entre perspectives psychologiques, sociologiques et historiographiques, alors que le positivisme s'impose dans le domaine des études historiques, la fiction de la Révolution est sommée de repenser la spécificité de ses apports cognitifs, idéologiques et politiques.

### **Portraits, images, légendes contemporaines**

Existe-t-il aujourd'hui une historiographie fictionnelle de la Révolution ? En une période où le partage entre écriture littéraire et travail historique se trouve parfois contesté et souvent débattu (en témoignent les réactions que suscitent l'œuvre et des thèses provocantes d'Ivan Jablonka<sup>1</sup>), nombre d'écrivains recourent aux pouvoirs de la fiction pour interroger, dans des perspectives renouvelées, ce qui dans l'événement révolutionnaire résiste ou se dérobe.

La question de la représentation joue un rôle souvent déterminant dans ces fictions, à commencer par le grand tableau commandé à Corentin, « le Tiepolo de la Terreur », qui donne son nom au roman *Les Onze* (dans *Les Deux ont soif* déjà, Evariste Gamelin était peintre) : « Tu sais peindre les dieux et les héros, citoyen peintre ? C'est une assemblée de héros que nous te demandons. Peins-les comme des dieux ou des monstres, ou même comme des hommes, si le cœur t'en dit. Peins *Le Grand Comité de l'an II*. Le Comité de salut public. Fais-en ce que tu veux : des saints des tyrans, des larrons, des princes. Mais mets-les tous ensemble, en bonne séance fraternelle, comme des frères<sup>2</sup>. » En 2013, dans les pages de « Lantenac à la Conciergerie (genèse de l'œuvre) », Évariste Gamelin et Corentin se croisent brièvement – l'auteur des *Onze* vient, sur ordre du Comité de salut public, faire le

---

<sup>1</sup> Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

<sup>2</sup> Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Folio, 2011, p. 89.

portrait du chef vendéen (et hugolien) condamné à mort : « Combien d'hommes ont eu la chance d'assister à ce moment unique où le chef-d'œuvre qui n'est pas encore est sur le point de naître ? [...] Il y eut un instant dans l'histoire où *La Vendée abattue* – c'est l'autre nom du tableau, celui que voulait lui donner le Comité – n'était encore qu'une toile blanche, immaculée, que Corentin allait bientôt couvrir d'un blanc de marne, blanc d'Espagne pour la chemise de Lantenac, d'un vert émeraude pour ses yeux d'où jaillissaient les éclairs, d'anthracite et de bistre pour les murs de la prison, et par-delà les barreaux d'un bleu céruleen pour le ciel qu'il eût voulu céleste, mais qu'il fit bleu de cobalt, celui que l'on trouva jadis dans les mines de Bohême, ce bleu violacé, impérial, infernal, divin<sup>3</sup>. » Le recueil de François-Henri Désérable s'ouvre d'ailleurs sur un autre portrait, celui de Charlotte Corday, pendant élégiaque du *Marat* de David. La mémoire de la Révolution construit une galerie de portraits tragiques, saisis au seuil de la mort – profils en clair-obscur que travaillent les anamorphoses, les palimpsestes, les dialogues intertextuels, et que traverse l'éclat tranchant des *ultima verba*.

Ce fort potentiel dramatique favorise une mise en intrigue que les fictions de la Révolution interrogent en même temps qu'elles la mettent en œuvre. Pour célébrer le Bicentenaire de la Révolution, c'est à Jean-Luc Godard que, dans le roman de Thierry Froger<sup>4</sup> *Sauve qui peut (la révolution)*, Jack Lang commande un grand film bientôt baptisé *Quatre-vingt treize et demi*. L'œuvre, doublement virtuelle, restera à l'état de scénario, mais enclenche une réflexion en zigzag sur les modalités de la représentation cinématographique, dans ses rapports avec l'invention de l'avenir et le travail de la mémoire. Juste une image, une image juste ?... L'ami de jeunesse de JLG écrit justement une biographie alternative de Danton – celui-ci, après avoir échappé à la guillotine au printemps 1794, fonde sur les bords de la Loire une éphémère quoique vivace République miniature... L'infatigable vitalité du héros vieillissant, ses amours avec de très jeunes filles, trouvent d'ailleurs leur écho dans la passion qui lie JLG à Rose, la fille de de son ami historien. Comme si le travail de représentation artistique exigeait, directement ou obliquement, que le créateur *habite* son sujet, à moins que ce soit l'inverse – expérience vampirique dont Michelet évoque le trouble intense : « Dans toute cette histoire, qui fut ma vie dix ans et mon monde intérieur, je formai, sur ma route, parmi ces morts renés et recréés, des amitiés très chères où se prenait mon cœur. Puis, quand ils étaient miens, lorsque j'avais déjà longtemps vécu de leur génie, de leur glorieuse familiarité, il me fallait les briser, les arracher de moi<sup>5</sup>. »

Entre récit et discours, mise en intrigue et démontage narratif, les fictions contemporaines de la Révolution mettent volontiers en abyme leur propre démarche, et en interrogent les conditions de possibilité – et d'efficacité. Le recueil de Désérable propose un fascinant mobile narratif où chaque petit récit explore les possibilités d'un dispositif énonciatif (dialogue, journal intime, récit, lettre, confession...), et interroge sur le mode ludique le recouvrement (ou la forgerie ?) de la réalité historique par les fictions qui lui ont donné corps. Déjà, dans *Extension du domaine de la lutte*, Michel Houellebecq avait consacré l'une de ses déroutantes fables animalières à la mort de Robespierre :

« A ce moment précis où le bourreau a brandi son bandage dégouttant de sang sous les acclamations de la foule, je veux penser qu'il y a eu dans la tête de Robespierre autre chose que de la souffrance. Autre chose que le sentiment d'échec. Un espoir ? Ou sans doute le sentiment qu'il avait fait ce qu'il devait faire. Maximilien Robespierre, je t'aime. »

---

<sup>3</sup> François-Henri Désérable, *Tu monteras ma tête au peuple*, Paris, Gallimard, Folio, 2013, p. 143-144.

<sup>4</sup> Thierry Froger, *Sauve qui peut (la révolution)*, Actes Sud, 2016.

<sup>5</sup> Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, « Conclusion », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, tome 2, p. 995.

La cigogne la plus âgée répondit simplement, d'une voix lente et terrible : « *Tat twam asi* ». Peu après, le chimpanzé était exécuté par la tribu des cigognes ; il mourait dans d'atroces souffrances, transpercé et émasculé par leurs becs pointus. Ayant remis en cause l'ordre du monde, le chimpanzé devait périr ; réellement, on pouvait le comprendre ; réellement, c'était ainsi<sup>6</sup>.

Violamment dramatisées, parfois énigmatiques parce que juxtaposées ou suspendues, ces micro-fictions héritent de cette « histoire écoutée aux portes de la légende<sup>7</sup> » dont Hugo fit ses *Petites épopées* (mais non pas l'impossible épopée de la Révolution) : « Voilà la vérité, l'âpre vérité [...] L'Histoire balbutie, tâtonne, et finalement c'est la légende qui finit par l'emporter. Elle se nourrit de ses lacunes, et c'est très bien comme ça<sup>8</sup>. »

### La Révolution au présent

À cet égard, la démarche fictionnelle contemporaine s'inscrit dans un double rapport à la légende révolutionnaire. Elle peut, dans le sillage de Vigny ou de Dumas, s'insérer dans les fissures, les jointures, les interstices de l'histoire et de la mémoire, là où l'individuel, le privé, l'intime croisent, fugacement, la trajectoire de l'événement : confier tel célèbre épisode de la Révolution à un anonyme gardien de Marie-Antoinette à la Conciergerie, ou au jeune Merda qui, dit-on, fracassa la mâchoire de Robespierre, déplace les perspectives et bouleverse les hiérarchies. La nostalgie d'une aristocratie fantasmée semble inusable, et intarissables les larmes sur les malheurs des reines : dans le sillage du *Mouron rouge*, série à succès de la Baronne Orczy, la fiction exalte une noblesse chevaleresque<sup>9</sup>, cependant que Marie-Antoinette continue à exercer une trouble fascination à l'écrit et à l'écran.

De manière plus novatrice et plus radicale, Eric Vuillard, dans son très remarqué *14 Juillet*<sup>10</sup>, rend la Révolution à ceux qui l'ont faite : qui furent les « vainqueurs de la Bastille », ce peuple mythique qui prit la forteresse et changea le cours de l'histoire ? qu'en est-il de leurs noms, de leurs vies anonymes, de leurs corps souffrants, de leurs cœurs battants, de leur destinée d'effacés ? Face aux portraits des grands hommes, des héros, Vuillard dresse le catalogue des oubliés de l'histoire, il ressuscite les fantômes du passé – eux qui de leur vivant furent déjà des spectres, à croire qu'il ne leur fut pas même accordé une vie avant leur mort. D'eux nul n'a jamais écrit la « fable amère » – or, un jour de l'été 1789, ces absents changèrent le monde. Comme d'autres invisibles peut-être le feront à nouveau.

Inversement, certaines œuvres contemporaines se réclament ouvertement du diaporama révolutionnaire légué par la tradition – la perspective ludique n'excluant pas de penser dans et par la fiction. La fascinante figure de Robespierre continue ainsi à cristalliser les passions : « En notre XXI<sup>e</sup> siècle commençant, Maximilien Robespierre reste notre contemporain. Son ombre plane sur nos discussions politiques, sur nos soirées télévisées et même sur les jeux vidéo, sans que nous sachions quoi en faire [...] Deux cents ans ont passé et les passions demeurent, comme l'a illustré cet épisode quasi comique où l'on imagina, en 2013, de reconstituer la “vraie” tête de Robespierre, déclenchant une polémique. Pour lui avoir donné “le regard dur, la peau percée de cratères et une grosse

---

<sup>6</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* [1994], Paris, J'ai lu, 2010, p. 126.

<sup>7</sup> Victor Hugo, *La Légende des siècles. Petites épopées* [1859], Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 48. Le poète précise : « Les poèmes qui composent ces deux volumes, ne sont donc autre chose que les empreintes successives du profil humain, de date en date, depuis Eve, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples » (p. 45).

<sup>8</sup> F. H. Désérable, « Mon plus grand fait d'armes », *Tu montreras ma tête au peuple*, op. cit., p. 202.

<sup>9</sup> Merci à Jean-Marie Roulin pour cette référence !

<sup>10</sup> Eric Vuillard, *14 juillet*, Actes Sud, août 2016.

tête”, l’auteur de la reconstitution fut accusé de dévaloriser la Révolution, celle de 1789, mais aussi toutes les autres, passées et à venir<sup>11</sup>. »

De fait, Robespierre est le personnage central du dernier roman de Fred Vargas, *Temps glaciaires*<sup>12</sup>. Voici Maximilien ressuscité dans le Paris du XXI<sup>e</sup> siècle : un descendant (bien imprévu...) de l’Incorruptible joue à la perfection son rôle dans les spectacles d’« Histoire vivante » qu’organise l’Association d’étude des écrits de Robespierre ; lorsque Adamsberg et ses compagnons participent aux reconstitutions des séances de la Convention précédant le 9 Thermidor (du Sardou perfectionné<sup>13</sup> !), Danglard et Veyrenc, hypnotisés, croient avoir sous les yeux l’authentique Robespierre. Ces reconstitutions en *live*, qui relaient les tableaux, films et récits mis en abyme dans d’autres fictions, sont un exemple abouti de « résurrection intégrale » du passé, un laboratoire expérimentant les effets du fanatisme – et, peut-être, un irremplaçable champ d’action pour un tueur en série. Car plusieurs membres de l’Association ont été victimes d’assassinats maquillés en suicide, et leur président, descendant et réincarnation de Robespierre, est visé par des menaces de mort, lesquelles reprennent textuellement celles que reçut l’Incorruptible dans les derniers mois de sa vie. Inversement, qui sait si le néo-Maximilien habité par son rôle, n’envisage pas de décimer lui-même l’assemblée ? à moins que les petits-fils de Danton ou de Desmoulins envisagent une vengeance à retardement... Bref, le passé fait retour, et peut-être, comme Delphine et Marinette jouant au loup avec le loup<sup>14</sup>, les robespierristes déchaînent-ils par leur inconséquence les forces obscures de la fiction.

On reconnaît là le décalage fantaisiste et fantastique propre à l’univers romanesque où évolue le commissaire Adamsberg. Mais ce qu’on vient de lire n’est que le deuxième versant d’un roman qui commence bien différemment. La première partie du livre est centrée sur trois affaires de meurtre, apparemment liées à une sordide aventure jadis survenue en Islande : un groupe de douze touristes français, piégé par le brouillard dans les glaces d’une île déserte, réussit à survivre sous l’autorité despotique de l’un des leurs qui, violent et brutal, aurait tué deux membres du groupe – mais sauvé tous les autres en les nourrissant de phoques miraculeusement pêchés sur la banquise. Le brouillard se lève, les rescapés regagnent la civilisation – mais le tueur exige, sous peine de mort, silence absolu sur le sang versé. Dans ce premier volet du roman, si quelques signes erratiques voire ludiques pointent vers la Révolution – un signe mystérieux représentant une guillotine, la place de la Convention, un code d’entrée en 1789 – rien n’annonce le revirement brutal qui amènera les enquêteurs à abandonner la piste islandaise pour s’intéresser aux robespierristes.

Un roman policier mal construit, dira-t-on. Mais une fiction révolutionnaire intrigante de par sa structure apparemment mal jointoyée. Peu importe, finalement, que la sagacité d’Adamsberg finisse par renouer les deux brins de l’intrigue. Ce qui compte en revanche, c’est le parallèle que le lecteur, guidé par le titre (« Temps glaciaires » au pluriel), est invité à esquisser entre l’épisode des glaces et la période de la Terreur : le groupe de randonneurs cerné par l’hiver islandais, assiégé par le brouillard, acculé par la faim, est sauvé par la dictature brutale qu’instaure l’un des leurs ; ce sauveur assassin n’hésite pas plus à tuer qu’à sauver, avec un admirable sens de la solidarité, ses compagnons d’infortune. Dans la deuxième partie du roman, le lecteur, avec Adamsberg et ses collègues, participe précisément à la séance de la Convention où Danton fut mis en accusation, à

---

<sup>11</sup> Jean-Clément Martin, *Robespierre. La fabrication d’un monstre*, Paris, Perrin, 2016, p. 7.

<sup>12</sup> Fred Vargas, *Temps glaciaires*, Paris, Flammarion, 2015.

<sup>13</sup> La reconstitution à grand spectacle de la séance du 9 Thermidor, dans la pièce de Sardou *Thermidor* [version de 1896], fit sensation et assura au drame un succès durable.

<sup>14</sup> Marcel Aymé, « Le Loup », *Les Contes du Chat perché* [1939], Paris, Folio, 1973. Le jeu finit mal : « Alors le loup, poussant un grand hurlement, fit un bond hors de sa cachette, la gueule béante et les griffes dehors. Les petites n’avaient pas encore eu le temps de prendre peur, qu’elles étaient déjà dévorées » (p. 186).

l'instigation de son vieil ami Robespierre... Dans tout le récit, le sang autrefois versé – en Islande ou sous la Terreur – crie vengeance ; les morts d'autrefois viennent saisir les vivants, le passé mal enfoui – dans les glaces, dans les mémoires – ne passe pas.

Parallèle forcé ? Certes, et pourtant. On apprendra, dans les dernières pages, que ce n'est pas de la viande de phoque qui a sauvé les égarés de la banquise : ils ont mangé, sans le savoir (sans vouloir s'en rendre compte), le corps des deux victimes de l'assassin. Or, ce sont justement les dents de Robespierre, sauvées de sa mâchoire broyée, que ses descendants se transmettent comme une précieuse relique. La fiction révolutionnaire de Fred Vargas, poétique et décentrée, a cette vertu résolument contraire aux devoirs d'élucidation propres au roman policier : elle intrigue, elle interroge. Elle met en scène, comme Flaubert dans *Salammbô* (l'épisode islandais offre un contrepoint glacial au Défilé de la Hache), un déchaînement des passions meurtrières au service d'une histoire anthropophage. Histoire ogre, histoire cannibale, à l'image de la créature des ténèbres qui dévore les enquêteurs imprudents : « La brume ne se déplaçait pas comme un cheval au galop, elle leur fonçait dessus comme un train, comme un monstre, comme un afturganga<sup>15</sup>. »

Corinne Saminadayar-Perrin  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

---

<sup>15</sup> F. Vargas, *Temps glaciaires*, *op. cit.*, p. 382.