

**QUE RESTE-T-IL DE L'ANARCHIE ? IDÉES ET IDÉAUX ANARCHISTES DANS LA
LITTÉRATURE D'APRÈS-GUERRES**

by

Delphine Monserrat

B.A. in English, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2003

M.A. in French Literature, University of Pittsburgh, 2012

Submitted to the Graduate Faculty of

The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Ph.D. in French Literature

University of Pittsburgh

2017

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Delphine Monserrat

It was defended on

May 4, 2017

and approved by

David Pettersen, Ph.D., Associate Professor of French

Giuseppina Mecchia, Ph.D., Associate Professor of French

Chloé Hogg, Ph.D., Assistant Professor of French

Susan Andrade, Ph.D., Associate Professor of English

Dissertation Advisor: David Pettersen, Ph.D., Associate Professor of French

Copyright © by Delphine Monserrat

2017

QUE RESTE-T-IL DE L'ANARCHIE ? IDÉES ET IDÉAUX ANARCHISTES DANS LA LITTÉRATURE D'APRÈS-GUERRES

Delphine Monserrat, PhD

University of Pittsburgh, 2017

This dissertation examines the ways in which anarchist ideas and ideals influenced mainstream Interwar and postwar French literature. Most scholarship on anarchy in France argues that it disappeared after World War I as Communism became the dominant political ideology of the radical left. My dissertation shows that anarchism did not disappear, but rather reinvented itself in literature before starting to reemerge in May 68 and even more since the 2000s.

Anarchy is a social doctrine that promotes the freedom of the individual while remaining aware and respectful of the freedom and individuality of others. However, many have associated and still do associate anarchism with violent and chaos because its history includes periods of terrorism, especially at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. This dissertation examines how the history of the movement and its ideas along with portrayals by the government and the media created ideas and images and shaped public memories about anarchy. Through the study of novels and plays from the 1920s through the late 1940s, by Louis Aragon, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Blaise Cendrars, Louis-Ferdinand Céline, André Malraux and Jean-Paul Sartre, I show that the discourse of anarchy and about anarchy is an important component of mainstream – i.e. non-militant – literature. My project explores three main ideas in relationship to anarchy: terrorism, female characters and images of the body.

This dissertation shows that to fully understand literature in Interwar and postwar France, it is necessary to take anarchy into account in order to have a complete picture of the political

and social beliefs of the time and of the atmosphere in which the texts were written. The different authors do use stereotypes on anarchy, sometimes as an excuse to create shocking images and interesting characters, but they also go beyond those stereotypes and show that anarchist ideas and ideals can be useful and productive, without necessarily subscribing to anarchy itself. Thus, they paradoxically preserve and pass on through literature a doctrine that they do not always view positively.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCTION.....	1
1.1	POUR COMMENCER	3
1.2	L'ANARCHIE COMME OBJET DE RECHERCHE.....	7
1.3	DE QUOI PARLE-T-ON ?	14
1.4	PETITE HISTOIRE DE L'ANARCHISME.....	20
1.5	LES LOIS SCÉLÉRATES ET L'IMAGE EN CREUX DE L'ANARCHISME	27
1.6	LES PENSEURS DE L'ANARCHIE.....	31
	1.6.1 Proudhon	32
	1.6.2 Bakounine.....	38
	1.6.3 Kropotkine	41
1.7	POUR ALLER PLUS LOIN.....	45
1.8	POURQUOI PARLER D'ANARCHIE ET DE LITTÉRATURE, D'ANARCHIE EN LITTÉRATURE ?	50
1.9	EXPLICATION DU CHOIX DU CORPUS.....	54
2.0	L'ENVERS DU DÉCOR : DANS L'INTIMITÉ DU TERRORISME, CONTRE LES CLICHÉS DE L'ANARCHISME.....	59

2.1	<i>MORAVAGINE, OU UN MONSTRE CHEZ LES TERRORISTES</i>	64
2.2	<i>LA CONDITION HUMAINE</i> OU LES DIFFÉRENTS VISAGES DU TERRORISME.....	77
2.3	<i>LES MAINS SALES</i> ET LE MYTHE DE L'ANARCHISTE EN INTELLECTUEL BOURGEOIS	91
2.4	<i>LES JUSTES</i> D'ALBERT CAMUS ET LE TERRORISME, LA PLACE DU POÈTE	103
2.5	CONCLUSION	116
3.0	LES FEMMES : LA DIFFICILE LIBERTÉ	118
3.1	<i>LES CLOCHES DE BÂLE</i> ET L'ANARCHIE POUR LES FEMMES : UNE TRANSITION NÉCESSAIRE	135
3.2	<i>LA CONDITION HUMAINE</i> ET LES FEMMES : LA DIFFICULTÉ DE L'ÉGALITÉ.....	149
3.3	<i>L'INVITÉE</i> : LA FEMME LIBRE FACE À LA SOCIÉTÉ	162
3.4	CONCLUSION	176
4.0	LA CORPORALITÉ DE L'ANARCHIE : LE CORPS ET LE SANG POUR EXPLIQUER ET MONTRER L'ANARCHIE.....	178
4.1	<i>MORAVAGINE</i> : LA LIBERTÉ DANS UN BAIN DE SANG	183
4.2	<i>VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT</i> : L'ANTIMILITARISME ET LA DÉSHUMANISATION.....	198
4.3	LE CORPS DE L'ANARCHIE DANS <i>LES CLOCHES DE BÂLE</i>	214
4.4	SARTRE ET <i>LES MAINS SALES</i> : LE SANG DE L'ANARCHIE	233
4.5	CONCLUSION	248

5.0	CONCLUSION GÉNÉRALE	250
	BIBLIOGRAPHY	258

1.0 INTRODUCTION

En 1892, le journaliste et écrivain français Anatole Baju publie un essai intitulé *L'Anarchie littéraire*.¹ Dans cet ouvrage, il n'est que très peu question d'anarchie en littérature puisqu'en effet, sur la trentaine de pages du texte, l'auteur n'en consacre même pas une complète aux anarchistes. Pourquoi alors inviter l'anarchie dans le titre d'un texte sur les différents courants littéraires contemporains ? Par provocation sans doute, autant que par opportunisme, pour profiter de l'aura de scandale et de fascination de la doctrine qui, à cette époque, fait la une des journaux pour ses actes violents de propagande par le fait. L'exemple de Baju illustre bien le fait qu'avant la première guerre mondiale, l'anarchie est un courant de pensée politique et social connu du grand public, mais aussi exploité pour sa réputation sulfureuse. À tel point même, que sans rien connaître d'autre que de grossiers raccourcis qui tournent au contresens, Baju a estimé que le fait de mentionner l'anarchie dans le titre de son texte était une bonne stratégie, alors que le texte qu'il consacre aux anarchistes frôle l'insulte.²

¹ Anatole Baju, *L'Anarchie littéraire* (Paris : Léon Vanier), 1892.

² En effet, sa connaissance de l'anarchie semble très caricaturale puisqu'il écrit, pour décrire les anarchistes : « Ceux qui prêchent le droit à l'existence et à la paresse pour tous les moyens sont les Anarchistes. La plupart sont des bourgeois mécontents [...] Jusqu'à présent ils ont fait plus de bruit avec des cartouches de dynamite qu'avec leurs œuvres littéraires. » Baju, *L'Anarchie littéraire*, 27-28.

Après la première guerre mondiale, la situation est complètement différente puisque le mouvement a disparu du devant de la scène française et semble appartenir au monde d'avant la Grande Guerre. Pourtant, si l'anarchisme ne fait plus la une des journaux, il n'a pas pour autant disparu de la vie culturelle, littéraire, intellectuelle et artistique française, c'est ce que je montre dans ce travail qui propose une étude de l'impact de l'anarchie sur la littérature française d'après-guerres, c'est-à-dire de la période de l'entre-deux guerres ainsi que de la période qui suit directement la seconde guerre mondiale.

Dans son ouvrage de 2010, *Sex, Violence and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France*, Richard Sonn avance qu'après la première guerre mondiale beaucoup d'anarchistes s'étant tournés vers le communisme, jugé plus efficace et plus réaliste, les chercheurs, tout comme l'opinion, pensent que l'anarchisme a disparu. Il explique cependant qu'il s'agit moins d'une disparition que d'une évolution, l'anarchisme s'est adapté à son nouveau contexte historique et social. Ainsi, le projet de mon étude est d'explorer ce qu'avance Sonn et d'étudier comment la littérature est affectée par ces évolutions : comment les anarchistes sont vus et, dans une certaine mesure, comment ils se voient, quelle(s) influence(s) leurs idées peuvent avoir dans la littérature. Tandis que l'ouvrage de Richard Sonn s'intéresse à l'anarchisme en tant que phénomène socio-culturel, et à son influence sur différents mouvements artistiques, mon travail se concentre sur les textes eux-mêmes, c'est-à-dire que j'envisage l'anarchisme comme outil d'analyse littéraire. Ce qui m'intéresse c'est ce que le mouvement anarchiste, les idées et idéaux anarchistes apportent à la littérature d'après-guerres. Il ne s'agit donc pas d'envisager des auteurs anarchistes militants, mais plutôt d'observer la vie que peut avoir l'anarchisme en littérature ainsi que son influence – ou ses influences – sur les politiques, les formes et les genres littéraires. Il n'est pas question dans ce travail de groupes ou de tendances anarchistes spécifiques, mais plutôt

de grandes idées qui traversent la plupart des courants anarchistes et qui ont eu un impact sur le grand public, et donc sur la littérature dans son ensemble. Les idées plus spécifiquement anarchistes, ou spécifiques à certaines tendances de l'anarchie, ont pu être abordées dans la littérature anarchiste militante, qui n'a pas – ou très peu – trouvé son chemin vers le grand public et, par conséquent, ne sera pas discutée dans ce travail. En effet, malgré le succès qu'ils ont pu avoir au moment de leur sortie, les ouvrages de Lucien Descaves, d'Henri Poulaille ou de Maurice Joyeux, par exemple, ne sont pas restés dans les mémoires.³ Le choix d'envisager l'impact de l'anarchie sur le public au sens large explique également que seuls les penseurs les plus importants – au sens de connus – de l'anarchie seront abordés. Ainsi, l'objet de ce travail est de montrer de quelles manières une doctrine qui peut sembler aujourd'hui très marginale a eu un impact sur toute une partie de la littérature française, aussi bien au niveau idéologique qu'au niveau thématique. De ce fait, ce ne sont pas simplement les idées-force de l'anarchie qui seront étudiées mais également les images-force, en ce qu'elles ont été productives dans la littérature grand public, sans pour autant que leur origine anarchiste ait été nécessairement envisagée.

1.1 POUR COMMENCER

Le premier écueil auquel un tel projet se heurte concerne la définition du terme d'anarchie. En effet, étant donné que le terme est le plus communément employé pour se référer à une situation de désordre et de chaos, celui ou celle qui cherche à définir l'anarchie doit commencer par

³ Pour plus d'informations sur les auteurs anarchistes voir Thierry Maricourt *Histoire de la littérature libertaire en France* (Paris: A. Michel, 1990).

expliquer ce qu'elle n'est pas. L'anarchie en tant que doctrine n'est pas le chaos, ni la violence, ni l'égoïsme, ni le mépris des autres, au contraire. Loin du bruit assourdissant des bombes et de la terreur de la violence gratuite, l'anarchie est en fait une idéologie de la liberté, un modèle d'ordre sans gouvernement, la non-soumission à toute forme d'autorité quelle qu'elle soit. Alors pourquoi a-t-on cette idée négative de l'anarchie ? Tout d'abord parce que le sens courant du terme « anarchie, » qui est aussi le sens premier d'un point de vue étymologique, fait correspondre à l'anarchie un état de désordre politique dû au manque de gouvernement.⁴ Le terme « anarchie » utilisé pour parler de la doctrine politique est une réappropriation du terme en 1840 par l'homme politique franc-comtois, Pierre-Joseph Proudhon, aussi surnommé « père de l'anarchie. »⁵ En français contemporain, l'anarchie en tant que doctrine peut se trouver sous la définition d'anarchisme comme par exemple dans le dictionnaire *Trésor* : « Doctrine politique ou attitude intellectuelle rejetant l'autorité de l'État et préconisant un individualisme absolu. »⁶ Cette explication qui commence en donnant deux possibilités « doctrine politique ou attitude intellectuelle » montre un autre problème que pose toute tentative de définition qui est celui de savoir si l'anarchie est un courant de pensée, une doctrine, une philosophie, un mouvement ou

⁴ Définition du dictionnaire *Trésor* : « État de désordre dans lequel se trouve une collectivité ou un État, par suite de la carence ou de la faiblesse du pouvoir politique. » dans « Anarchie, » *CNRTL*, consulté le 30 janvier 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/anarchie>.

Définition du dictionnaire *Littre* : « Absence de gouvernement, et par suite désordre et confusion. [...] Etymologie *Αναρχία*, de *ἀν* privatif, et *ἀρχή*, commandement. » dans « Anarchie, » *Le Littré*, consulté le 30 janvier 2017, <http://www.littre.org/definition/anarchie>.

⁵ « P.-J. Proudhon, le premier, en 1840, donne au mot anarchie un sens précis, celui d'état sociétaire harmonieux résultant naturellement de la suppression de tout appareil gouvernemental. »⁵ Jean Maitron, *Le mouvement anarchiste en France* (Paris : Gallimard, 1975), 1:14.

⁶ « Doctrine, » *CNRTL*, consulté le 30 janvier 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/doctrine>.

encore autre chose. Cette définition fait aussi mention de la notion d'individualisme qui, sans aucune autre explication, semble impliquer que l'anarchisme prône l'égoïsme forcené.

Outre ces problèmes de définition, qui sont discutés plus loin, l'autre élément majeur qui a contribué, et contribue toujours, à la mauvaise presse de l'anarchie est l'histoire du mouvement, à cause en particulier des épisodes violents de 1892-1894 avec la période des attentats, ainsi que de la période qui va de décembre 1911 à avril 1912 durant laquelle la bande à Bonnot est active. Ces deux périodes historiques ont très largement influencé la formation de l'anarchie comme mouvement violent et destructeur dans l'imaginaire collectif, et par conséquent dans la façon dont les auteurs relayent cette perception.

Pour ce travail, j'ai choisi de parler d'après-guerres – au pluriel – parce que les textes étudiés ici ont été écrits dans l'entre-deux guerres, mais aussi pendant ou après la deuxième guerre mondiale. En effet, si la première guerre a eu un impact sur la pensée anarchiste et sur la façon dont l'anarchie est perçue – et donc représentée – on peut se demander quel(s) effet(s) a eu la deuxième guerre mondiale, si elle a eu des effets similaires, si elle a modifié les adaptations et changements qui ont affecté l'anarchie en littérature dans l'entre-deux guerres. C'est l'évolution de l'influence de la pensée anarchiste, confrontée aux guerres et à leurs conséquences, qui constitue l'objet de cette étude. C'est la période pendant laquelle, selon Léo Ferré, l'anarchie « fait rigoler » qui m'intéresse ; c'est-à-dire ce moment où après les horreurs de deux guerres, il semble presque impossible d'adhérer à des théories prônant la liberté absolue, d'action et de pensée, sans contrôle d'une instance supérieure autre que la conscience de chacun.⁷ Pourtant,

⁷ « Je ne peux pas militer pour quelque idée que ce soit car je ne serais pas libre [...] l'anarchie c'est la négation de toute autorité d'où qu'elle vienne [...] l'anarchie ça a fait peur aux gens à la fin du XIXème siècle quand il y avait des bombes [...]après ça a fait rigoler les gens [...] et puis

durant cette période, même s'ils ne sont plus pris au sérieux, l'anarchie et ses idéaux ne disparaissent pas, ils sont cependant mis à l'épreuve et, de ce fait, évoluent.

Pour comprendre ces changements, ces modifications, j'ai choisi d'adopter une approche thématique afin de pouvoir déterminer comment le traitement de chaque thème évolue entre l'après première guerre mondiale et l'après seconde guerre mondiale. Le premier thème qui sera étudié est celui du terrorisme. Etant donné que dans l'imaginaire collectif, l'anarchie est un mouvement violent et que l'une des premières associations que le grand public fait avec l'anarchie est le terrorisme, je propose une étude des effets qu'ont l'idée du terrorisme et l'image du terroriste en littérature. Pour ce faire, je traite de deux romans : *Moravagine*, le roman le plus célèbre de Blaise Cendrars, écrit en 1926, ainsi que *La condition humaine* d'André Malraux, écrit en 1933 ; mais également de deux pièces de théâtre, écrites après la deuxième guerre mondiale : *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre écrite en 1948, ainsi que *Les justes* d'Albert Camus écrite en 1949.

Le deuxième chapitre de ce travail se concentre sur les personnages féminins. Puisque l'anarchie prône l'égalité de tous, les répercussions doivent être visibles au niveau des personnages féminins qui peuplent la littérature traversée par ces doctrines. Afin de comprendre les problématiques soulevées par les personnages féminins, j'étudie trois romans : *La condition humaine* d'André Malraux et *Les cloches de Bâle* de Louis Aragon, écrit en 1934, pour la période de l'entre-deux guerres ; et *L'invitée*, de Simone de Beauvoir, écrit pendant la guerre, en 1943.

depuis quelques mois [...] singulièrement depuis le mois de mai [...] les gens[...] ils rigolent plus et la plupart des gens sont d'accord [...] et ils veulent savoir » Léo Ferré (le 6 janvier 1969, lors de la table ronde organisée par François-René Cristiani avec Jacques Brel et Georges Brassens) <http://www.youtube.com/watch?v=jwltUUCL7x0>

Enfin, dans le troisième chapitre je reviens à la violence en abordant la question du traitement de l'image du corps, avec une attention particulière portée à celle de son essence vitale : le sang. Pour aborder ce thème, j'ai tout d'abord choisi de revenir à *Moravagine* de Blaise Cendrars. Je parle ensuite de deux romans des années trente : *Voyage au bout de la nuit*, le premier roman de Louis-Ferdinand Céline, écrit en 1932 et le roman de Louis Aragon *Les cloches de Bâle*. Puis enfin, je discute de la pièce de Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, écrite après la deuxième guerre mondiale.

1.2 L'ANARCHIE COMME OBJET DE RECHERCHE

En tant que sujet de recherches, l'anarchie au vingtième siècle, n'est que peut étudiée, surtout dans la période de l'entre-deux-guerres et, la plupart du temps, les ouvrages qui lui sont consacrés sont des études historiques. On pense notamment à l'ouvrage de l'historien Jean Maitron *Le mouvement anarchiste en France*, publié en 1975. Dans cette histoire en deux volumes, l'auteur consacre le premier au mouvement depuis ses origines jusqu'à la première guerre mondiale, et le deuxième à la période qui commence en 1914. Chaque volume couvre ainsi un nombre équivalent d'années et pourtant, on peut remarquer que la bibliographie occupe plus de la moitié du deuxième volume, soulignant ainsi la décroissance de l'activité anarchiste, ou en tout cas de l'activité visible des anarchistes après la première guerre mondiale. C'est aussi à lui que l'on doit le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, aussi appelé « le Maitron. » Maitron est, pour beaucoup, la référence en matière d'histoire de l'anarchisme en

France, comme le souligne Préposiet dans son *Histoire de l'anarchisme*.⁸ Le texte de Préposiet est, comme l'indique son titre, une histoire de l'anarchisme, cependant l'auteur propose un panorama historique moins exhaustif que celui de Maitron car, en historien de la philosophie, il met plutôt l'accent sur les philosophies et les idées anarchistes, ou associées à l'anarchie. En ce qui concerne spécifiquement la période de l'entre-deux-guerres, il n'y a que peu d'études qui existent. L'ouvrage de David Berry, *A History of the French Anarchist Movement 1917-1945*, montre que l'anarchie n'a pas disparu après la première guerre mondiale, et s'intéresse aussi à la façon dont les anarchistes français ont réagi et aussi participé aux événements anarchistes à l'extérieur du pays.

Il existe également plusieurs ouvrages sur la philosophie de l'anarchisme qui allient philosophie et histoire. L'anarchiste et historien Daniel Guérin publie, en 1965, *L'anarchisme, de la doctrine à la pratique*, puis une nouvelle édition revue et augmentée en 1981. Plutôt que de proposer une histoire de l'anarchisme, il présente le mouvement en abordant plusieurs thèmes et moments-clé de son histoire et, de cette manière, entrelace présentations, explications philosophiques et épisodes historiques. Le sociologue et philosophe anarchiste Daniel Colson adopte une technique différente dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, publié en 2001. En effet, en proposant un lexique il établit un réseau entre les différentes notions dont il a choisi de parler, puisque chaque définition est mise en dialogue avec plusieurs autres. Comme l'auteur l'explique dans l'avertissement, son lexique vise aussi à montrer que nombre de

⁸ Les premières lignes de son avant-propos sont les suivantes: « Cet ouvrage ne prétend pas être une histoire complète de l'anarchisme. On ne refait pas le Maitron. » Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme* (Paris : Tallandier, 1993), 13.

penseurs centraux à la pensée occidentale contemporaine ne sont pas sans liens avec les penseurs anarchistes.⁹

Cependant si l'anarchie est un sujet d'histoire ou de philosophie, elle peut aussi être sujet d'études littéraires et pourtant les ouvrages qui traitent des interactions entre anarchie et littérature ne sont que peu nombreux. On pense à l'*Histoire de la littérature libertaire en France* de Thierry Maricourt, qui propose un panorama de la littérature anarchiste, en discutant des thèmes communément abordés, puis des courants et des auteurs anarchistes, ou apparentés. Ou encore à l'ouvrage de Richard Sonn, lui aussi historien, *Sex, Violence and the Avant-garde: Anarchism in Interwar France*, qui s'intéresse de plus près à la littérature en étudiant l'impact des événements historiques ayant un lien avec les milieux anarchistes, sur les auteurs anarchistes ou proches de milieux anarchistes. L'intérêt pour l'anarchie en littérature semble connaître un certain regain ces vingt dernières années, comme en témoignent par exemple l'article de Kate Griffiths, « Explosive Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Émile Zola » en 2012 ou le livre de Richard Sonn en 2010. Ce retour d'intérêt pour l'anarchie avait déjà commencé à la fin des années 90 avec le recueil d'essais intitulé *Littérature et anarchie* proposé par Alain Pessin et Patrice Terrone en 1998 – aujourd'hui épuisé – ou encore l'ouvrage de David Weir *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* en 1997.

Cependant, les travaux qui traitent de l'anarchie en littérature s'occupent, en général, soit d'auteurs anarchistes militants, soit de l'histoire des mouvements anarchistes. La plupart des études présentent des recherches historiques, même lorsque celles-ci se concentrent sur la

⁹ Dans l'avertissement, il parle entre autres de Foucault, Deleuze, Nietzsche, Spinoza ou encore Simondon. On peut aussi remarquer que le sous-titre de son ouvrage « De Proudhon à Deleuze » montre clairement son intention d'explorer les liens qui peuvent exister entre l'anarchisme et d'autres penseurs plus reconnus du grand public.

littérature : il s'agit de l'histoire de mouvements littéraires liés à l'anarchie, comme par exemple l'ouvrage de Richard Sonn, *Sex, Violence, and the Avant-garde*. Le livre de David Weir propose, quant à lui, une étude culturelle, expliquant que si l'anarchie a échoué en tant que politique, le modernisme culturel est une sorte de réalisation esthétique de l'anarchie. Le travail de David Weir propose une étude plus large puisque d'une part il ne s'intéresse pas à la littérature uniquement et que, d'autre part, il n'étudie pas le phénomène qu'en France.

Ainsi l'anarchie en tant qu'objet de littérature, en tant qu'influence et/ ou inspiration littéraire n'est pas ou très peu envisagé, l'anarchie comme objet de critique littéraire n'est pas ou très peu étudié. Ceci est sans doute dû, au moins en partie, au fait que les écrivains anarchistes ayant pour la plupart été oubliés du grand public, même ceux dont les ouvrages ont connu de véritables succès commerciaux, comme par exemple *La garçonne* de Victor Margueritte, ne font pas partie du « canon » et ne sont ainsi que très peu étudiés. Ragon dans *L'histoire de la littérature prolétarienne*, décrit la littérature anarchiste d'une façon qui peut également expliquer pourquoi celle-ci est tombée en désuétude. Lorsqu'il aborde la question des liens entre littérature prolétarienne et littérature anarchiste, il écrit : « Les écrivains ouvriers sont souvent d'esprit libertaire, voire militants anarchistes. [...] Elle [la littérature anarchiste] exprime cependant une vision du monde particulière qui n'est pas toujours d'un esprit prolétarien. Elle est plus philosophique que descriptive, plus révoltée que constructive. Elle compte plus d'essayistes que de romanciers, plus de journalistes que de poètes. »¹⁰ Les anarchistes militants ne sont donc pas pour Ragon des auteurs littéraires mais plutôt des philosophes, ce qui fait de la littérature anarchiste une littérature d'idées, et de ce fait peut-être moins accessible du plus grand nombre.

¹⁰ Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française* (Paris : Albin Michel, 1986), 145.

Cependant cela ne veut pas dire que les anarchistes et leurs idées n'ont pas pu influencer la littérature non militante. Ainsi, si l'anarchie n'a directement produit que peu d'auteurs, il n'en découle pas nécessairement qu'elle n'est pas productive au niveau littéraire. L'autre point remarquable dans le cadre de ce travail, c'est que Ragon montre que l'anarchie n'est pas forcément dépendante d'une classe sociale. Il met en lumière le côté idéaliste de la littérature anarchiste qui cherche plus à penser un idéal qu'à décrire une situation, et de ce fait est transposable. Cette attirance des écrivains en général pour l'anarchie est aussi remarquée par Préposiet lorsqu'il écrit : « Aussi réactionnaire soit-il, l'écrivain restera toujours un chantre de quelque liberté. »¹¹ Pensée qu'il développe en expliquant : « On trouvera toujours une pointe d'esprit libertaire chez les hommes de plume, tellement grand est, chez eux, le besoin de s'exprimer avec liberté, même quand ils s'affirment partisans de l'ordre. »¹² Ainsi, pour Préposiet anarchie et littérature ne peuvent être séparées parce qu'elles se nourrissent toutes deux de liberté. L'anarchie est au départ une idéologie née au sein du prolétariat, les idées qu'elle défend sont incontournables pour tous les écrivains. Le but de mon travail est de montrer que si, d'une façon générale, l'esprit libertaire est présent chez tout écrivain, pour certains écrivains qui font aujourd'hui partie du canon, cette influence est beaucoup plus directe que la soif de liberté qui habite tout auteur. En effet, pour comprendre toute une partie de la littérature française, il est selon moi indispensable de prendre en compte l'anarchie, que ce soit ses idées, ses partisans, ou les idées que le public et les auteurs ont pu se faire du mouvement.

L'idée que l'anarchie a été, et est toujours, influente n'a jamais cessé d'avoir des défenseurs, qui sont souvent conscients du fait que le mouvement est facilement déconsidéré.

¹¹ Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 74.

¹² Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 76.

Dans l'avant-propos à l'ouvrage de 1982 de Janine Gaillemin, *L'anarchisme : catalogue de livres et brochures des XIX^e et XX^e siècles*, Denise Fauvel Rouif écrit : « Les livres et brochures [...] révèlent souvent l'origine de maints mouvements de libération et d'émancipation très actuels et de diverses théories politiques, et viennent confirmer que de grands bouleversements peuvent résulter d'idées émises par de petits groupes, idées qu'il y a intérêt à connaître, qu'on les approuve ou les réprouve. »¹³ Pour Rouif, l'influence de l'anarchie est indiscutable. Lorsqu'elle précise qu'il faut connaître les idées de l'anarchie, qu'on les partage ou non, elle montre que la mauvaise presse de l'anarchie a toujours la vie dure, et que la mauvaise réputation du mouvement obscurcit l'influence positive que celui-ci a pu avoir. Son objectif n'est pas de réhabiliter l'anarchie ou de défendre ses idées, mais de reconnaître l'importance de son impact et de ce fait la nécessité de comprendre le mouvement.

L'importance des idées anarchistes est également réaffirmée par Colson qui, lors d'une conférence orale à l'université de Catane, en 2014, a dit : « Nous assistons peut-être actuellement à l'émergence d'une pensée et d'un projet anarchistes à la fois complètement nouveaux et complètement fidèles à leur inspiration initiale. [...] L'immensité des œuvres, des mouvements, des rapports et des pensées n'ayant rien apparemment d'anarchiste, sont aussi traversés de rapports, de forces et de désirs, relevant indiscutablement d'une logique et d'une dynamique libertaire et anarchiste. »¹⁴ Pour Colson, ceux qui sont inspirés par l'anarchie n'en sont pas nécessairement conscients, ce qui n'empêche pas l'influence de la doctrine d'être bien réelle.

¹³ Denise Fauvel Rouif, introduction de *L'anarchisme : catalogue de livres et brochures des XIX^e et XX^e siècles* de Janine Gaillemin (Paris : KG Saur, 1982).

¹⁴ Daniel Colson, *Proudhon et l'actualité de l'anarchisme*, dernières modifications le 4 décembre 2014, <http://raforum.info/spip.php?article5475>

Comme Colson, il me semble que l'anarchie redevient au goût du jour et que de plus en plus de personnes s'intéressent à la fois aux doctrines anarchistes, mais aussi aux militants et aux penseurs. Je donnerais deux exemples qui me semblent illustrer deux façons différentes dont l'anarchie refait surface. Le premier est l'ouvrage du neurobiologiste et neuropsychiatre Jean-Didier Vincent intitulé *Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste*, publié en 2010 chez Robert Laffont et qui a reçu le prix Femina Essais. Ce texte est une biographie du géographe anarchiste qui explique le lien entre géographie humaine et anarchie, puisque c'est la connaissance des hommes et de leur vie dans le monde entier qui le pousse à revendiquer la liberté absolue.¹⁵ L'autre exemple est celui de l'historien anarchiste canadien Robert Graham qui a publié les trois volumes de son *Anarchism : A Documentary History of Libertarian Ideas* successivement en 2005, 2009 et 2012, chez Black Rose Books. Ces trois volumes intitulés respectivement : *From Anarchy to Anarchism (300 CE to 1939)*, *The Emergence of the New Anarchism (1939 to 1977)* et *The New Anarchism (1974-2012)*, présentent une variété de textes qui illustrent les différents courants de l'anarchisme mondial tout au long de l'histoire. Ces deux ouvrages montrent qu'il y a de nouveau un intérêt pour l'anarchie, ses doctrines et ses partisans, d'une manière qui n'est plus simplement une fascination morbide pour le terrorisme et la violence.

Ces textes invitent à rouvrir la discussion autour de l'anarchie et de son importance. Cependant pour pouvoir envisager une discussion autour de l'anarchie, il me faut avant tout expliquer de quoi il est question : si j'ai donné plus haut une définition préliminaire de

¹⁵ Jean-Didier Vincent, *Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste* (Paris : Robert Laffont, 2010).

l'anarchie, elle ne suffit pas à expliquer en quoi le terme diffère de son acceptation dans le langage courant, ni quelles en sont les principales caractéristiques.

1.3 DE QUOI PARLE-T-ON ?

Comment définir un courant de pensée politique qui semble ne pas réellement pouvoir en être un ? En effet, puisque la politique est ce qui a trait à l'état, il semble difficile de parler de politique pour les anarchistes, étant donné que ceux-ci souhaitent abolir l'état. Pourtant, toute difficile qu'elle soit à définir, l'anarchie existe et de ce fait demande un moyen d'être nommée. L'anarchie est peut-être alors un mouvement, c'est-à-dire un courant de pensée porté par un groupe, ou plutôt une association d'individus, et qui cherche à promouvoir un certain type d'évolution au sein d'une société. Ou doit-on plutôt parler d'idéologie ? Une idéologie se définit comme un ensemble d'idées qui oriente une action. Le terme peut être problématique dans le cadre de l'anarchie, car il semble souligner une croyance qui a pu nuire à l'anarchie, celle que l'anarchie n'est possible qu'en théorie, alors que les anarchistes veulent avoir un impact réel. Le terme de doctrine est-il alors plus approprié ? Si une doctrine est un ensemble de principes qui propose le plus souvent des règles de conduite, alors le terme semble ici le plus juste. En effet, pour les anarchistes, les règles à suivre sont celles de la liberté individuelle dans le respect de l'autre. Ce qui permet un vivre ensemble basé non sur des règles strictes et arbitraires, mais bien sur le respect des autres en tant qu'individus. C'est-à-dire sans morale extérieure imposée par une quelconque autorité étatique, religieuse ou autre, mais en se basant simplement sur la conscience de chaque individu.

Toutes ces différentes définitions sont envisageables et valides et correspondent à des façons différentes de voir l'anarchie. Dans le cadre de ce travail, l'anarchie est considérée comme une doctrine sociale. Sociale plus que politique, car l'idée de l'anéantissement de l'état, surtout en opposition au communisme, est pour l'auteur de ce travail une idée centrale de l'anarchie. L'anarchie est ici considérée comme une somme d'idées-force qui, ensemble, forment une doctrine. Dans le contexte de cette étude, les termes « anarchiste » et « libertaire » seront utilisés de façon interchangeable. Si certains ont pu envisager une différence entre les deux termes, celle-ci ne semble pas être consensuelle.¹⁶ Dans *Le mouvement anarchiste en France*, Maitron utilise le terme libertaire pour parler des anarchistes de façon générale, avant que le terme ne fasse son apparition dans le langage courant pour parler d'un ensemble de doctrines et non plus seulement d'un état de chaos. La plupart des penseurs de l'anarchie ne font pas de réelle différence, comme par exemple l'historien de la philosophie Jean Préposiet qui les utilise indifféremment dans son *Histoire de l'anarchisme* ; ou Daniel Guérin qui, dans *L'anarchisme*, affirme « Aujourd'hui les deux termes : *anarchiste* et *libertaire* sont devenus interchangeables. »¹⁷ Les termes « doctrine, » « idéologie » sont eux aussi utilisés de manière interchangeable, car il est ici question d'une influence plus diffuse de l'anarchie sur la littérature grand public que d'une étude de la pensée anarchiste elle-même. La dernière remarque préliminaire qui semble ici nécessaire en ce qui concerne le vocabulaire employé est la question

¹⁶ Dans *Les cloches de Bâle*, Aragon fait une différence : « L'ennemi c'était, pour Libertad, essentiellement le libertaire. 'Je suis anarchiste, criait-il, moi ! Les libertaires, ces triples abrutis, considèrent comme une cause la liberté [...] Moi, je suis anarchiste, et je considère la liberté comme une fin. Je sais très bien que je ne suis pas libre, et le déterminisme alors !' » Aragon, *Les cloches de Bâle* (235-36)

¹⁷ Daniel Guérin, *L'anarchisme: de la doctrine à la pratique* (1965. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1981), 21.

de la différence entre anarchie et anarchisme. Le suffixe –isme désigne généralement un courant de pensée philosophique par rapport à une idée. Ainsi, l’anarchisme serait le(s) courant(s) de pensée basé(s) sur la notion d’anarchie, la réflexion autour de la notion d’anarchie, les mouvements anarchistes. Pour les besoins de ce travail, là encore, la distinction entre l’idée et la réflexion philosophique autour de cette idée ne semble pas nécessaire puisqu’il s’agit ici de l’étude de l’influence de l’anarchie plus que de la réflexion à son sujet. Il semble cependant pertinent de remarquer que c’est le terme « anarchisme » qui est le plus souvent utilisé par les différents chercheurs pour souligner la composante tangible de l’anarchie, c’est-à-dire le mouvement anarchiste, la mise en réalité de l’idée.

Quand on pense à l’anarchie on pense antimilitarisme, égalité, des classes, des races et des sexes, le plus souvent absence de religion, mais la chose que tous les différents types d’anarchie ont en commun c’est la liberté. La liberté est au centre de toute pensée anarchiste. S’il y a pu y avoir des courants d’anarchisme chrétien, ou d’autres qui ont pu encourager ou du moins excuser la violence, tous partagent la primauté de la liberté. C’est le point central de la doctrine anarchiste et également la raison principale pour laquelle l’anarchie est difficile à définir puisqu’en effet, si la liberté est centrale et doit être respectée, alors il devient difficile d’établir un périmètre. La plupart des penseurs de l’anarchie soulignent d’ailleurs ce problème. Dans l’avant-propos de son livre, Préposiet écrit pour introduire le sujet de son étude : « Pour moi, en effet, l’anarchisme c’est essentiellement [...] un esprit, une manière d’être au monde, avant de devenir une attitude politique classable et définissable. »¹⁸ Dans ce début de définition de Préposiet, on voit que l’anarchisme est avant tout une façon d’envisager l’existence et de vivre et que, de ce

¹⁸ Préposiet, *Histoire de l’anarchisme*, 13.

fait, la composante politique n'entre en considération que dans un second temps, tout comme la définition de la doctrine. Maitron, quant à lui, choisit de mettre en avant le caractère polymorphe de l'anarchisme lorsqu'il écrit : « La doctrine est fluide [...] la raison essentielle réside avant tout dans ce grand principe de liberté qui, suivant certains, peut, à lui seul, résumer la doctrine. »¹⁹ La difficulté à définir la doctrine vient de sa fluidité, puisque c'est la liberté qui importe et qui peut parfois suffire, il semble alors bien difficile de chercher à imposer une définition qui impliquerait une certaine fixité. Les définitions de Maitron et de Préposiet sont des définitions de chercheurs offertes a posteriori. Pour avoir une idée de la façon dont les anarchistes envisagent et promeuvent l'anarchie après la seconde guerre mondiale, j'ai choisi un extrait de la définition de Sébastien Faure. Cet anarchiste militant lance, en 1925, le projet de l'*Encyclopédie anarchiste* de 1934. Pour l'article « anarchie » il écrit une définition assez détaillée, qui propose une synthèse - des différentes caractéristiques de l'anarchie sans pour autant défendre un courant spécifique. En voici le premier paragraphe :²⁰

Comme idéal social et comme réalisation effective, l'Anarchie répond à un modus vivendi dans lequel, débarrassé de toute contrainte légale et collective ayant à son service la force publique, l'individu n'aura d'obligations que celles que lui imposera sa propre conscience. Il possèdera la faculté de se livrer aux inspirations réfléchies de son initiative personnelle ; il jouira du droit de tenter toutes les expériences que lui apparaîtront désirables ou fécondes ; il s'engagera librement dans les contrats de tous genres qui, toujours temporaires et révocables ou

¹⁹ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:20.

²⁰ Sébastien Faure, « Anarchie » dans l'*Encyclopédie anarchiste*, ed. Sébastien Faure (Limoges : E. Rivet, 1934) <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/anarchie.html>

révisibles, le lieront à ses semblables et, ne voulant faire subir à personne son autorité, il se refusera à subir l'autorité de qui que ce soit. Ainsi, souverain maître de lui-même, de la direction qu'il lui plaira de donner à sa vie, de l'utilisation qu'il fera de ses facultés, de ses connaissances, de son activité productrice, de ses relations de sympathie, d'amitié et d'amour, l'individu organisera son existence comme bon lui semblera : rayonnant en tous sens, s'épanouissant à sa guise, jouissant, en toutes choses, de sa pleine et entière liberté, sans autre limite que celles qui lui seront assignées par la liberté - pleine et entière aussi - des autres Individus.

La définition de Sébastien Faure contient les éléments principaux de l'anarchie : la liberté absolue de l'individu, la disparition de l'état, le refus de toute autorité, le respect d'autrui, le rôle primordial de la conscience. Cette définition permet aussi de mettre en lumière certains des éléments de l'anarchie qui ont pu être reprochés au mouvement. Faure commence sa définition en parlant de « modus vivendi » pour souligner l'aspect très concret de l'anarchie ; il refuse de laisser ses lecteurs croire que l'anarchisme ne peut être qu'un idéal comme on a pu le lui reprocher. Cependant, la suite de la définition met en lumière l'un des problèmes d'application de ce mode de vie, selon les détracteurs de l'anarchie, puisque celui-ci dépend de la « conscience » de chacun. Faure ne voit pas de problème comme en témoigne son utilisation du futur qui présente l'anarchie comme inévitable. La mise en pratique semble se heurter à des questions de définition qui découlent de conventions sociales. Beaucoup des détracteurs de l'anarchie, comme des chercheurs qui la considèrent impossible à appliquer, mettent en lumière les contradictions qui parsèment les différentes définitions et théories. Dans l'explication de Faure, on peut déjà voir l'une de ces contradictions lorsqu'il parle de « contrats toujours

temporaires et révocables ou révisables », qui pourtant « le lieront à ses semblables ». En effet, il semble difficile d'être lié par des conditions qui peuvent sans cesse être changées. Faure veut se débarrasser du « légal » et de « la force publique » en faveur de la liberté et du bon vouloir de chacun – « comme bon lui semble, » « à sa guise » – avec, comme seule limite, la liberté des autres. Faure promet ainsi le respect de l'autre, ce qui une nouvelle fois soulève le problème des conventions sociales. S'ajoute à ce problème celui de la définition de l'individu. Faure, en choisissant de mettre en majuscule la première lettre du mot, en souligne l'importance, cependant on peut se poser la question de savoir si toutes les personnes humaines sont considérées comme des individus – i.e. les femmes, les enfants, mais aussi les personnes appartenant à toutes les races et toutes les religions. L'article « individu – individualisme » de l'encyclopédie n'apporte pas de précision sur cette question puisqu'il traite principalement de la relation entre l'individu et la société, mais ne permet pas de savoir qui peut être un individu.

Lorsque Faure écrit cette définition, la situation en France vis-à-vis de l'anarchisme n'est évidemment pas la même qu'aujourd'hui. D'une part, l'époque où l'anarchie était considérée comme politiquement viable, et visiblement active, est proche dans le temps. La première guerre mondiale et surtout la promulgation et l'application des lois scélérates ont affaibli l'anarchie en France, même si le mouvement est actif dans d'autres pays. Pour comprendre ce qu'est l'anarchie, et la situation du mouvement au moment où Faure écrit, il est important de comprendre comment le mouvement est né et a évolué. Je propose ici une brève histoire de l'anarchie en France qui n'a, bien évidemment, pas la prétention d'être exhaustive. Etant donné que le but de mon travail est de comprendre comment le mouvement a influencé la littérature grand public, j'ai choisi de me concentrer sur les éléments de l'histoire anarchiste qui sont à la

fois importants du point de vue de l'évolution du mouvement et des doctrines, mais également connus et médiatisés.

1.4 PETITE HISTOIRE DE L'ANARCHISME

Comme précisé plus haut, le terme d'anarchie en référence à une doctrine politique est employé pour la première fois par Proudhon en 1840. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu de communautés fonctionnant sur un mode anarchiste ou de théories anarchistes ou anarchisantes avant cela, mais c'est au XIX^{ème} siècle que l'anarchie en tant que doctrine sociale et politique se développe. Lorsque Proudhon utilise le terme pour la première fois, ce n'est pas pour fonder un parti politique et se mettre à militer ; il se déclare anarchiste pour présenter la façon dont il pense que la société devrait s'organiser. Proudhon n'a donc pas créé un parti politique, mais a commencé la formalisation d'une doctrine sociale. En tant que mouvement politique indépendant, l'anarchisme ne se développe qu'à partir de 1872 au congrès de Saint-Imier, et n'adopte le nom d'anarchisme qu'en 1881. Cependant, c'est avec l'Association Internationale des Travailleurs (A.I.T.), aussi appelée Première Internationale, que l'anarchisme fait ses premiers pas au sein d'un groupe avant de s'en séparer. Dans *l'Encyclopédie anarchiste* de Sébastien Faure, Augustin Souchy définit l'A.I.T. de la façon suivante : « Une union internationale de tous les ouvriers ayant pour but l'appui mutuel dans la lutte pour l'amélioration des conditions de la vie et pour la conquête de la société socialiste. »²¹ L'A.I.T., fondée en

²¹ Augustin Souchy, « Association Internationale des Travailleurs » dans *l'Encyclopédie anarchiste*, ed. S. Faure <http://www.encyclopedieanarchiste.org/articles/a/associationit.html>

Angleterre en 1864, a pour but de permettre aux ouvriers de tous les pays de s'organiser et de militer pour défendre leurs droits. Ainsi, la première internationale est une organisation qui, au départ, promeut le socialisme en général et, de ce fait, plusieurs tendances s'y côtoient : mutuellistes proudhoniens, collectivistes et syndicalistes. Tandis que Marx est membre de l'Internationale depuis sa formation, Bakounine n'y adhère qu'en 1868. Dès 1869, deux tendances se cristallisent autour de ces deux hommes : les partisans de Marx et ceux de Bakounine, c'est-à-dire les anarchistes. Les deux groupes sont en désaccord, non pas sur les buts à atteindre, mais sur les moyens : Bakounine et ses partisans ne peuvent accepter le rigorisme de Marx, et ne veulent pas non plus s'organiser en parti politique puisqu'ils prônent l'abolition de l'état. Finalement, au congrès de La Haye en 1872, Bakounine et d'autres anarchistes sont exclus de l'A.I.T. Cette exclusion pousse les antiautoritaires à organiser leur propre congrès, autour de la fédération jurassienne, à Saint-Imier en 1872 ; Préposiet souligne l'importance de ce congrès en le qualifiant de « véritable acte de naissance de l'anarchisme. »²² C'est une opinion qui semble partagée par les anarchistes puisque Souchy écrit : « C'est à ce Congrès que furent formulés les principes fondamentaux du mouvement ouvrier libertaire, qui peuvent servir au prolétariat révolutionnaire, aujourd'hui encore, comme indicateurs de route. »²³ On voit donc que si le mouvement anarchiste se développe tout d'abord avec les autres formes de socialisme, il s'en sépare relativement rapidement, puisque les points les plus importants qui sont affirmés à Saint-Imier sont la volonté de détruire tout pouvoir politique, le rejet de l'organisation d'un

²² Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 89.

²³ Augustin Souchy, « Association Internationale des Travailleurs » dans *Encyclopédie anarchiste*, ed. S. Faure, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/associationit.html>

pouvoir politique « soi-disant provisoire et révolutionnaire, » ainsi que le refus de tout compromis.

Suite à la division de la Première Internationale, les anarchistes se réunissent maintenant entre eux, ce qui engendre une certaine radicalisation du mouvement. En effet, c'est à partir de ce moment-là que l'idée de la « propagande par le fait, » aussi appelée « action directe, » apparaît et se développe. C'est la déclaration de Kropotkine dans le journal *Le Révolté* le 25 décembre 1880 qui est le plus souvent citée pour illustrer ce changement : « La révolte permanente par la parole, par l'écrit, par le poignard, le fusil, la dynamite (...), tout est bon pour nous qui n'est pas la légalité. »²⁴ Pour beaucoup, cette affirmation de la propagande par le fait marque le début de l'ère des attentats. Pourtant, la propagande par le fait n'implique pas nécessairement violence mais plutôt un désir d'action. Dans l'*Encyclopédie anarchiste*, Pierre Besnard propose une définition qu'il fait entrer en contraste avec celle du Larousse, dans laquelle il écrit : « L'action directe n'est pas cependant nécessairement violente, mais elle n'exclut pas la violence. Elle n'est pas, non plus, forcément offensive. » La définition de Besnard suit ce que préconisait Kropotkine, c'est-à-dire l'action qui peut ou pas impliquer de la violence mais qui ne demande pas à être nécessairement violente. D'ailleurs, le premier exemple d'action directe que donne Besnard est celui d'une discussion : « L'ouvrier qui discute ses intérêts avec son patron, [...] fait un acte d'action directe. Il se place, en effet, seul, face à son employeur, sans recourir à des concours étrangers au conflit social. »²⁵ Ce premier exemple n'implique aucune violence, et montre bien que ce qui est important dans la définition de l'action directe c'est l'absence de

²⁴ Daniel Guérin, *L'anarchisme*, 103.

²⁵ Pierre Besnard, « Action Directe » dans *Encyclopédie anarchiste*, ed. Sébastien Faure, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/actiondirecte.html>

médiation. Besnard n'exclut pas la possibilité que la discussion puisse dégénérer, mais si la violence peut être une conséquence de cet exemple d'action directe, elle n'en est pas le but. Ainsi on comprend bien que l'appel à l'action directe est un appel à l'action nécessaire, et la violence ne serait qu'une contingence.

Si l'action directe ne demande pas nécessairement la violence, il n'en demeure pas moins que la déclaration de Kropotkine, et la décision du mouvement anarchiste de promouvoir l'action directe, inaugure une période violente. Beaucoup d'actes violents de propagande par le fait sont commis dans toute la France et le gouvernement prend de plus en plus de mesures contre les anarchistes. Ces mesures ne font qu'aggraver la répression des anarchistes qui avait déjà commencé avec la Commune de Paris.²⁶ C'est le moment où l'anarchie commence à se séparer du mouvement ouvrier. Pour Daniel Guérin, l'une des raisons de ce changement émane des ouvriers : « Le rapide développement industriel et la conquête accélérée de droits politiques qui rendirent les travailleurs plus réceptifs au réformisme parlementaire. »²⁷ Selon Guérin, puisque les conditions changent pour les ouvriers ils n'ont plus besoin de l'anarchie. De plus, les ouvriers ne sont pas nécessairement d'accord avec la propagande par le fait qui se manifeste de façon violente. Maitron explique que l'anarchiste Cyvoct condamné aux travaux forcés écrit à ses compagnons depuis le bagne pour : « les mettre en garde contre les attentats qui les déconsidéraient aux yeux de l'opinion. »²⁸ Ainsi à mesure que la violence progresse au sein des

²⁶ En 1871, alors que la France a perdu la guerre contre la Prusse, le peuple de Paris refuse d'abdiquer et proclame l'indépendance de la Commune de Paris tandis que le gouvernement se réfugie à Versailles. La Commune de Paris dure du 18 mars au 28 mai 1871, elle se termine avec les répressions de la semaine sanglante qui commencent lorsque les troupes versaillaises entrent dans la ville le 21 mai.

²⁷ Guérin, *L'anarchisme*, 102.

²⁸ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:169.

groupes anarchistes, pour finir par devenir extrême au moment de l'ère des attentats en 1892-1894, le mouvement ouvrier s'en sépare. Pour parler de cette période, Maitron parle de « véritable épidémie terroriste. »²⁹ Les attentats de Ravachol contre plusieurs hommes de loi ont beaucoup marqué les esprits, tout comme le personnage lui-même.³⁰ Comme beaucoup d'anarchistes le feront après lui, Ravachol crie « Vive l'anarchie ! » au moment de la lecture de son verdict. Les attentats de Ravachol, qui sont une réaction aux actes de brutalité policière contre des anarchistes qui ont eu lieu le 1^{er} mai 1891, sont défendus par une certaine frange de l'opinion anarchiste, comme notamment Octave Mirbeau dans le journal *L'En Dehors* du 1^{er} mai 1892.³¹ Outre Ravachol, les autres terroristes que l'histoire a retenus sont Auguste Vaillant et Emile Henry. Tandis que Mirbeau avait défendu Ravachol, sa réaction à l'acte d'Henry est bien différente comme l'explique Pierre Michel : « Il condamne les attentats terroristes aveugles, tel celui d'Emile Henry à l'hôtel Terminus, tellement absurde qu'il semble avoir été commis par '*un ennemi mortel de l'anarchie*'. »³² Mirbeau exprime dans ce passage une opinion que partagent beaucoup d'anarchistes vis-à-vis des attentats et en particulier de celui commis par Henry. Cette ère de violence se conclut avec l'assassinat du président Sadi Carnot le 24 juin 1894 par l'anarchiste italien Caserio. Les différents actes de violence avaient déjà accéléré le vote des lois dites scélérates en 1893 et 1894, et le « Procès des Trente » s'ouvre le 6 août 1894. Ce procès est

²⁹ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:212.

³⁰ On pense notamment à la chanson *La Ravachole* écrite par Sébastien Faure en 1893, ou encore à celle de Renaud de 1974 intitulée *Ravachol* ; on peut également citer l'ouvrage intitulé *Ravachol et les anarchistes* présentés par Jean Maitron de 1964, et dont l'image de couverture montre la fameuse marmite de Ravachol, puisque la première de ses bombes était contenue dans une marmite. Jean Maitron comp., *Ravachol et les anarchistes* (Paris: Julliard, 1964).

³¹ « La société aurait tort de se plaindre. Elle seule a engendré Ravachol. Elle a semé la misère : elle récolte la révolte. C'est juste. »

³² Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau* (Paris : les Belles lettres, 1995), 114. Citation de « Pour Jean Grave » *Le Journal*, 19 février 1894 (Combats politiques, 141).

celui de trente anarchistes, tous accusés d'association de malfaiteurs, alors que beaucoup de profils différents sont sur le banc des accusés : des théoriciens comme des voleurs, des éditeurs de journaux comme des militants. A l'issue du procès, le verdict est clément puisque seulement trois accusés, des voleurs, sont jugés coupables, ce qui contribue à calmer les esprits, car, en effet, c'est bien la brutalité policière contre les anarchistes qui avait poussé Ravachol à commettre le premier attentat qui déclencha cette série d'actes terroristes. Caserio, lui, est jugé pour meurtre puis guillotiné.

Si le Procès des Trente a puni les anarchistes de façon moins sévère que prévue, il n'en demeure pas moins que le mouvement en a souffert. En effet, beaucoup de journaux sont interdits, tandis que plusieurs militants anarchistes ont quitté le territoire. Pour Maitron, cette ère des attentats n'est qu'une passade puisqu'il parle de « maladie infantile de l'anarchisme que fut le terrorisme. »³³ Préposiet, lui, ne considère pas ce procès comme la fin d'une époque puisqu'il écrit pour conclure sa section sur le procès des Trente : « En tout cas, ceux qui croyaient être venus à bout du terrorisme se trompaient. »³⁴ Il me semble que si, en effet, les attentats ne disparaissent pas complètement, il y a tout de même un changement de l'activité anarchiste, puisque jusqu'aux crimes spectaculaires commis par les membres de la bande à Bonnot la violence anarchiste diminue considérablement. Après ces événements qui ont fait la une des journaux, les anarchistes sont beaucoup plus discrets au niveau faits divers. Les lois scélérates compliquent énormément la possibilité pour le mouvement anarchiste d'exister tout simplement puisqu'elles s'attaquent à la fois à la presse, la propagande et même la liberté de se réunir. De ce fait, l'anarchisme est d'une part affaibli, mais a également beaucoup de mal à exister de manière

³³ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:259.

³⁴ Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 398.

indépendante. C'est à ce moment-là que beaucoup d'anarchistes rejoignent les syndicats. Pour Maitron l'anarchisme syndicaliste constitue une « renaissance du mouvement anarchiste en France. »³⁵ Il explique que « Le syndicalisme révolutionnaire est l'anarchisme descendu des cimes où il se complaisait un peu trop volontiers depuis une décade pour devenir l'anarchisme ouvrier. »³⁶ En effet, les anarchistes avaient perdu des partisans parce que leurs demandes et prérogatives semblaient trop extrêmes et, de ce fait, peu réalistes. L'entrée de l'anarchisme dans les syndicats est vue de façon très positive par un grand nombre d'anarchistes, notamment Pierre Monatte, connu principalement pour son rôle au sein de la CGT puis du PCF, qui a déclaré au congrès anarchiste international d'Amsterdam en 1907 : « Le syndicalisme [...] ouvre à l'anarchisme trop longtemps replié sur lui-même des perspectives et des espérances nouvelles » puis : « Le syndicalisme [...] a rappelé l'anarchisme au sentiment de ses origines ouvrières. »³⁷ Comme Monatte la plupart des anarchistes d'extraction ouvrière soutiennent l'anarchisme syndicaliste qui semble plus concret. Cependant cette adhésion au syndicalisme n'est pas du goût de tous les anarchistes, comme Malatesta, par exemple, qui ne voyait le syndicalisme que comme un moyen d'action, et lui reprochait de ne pas prendre en compte tous les anarchistes, les sans-travail entre autres. La question de l'adhésion aux syndicats devient un tel problème que les anarchistes individualistes, qui prônent un anarchisme sans compromission, finissent par avoir leur propre journal, *L'Anarchie*. Ce journal est fondé en 1905 par Albert Libertad qui apparaît en tant que personnage dans le roman d'Aragon, *Les cloches de Bâle*. Raymond Callemin fait partie du groupe qui s'occupe du journal ; surnommé Raymond la science, il est l'un des membres de la

³⁵ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:283.

³⁶ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:326.

³⁷ Guérin *L'Anarchisme* 108.

bande à Bonnot, et prête son nom au narrateur du roman de Blaise Cendrars, *Moravagine*. On voit ici commencer à se dessiner la façon dont l'anarchie fait son apparition dans la littérature : les militants connus pour leur charisme deviennent des personnages de littérature. C'est dans ce climat de tension entre anarchistes syndicalistes et anarchistes individualistes que les membres de la bande à Bonnot deviennent tragiquement célèbres. Entre décembre 1911 et avril 1912, ces illégalistes commettent une série de plusieurs crimes, aussi bien des vols que des meurtres.³⁸

Voilà les événements de l'histoire de l'anarchie les plus connus du grand public ; ils se passent tous avant la première guerre mondiale, et sont ceux qui sont restés dans les mémoires. Aujourd'hui, lorsque l'on parle de l'anarchie, les premières idées qui viennent à l'esprit sont celles de chaos, de destruction et de terrorisme, alors que pourtant le terrorisme et l'illégalisme ne sont qu'une petite partie de l'histoire anarchiste. Une analyse plus détaillée des textes parus dans la Revue Blanche permet de se faire une idée de la façon dont les anarchistes sont vus par l'opinion, par la justice, mais aussi par eux-mêmes, à la fin du 19^e siècle. Cette image construite au moment de la parution des lois scélérates semble avoir été confirmée par les méfaits de la bande à Bonnot, entre autres, et s'être en quelque sorte fossilisée dans l'imaginaire collectif.

1.5 LES LOIS SCÉLÉRATES ET L'IMAGE EN CREUX DE L'ANARCHISME

La mauvaise presse de l'anarchie est due, en très grande partie, aux attentats qui ont eu lieu en France entre 1892 et 1894, c'est-à-dire sur deux ans, et qui se sont soldés par l'assassinat du

³⁸ Les actes de la bande à Bonnot sont expliqués de façon plus détaillée dans le premier chapitre du présent travail.

président Sadi Carnot. Maitron explique que ces attentats ont tellement marqué les esprits que les journaux avaient une colonne dédiée aux nouvelles du terrorisme. L'impact de l'anarchisme sur le grand public se voit aussi dans la promulgation des lois dites « scélérates » qui ont contribué à la psychose généralisée. Ces lois, qui ont été promulguées en 1893 et 1894, visaient tout particulièrement les anarchistes puisqu'elles ont vues le jour en réaction aux attentats des années 1892-1894. La première datant du 12 décembre 1893 concerne la liberté de la presse, celle du 18 décembre de la même année les associations de malfaiteurs, et enfin celle du 28 juillet 1894 interdit la propagande anarchiste. Ces lois doivent leur surnom à un groupement de 3 textes parus aux Editions de La Revue Blanche en 1899.³⁹ Les trois textes se penchent sur différents problèmes que posent ces lois, et donnent ainsi une idée de la façon dont les anarchistes sont vus, mais aussi « utilisés » par le gouvernement. Le premier texte, « Notre loi des Suspects, » écrit par Francis de Pressensé, connu entre autres pour avoir participé à la création de la Ligue des Droits de l'Homme en 1898, dont il devient par la suite le président, s'ouvre par une attaque contre la frange la plus conservatrice du gouvernement : « Ces paniques, provoquées par certains attentats, savamment exploitées par la réaction. »⁴⁰ Cet extrait de la phrase d'ouverture donne le ton en indiquant que, pour l'auteur, les anarchistes sont devenus des boucs émissaires. De Pressensé ne nie pas les attentats et ne cherche pas non plus à les excuser, ce qui le dérange c'est la façon dont ils sont instrumentalisés par les dirigeants. L'idée de l'exploitation de la façon dont le public voit les anarchistes est encore développée lorsqu'il explique que : « On les bâcle [les lois] sous prétexte d'atteindre une catégorie d'hommes spécialement en butte à la haine ou à la

³⁹ Francis de Pressensé, un Juriste et Emile Pouget, *Les Lois Scélérates de 1893-1894* (Paris : La Revue Blanche, 1899). La Revue Blanche est un journal littéraire et artistique paru entre 1889 et 1903 et de sensibilité anarchiste.

⁴⁰ Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 1.

terreur du public. »⁴¹ C'est parce que les anarchistes sont déjà craints par le public que l'injustice qui les frappe n'est pas perçue comme telle. Cependant de Pressensé montre que le fait de fermer les yeux sur cette injustice est dangereux pour la société dans son ensemble, lorsqu'il écrit un peu plus loin : « Or qui peut s'assurer d'échapper à cet accident ? Hier, c'était les anarchistes. Les socialistes révolutionnaires ont été indirectement visés. »⁴² En choisissant de considérer le fait que ces lois aient été promulguées contre les anarchistes comme un accident, il montre que les anarchistes ne sont en réalité qu'un groupe comme les autres, ils sont utilisés par les dirigeants, et comme le reste de la population ils peuvent être des victimes. Ainsi, de Pressensé cherche à inverser la diabolisation dont sont victimes les anarchistes pour finir par montrer comment leur image est manipulée par les autorités : « La redoutable crise déchaînée dans ce pays par le crime de quelques hommes, la complicité de quelques autres, la lâcheté d'un plus grand nombre et l'indifférence d'un nombre plus grand encore. »⁴³ En commençant par mentionner « le crime » de Pressensé n'excuse pas le terrorisme, mais montre qu'il n'est que le début d'une réaction en chaîne qui concerne la société dans son ensemble, qui affecte tout le monde, et dont tout le monde est responsable.

Le deuxième texte de cette revue, écrit par Léon Blum – mais qui n'est mentionné que comme « un juriste » – aborde la façon dont les lois ont été votées. Figure du socialisme français, Léon Blum n'est pas, lui non plus, un anarchiste. Son texte s'attache à décrire la scène du vote des lois et montre qu'il s'agit presque d'une chasse aux sorcières. « M. Pourquery de Boisserin demanda quelques explications sur l'article 1^{er}. Le garde des sceaux répondit en lisant les

⁴¹ Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 5.

⁴² Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 5.

⁴³ Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 6.

placards libertaires et un extrait de la Revue Anarchiste. »⁴⁴ En choisissant de juxtaposer ces deux phrases Blum montre que lorsque des explications sont demandées sur l'article 1^{er}, le garde des sceaux ne fait que lire des documents anarchistes et de ce fait ne fournit aucune explication. Cette construction met en lumière le manque de justification pour la poursuite des anarchistes, ce qui fait d'elle une persécution pure et simple.

Après un texte sur l'injustice de l'existence de ces lois, puis un sur l'injustice de la façon dont elles ont été votées, le troisième texte propose une autre façon de voir les conséquences de ces lois puisqu'écrit par un anarchiste, il permet aux lecteurs d'en mesurer les conséquences réelles. Ce texte, intitulé « l'application des lois d'exception de 1893 et 1894 » est écrit par l'anarchiste Emile Pouget. Pouget ne parle pas de terroristes ou d'auteurs d'attentats, mais de pauvres hommes qui se trouvent également être anarchistes, et qui sont les premières victimes de ces lois. La première fois que Pouget parle des anarchistes il écrit : « Celle du 28 juillet 1894, sur les menées anarchistes, qui frappe l'isolé assez imprudent pour rêver tout haut, et qui ajoute la relégation au châtement principal. »⁴⁵ En choisissant comme premier portrait d'anarchiste « l'isolé assez imprudent pour rêver tout haut, » il va à l'encontre de l'idée que les anarchistes sont des terroristes qui agissent en bande. Pour lui, l'anarchiste est avant tout un rêveur qui parle un peu trop et qui se retrouve puni de l'une des façons les plus sévères : la relégation. La peine de relégation consistait à éloigner de la France métropolitaine le condamné en l'envoyant, de façon perpétuelle, dans les colonies ou possessions françaises.⁴⁶ La relégation, auparavant

⁴⁴ Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 11.

⁴⁵ Pressensé, un Juriste et Pouget, *Les Lois Scélérates*, 29.

⁴⁶ « La loi du 27 mai 1885, dite loi sur la relégation des récidivistes, entraîne 'l'internement perpétuel sur le territoire des colonies ou possessions françaises' des délinquants et criminels multirécidivistes (Duvergier, J.-B., 1885, p. 225-252). L'enjeu de cette loi est de 'débarrasser' le

réservée aux criminels multirécidivistes et réputés incorrigibles, est depuis la loi de juillet 1894 aussi appliquée aux anarchistes, montrant ainsi la façon dont ils sont envisagés par l'opinion.

Ces trois textes montrent que le public ne se rendait pas compte de la sévérité de ces lois, ni du fait qu'elles pouvaient en réalité punir tout le monde. Ils montrent aussi que la vaste majorité du public voit les anarchistes comme « différents » et que cela est en très grande partie de la faute du gouvernement. Ces textes ne cherchent pas à excuser le terrorisme, ni même à l'expliquer, ils visent principalement à montrer que les anarchistes sont des hommes comme les autres, et que les persécuter ne mettra pas fin au terrorisme. Enfin, ils aident à comprendre comment s'est formée l'idée de l'anarchiste comme terroriste.

Finalement, l'histoire de l'anarchie, ponctuée de scandales et d'attentats, ne laisse que peu de place aux penseurs de l'anarchie. En effet, il semble que les idées des anarchistes sont presque oubliées dans la façon dont le mouvement est le plus souvent utilisé. Il est donc nécessaire de revenir aux idées anarchistes elles-mêmes pour mieux comprendre le mouvement.

1.6 LES PENSEURS DE L'ANARCHIE

Le terme d'anarchie est difficile à définir de façon succincte, probablement car l'idée qu'une société pourrait fonctionner sans gouvernement semble trop éloignée de nos réalités. Les

sol de la France métropolitaine des petits délinquants et vagabonds par une mécanique qui est unique dans l'histoire du droit pénal français. En effet, cette loi établie une 'présomption irréfragable d'incorrigibilité', c'est-à-dire qu'elle fixe un nombre de peines, une quantité d'infractions au-delà de laquelle un individu est déclaré totalement inamendable par la pénalité classique. » Jean-Lucien Sanchez, « La relégation (loi du 27 mai 1885) » *Criminocorpus*, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 01 décembre 2016. <http://criminocorpus.revues.org/181>

différents penseurs anarchistes envisagent, eux, l'anarchisme comme un modèle sociétal possible. Cependant, s'ils ne mettent pas en doute la possibilité d'une société anarchiste, ils ne conçoivent pas nécessairement la doctrine de la même manière. Puisque ce travail s'intéresse à l'influence de l'anarchie sur le grand public, il est important de comprendre les idées principales des penseurs anarchistes les plus influents, ou du moins les plus connus, en tout cas du plus grand nombre. Dans le cadre de ce travail, ces sont les idées de Proudhon, de Bakounine et de Kropotkine qui seront abordées. J'ai choisi ces trois penseurs pour plusieurs raisons dont la première est le fait que ce sont probablement les plus connus. Dans un travail qui traite de l'anarchie en France, il est quasiment impensable de ne pas parler de Proudhon étant donné qu'il est le premier à théoriser l'anarchie comme modèle politique et social. J'ai choisi de parler ensuite de Bakounine car son engagement au sein de la première Internationale en fait une personnalité connue des communistes, et que la plupart des auteurs dont il est question dans ce travail ont été communistes ou se sont intéressés au communisme.⁴⁷ Enfin, il me semble essentiel de parler de Kropotkine étant donné que la propagande par le fait a grandement contribué à la façon dont l'image de l'anarchiste s'est développée et que Kropotkine en a été le défenseur.

1.6.1 Proudhon

L'incontournable penseur de l'anarchie en France est Pierre-Joseph Proudhon puisqu'il est le premier à avoir employé ce terme de façon positive, pour parler d'un modèle politique, dans son texte de 1840 *Qu'est-ce que la propriété ?* Si Proudhon est un auteur prolifique dont les idées ont pu changer, ce texte est central en ce sens qu'il a beaucoup influencé la pensée anarchiste en

⁴⁷ Je présente les vues politiques de chaque auteur plus en détails dans les différents chapitres.

général, puisqu'il y explique en quoi l'anarchie, c'est-à-dire l'absence de gouvernement de quelque nature qu'il soit, est la solution, et même la seule solution aux problèmes d'inégalité dont souffre la société. Proudhon est né en 1809 à Besançon, puis admis au Collège royal de Besançon alors qu'il a 11 ans ; cependant, il doit abandonner ses études à 17 suite à la ruine de sa famille. Il travaille alors dans l'imprimerie avant de finalement passer son baccalauréat en 1838, alors qu'il a 29 ans. Bachelier, il peut alors bénéficier de la pension Suard pour poursuivre ses études. Ces éléments biographiques montrent que Proudhon n'est pas étranger à la misère et n'est pas un bourgeois rêveur.

De quoi est-il question dans *Qu'est-ce que la propriété ?* Bien évidemment de la question de la propriété, et surtout de pourquoi la propriété, selon Proudhon, est le principal problème de la société et la réelle raison pour laquelle l'égalité et la liberté sont impossibles. Le texte se compose de 5 chapitres, précédés d'une adresse aux « Membres de l'Académie de Besançon. » Dans le premier chapitre, il explique le sujet qu'il a choisi ainsi que la conclusion à laquelle il va arriver, dès le premier paragraphe il écrit : « Si j'avais à répondre à la question suivante : *Qu'est-ce que l'esclavage ?* et que d'un seul mot je répondisse : *C'est l'assassinat*, ma pensée serait d'abord comprise. [...] pourquoi donc à cette autre demande : *Qu'est-ce que la propriété ?* je ne puis répondre de même : *C'est le vol*, sans avoir la certitude de n'être pas entendu, bien que cette seconde proposition ne soit que la première transformée ? »⁴⁸ Proudhon est conscient du côté provocateur de cette entrée en matière, ainsi que du côté provocateur de ce qu'il avance, et ainsi les trois chapitres centraux, qui sont aussi les plus longs, contiennent l'explication des raisons pour lesquelles il affirme que la propriété c'est le vol.

⁴⁸ Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement* (1840. Paris : Librairie Générale Française, 2009), 129.

Lorsque Proudhon définit la propriété au début du deuxième chapitre il écrit : « En matière de propriété, l'usage et l'abus nécessairement se confondent. »⁴⁹ Pour Proudhon, la propriété ne peut jamais être justifiée car elle est nécessairement un abus. En effet, le propriétaire abuse de ceux qui lui payent un loyer, puisqu'ils ne cessent jamais de devoir et ne reçoivent rien en échange.⁵⁰ Le propriétaire, quant à lui, se soustrait à la force productrice et, en plus de devenir une bouche à nourrir passive, il reçoit un loyer, abusant ainsi des travailleurs à différents niveaux. C'est cela que Proudhon veut dire quand il déclare que la propriété c'est le vol : même si ceux les locataires sont consentants, il n'en demeure pas moins que, par le simple fait que la propriété existe, ils sont victimes de vol.

Pour Proudhon, l'égalité et la liberté vont de pair, ainsi, personne ne devrait avoir plus de droits ou de privilèges que les autres : « On s'étonne que je refuse au génie, à la science, au courage, en un mot à toutes les supériorités que le monde admire, l'hommage des dignités, des distinctions du pouvoir et de l'opulence. Ce n'est pas moi qui le refuse, c'est l'économie, c'est la justice, c'est la liberté qui le défendent. »⁵¹ Proudhon le dit à plusieurs reprises dans son texte, il ne pense pas du tout que tous les hommes sont égaux au niveau de leurs qualités personnelles, cependant il ne croit pas pour autant à la méritocratie. Pour lui, comme il le dit dans ce passage, pour assurer la liberté de chacun, il faut avant tout s'assurer que la société est égalitaire, et ainsi les membres d'une société donnée ne peuvent pas être traités de manière différente selon leurs caractéristiques particulières – à l'exception de la paresse qui est vue de manière extrêmement négative. L'égalité est nécessaire pour assurer la liberté de tous, ainsi ceux qui sont capables de

⁴⁹ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 163.

⁵⁰ « Le propriétaire, au rebours, ne cède rien de son instrument : éternellement il s'en fait payer, éternellement il le conserve. » Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 302.

⁵¹ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 264-5.

produire plus, ou qui ont plus de facilité à produire, n'y sont pas autorisés pour que chacun puisse avoir le droit de produire : « Or, le produit de chacun est limité par le droit de tous. [...] Oui, la vie de l'homme est un combat : mais ce combat n'est point de l'homme contre l'homme, il est de l'homme contre la nature, et chacun de nous doit y payer de sa personne. »⁵² Pour Proudhon afin que la société ne devienne pas une zone de combat, il faut que les hommes travaillent ensemble contre leur condition et non pas les uns contre les autres.

Pendant la majeure partie de son texte, il explique toutes les raisons pour lesquelles la propriété est nuisible à la société, et qui sont plus nombreuses que les quelques exemples présentés ici. Ce que défend Proudhon, en revanche, ce en quoi il croit, c'est-à-dire l'anarchie comme solution aux problèmes de la société, n'arrive que dans le dernier chapitre, intitulé : « Exposition psychologique de l'idée de juste et d'injuste, et détermination du principe du gouvernement et du droit. » Il est difficile de ne pas remarquer que, d'une part, ce chapitre est relativement court, mais surtout que les idées de Proudhon sur l'anarchie n'arrivent qu'en bout de course et ne sont que peu développées. Il revient de manière constante sur la nécessité d'abolir la propriété ce qui est la condition sine qua non d'un changement social. La présentation de l'anarchie comme seule solution est aussi dépendante du fait que la communauté ne peut pas non plus marcher : « Hors de la propriété ou de la communauté, personne n'a conçu de société possible : cette erreur à jamais déplorable a fait toute la vie de la propriété.»⁵³ Pour lui, les inconvénients de la communauté sont d'une indiscutable évidence : « La communauté est inégalité mais dans le sens inverse de la propriété. La propriété est l'exploitation du faible par le

⁵² Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 257.

⁵³ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 407.

fort ; la communauté est l'exploitation du fort par le faible. »⁵⁴ Proudhon ne cherche en aucun cas à inverser les rapports de force, mais à proposer un modèle qui permettrait une réelle égalité. Contrairement à beaucoup de penseurs d'extraction modeste, il ne cherche pas à forcer les plus riches à partager, ou à prendre aux riches pour donner aux pauvres, mais plutôt à éliminer toute possibilité de parler de riches et de pauvres.

Ce dernier chapitre est divisé en deux parties comprenant chacune 3 sections ; ce n'est que dans la deuxième section de la deuxième partie que Proudhon le dit enfin : « Quelle forme de gouvernement allons-nous préférer ? [...] Je suis anarchiste. [...] Ma profession de foi sérieuse et mûrement réfléchi ; quoique très ami de l'ordre, je suis, dans toute la force du terme, anarchiste. »⁵⁵ Dans cette façon de présenter l'anarchie, on voit que Proudhon anticipe déjà les reproches qui lui seront faits, puisqu'il se sent obligé de souligner son sérieux et de bien préciser que le fait d'être anarchiste ne sous-entend pas chercher le chaos. Dans la trentaine de pages qui suit cette déclaration, Proudhon explique quelques-uns des principes de l'anarchie telle qu'il l'envisage. Pour lui, si l'anarchie est décriée c'est parce que les hommes ont beaucoup de mal à changer ce qui est dans leur habitudes : « Comme l'homme cherche la justice dans l'égalité, la société cherche l'ordre dans l'anarchie./ *Anarchie*, absence de maître, de souverain telle est la forme de gouvernement dont nous approchons tous les jours, et que l'habitude invétérée de prendre l'homme pour règle et sa volonté pour loi nous fait regarder comme le comble du désordre et l'expression du chaos. »⁵⁶ On remarque tout de suite l'optimisme de Proudhon pour qui l'anarchie est inéluctable puisque nous en « approchons tous les jours, » ce qui pourrait

⁵⁴ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 409.

⁵⁵ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 421.

⁵⁶ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 428.

expliquer pourquoi finalement il parle plus de la nécessité d'éradiquer la propriété qui est pour lui à l'origine de tous les problèmes : il montre aussi qu'il est conscient des reproches qui sont généralement faits à l'anarchie. Des points qui sont évoqués dans la suite du texte, il semble important de noter la notion d'association : « Personne n'est roi ; nous sommes, bon gré malgré nous, associés. »⁵⁷ Un autre élément central à sa pensée est la question du gouvernement : « Tout ce qui est matière de législation et de politique est objet de science, non d'opinion : la puissance législative n'appartient qu'à la raison, méthodiquement reconnue et démontrée. »⁵⁸ On peut voir qu'à tous les stades de sa réflexion et pour toutes les fonctions politiques, Proudhon fait appel à la science et à l'objectivité, dans un effort de supprimer la possibilité que des choix qui affectent la société dans son ensemble puissent être assujettis à l'opinion individuelle.

Dans la dernière section du dernier chapitre est consacrée à ce que Proudhon appelle la « troisième force sociale, » puisque selon lui la communauté et la propriété veulent de bonnes choses mais en produisent de mauvaises, il propose une « société fondée sur ces quatre principes, égalité, loi, indépendance, proportionnalité. »⁵⁹ C'est-à-dire qu'il associe les principes de la communauté et ceux de la propriété. Il explique cette forme de société de la façon suivante : « Cette troisième forme de société, synthèse de la communauté et de la propriété, nous la nommerons LIBERTÉ. [...] La liberté est anarchie, parce qu'elle n'admet pas le gouvernement de la volonté, mais seulement l'autorité de la loi, c'est-à-dire de la nécessité. »⁶⁰ En choisissant de nommer la troisième forme de société « liberté, » il montre bien que selon lui la propriété et la communauté ne permettent aucune forme de liberté. L'anarchie est une condition de la liberté :

⁵⁷ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 429.

⁵⁸ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 429.

⁵⁹ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 432.

⁶⁰ Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 433.

pour assurer sa pérennité il ne peut pas y avoir de gouvernement, car celui-ci deviendrait inévitablement le jouet d'une volonté individuelle – d'un tyran unique ou d'un groupe – et finirait par ignorer la seule loi qu'il prenne en compte celle de la nécessité. Ainsi pour Proudhon, l'anarchie n'est pas un choix de doctrine sociétale, mais la seule option possible pour garantir la liberté.

1.6.2 Bakounine

Le deuxième incontournable penseur de l'anarchie en France est Mikhaïl Bakounine. Révolutionnaire et théoricien de l'anarchisme, il a eu un rôle important pour le développement de l'anarchisme en général, et en France en particulier.⁶¹ Né en Russie, il séjourne en France entre 1844 et 1847, où il rencontre Proudhon – et même George Sand – puis y revient brièvement au cours de la révolution de février 1848. En 1864, lors d'un autre passage en France, il rencontre Élie et Élisée Reclus. On le retrouve également à Lyon en 1870 alors qu'il organise un soulèvement révolutionnaire qui échoue et le pousse à s'exiler. Bakounine a été membre de l'Association Internationale des Travailleurs (la I^{ère} Internationale) il en est cependant exclu lors du congrès de La Haye en 1872. En effet, dès le départ, les idées anarchistes, c'est-à-dire celles du socialisme libertaire, entrent en conflit avec le marxisme, ou socialisme autoritaire, et c'est au moment du congrès de La Haye que ce divorce est consommé. Bakounine est présent à la fois dans la vie intellectuelle mais également dans la vie révolutionnaire en France à la fin du XIX^e siècle.

⁶¹ Au sujet de Proudhon et de Bakounine, Guérin parle des « deux pères de l'anarchisme. » Guérin, *L'anarchisme*, 21.

Pour parler des idées principales de Bakounine, j'ai choisi de me baser sur le texte intitulé *Dieu et l'Etat* qui est un ouvrage posthume publié par Élisée Reclus en 1882 sous forme de brochure.⁶² Le titre est déjà très évocateur des deux principales entités contre lesquelles Bakounine s'élève : Dieu d'un côté et l'Etat de l'autre. Le texte de Bakounine commence par une présentation de ce qu'est pour lui la condition humaine : « Trois éléments ou, si vous voulez, trois principes fondamentaux constituent les conditions essentielles de tout développement humain, tant collectif qu'individuel dans l'histoire : 1° *l'animalité humaine* ; 2° *la pensée* ; et 3° *la révolte*. A la première correspond proprement *l'économie sociale et privée* ; à la seconde, *la science* ; à la troisième, *la liberté*. »⁶³ Bakounine mentionne tout de suite l'animalité et donc la matérialité de l'homme, l'homme n'est pas pur esprit, mais bien un animal. L'intelligence humaine, la capacité de l'homme à penser, est bien sur importante puisque qu'elle est mentionnée tout de suite après, mais elle fonctionne avec le corps matériel. Ainsi, pour Bakounine, l'homme est un animal qui pense, et enfin qui se révolte. Bakounine voit la capacité à se révolter comme tout à fait constitutive du caractère humain et essentielle à la liberté. Pour lui « *la faculté de penser* » et « *la faculté, le besoin de se révolter* » sont les deux facultés qui « créent [...] tout ce qui constitue l'humanité dans les hommes. »⁶⁴ Ainsi si l'animalité de l'homme est indéniable, ce qui la rend « humaine » c'est justement ces deux facultés. Il est difficile cependant de ne pas considérer que la faculté de se révolter est plus importante pour

⁶² Joël Gayraud explique que cette brochure a été compilée par Reclus, qui s'est basé sur les pages non publiées d'un texte intitulé « Lettre a un Français » daté du 29 septembre 1870, et dont le premier tiers a été publié par Bakounine sous le titre *L'Empire knouto-germanique et la Révolution sociale*. Joël Gayraud, « Ni Dieu, ni maître » postface de *Dieu et l'État* de Michel Bakounine (1882. Paris: Mille et une nuits, 2000), 110.

⁶³ Bakounine, *Dieu et l'État*, 7.

⁶⁴ Bakounine, *Dieu et l'État*, 9.

Bakounine puisqu'il la qualifie également de « besoin, » faisant ainsi ressortir la primauté de son corollaire, la liberté. La liberté, centrale à la pensée anarchiste, est dépendante de la révolte dans la pensée bakouninienne. Se révolter, c'est s'élever contre toute autorité qui entrave la liberté c'est-à-dire contre Dieu, et donc la religion, et l'Etat. Pour Bakounine, la religion est une entrave à la liberté car elle suppose l'esclavagisme de l'homme : « Car si Dieu est, il est nécessairement le Maître éternel, suprême, absolu, et si ce Maître existe, l'homme est esclave ; mais s'il est esclave, il n'y a pour lui ni justice, ni égalité, ni fraternité, ni prospérité possibles. »⁶⁵ Il n'envisage pas d'autre possibilité pour la religion que d'être une entrave à la liberté humaine, puisqu'elle suppose nécessairement un être supérieur et donc une hiérarchie. La liberté revient à s'en remettre aux lois naturelles : « La liberté de l'homme consiste uniquement en ceci qu'il obéit aux lois naturelles parce qu'il les a reconnues lui-même comme telles, et non parce qu'elles lui ont été imposées par une volonté étrangère, divine ou humaine, collective ou individuelle, quelconque. »⁶⁶ On voit ici que Bakounine revient à la notion de pensée puisque les lois naturelles sont reconnues par l'homme et donc constituent son choix. Pour garantir l'égalité, il ne peut pas y avoir de lois imposées, ni par un être – humain ou divin – ni par un groupe. On voit ici apparaître l'une des principales différences entre l'anarchisme et le communisme : pour l'anarchisme, il ne suffit pas de s'assurer que le pouvoir ne tombe pas aux mains d'un seul homme, à partir du moment où une entité est au pouvoir, alors le reste des hommes perd sa liberté. La définition de l'anarchie qu'il donne dans ce texte souligne d'ailleurs ce point : « En un mot, nous repoussons toute législation, toute autorité et toute influence privilégiée, patentée, officielle et légale, même sortie du suffrage universel, convaincus qu'elles ne pourront tourner

⁶⁵ Bakounine, *Dieu et l'État*, 29.

⁶⁶ Bakounine, *Dieu et l'État*, 32.

jamais qu'au profit d'une minorité dominante et exploitante, contre les intérêts de l'immense majorité asservie. / Voilà dans quel sens nous sommes réellement des anarchistes.»⁶⁷

Bakounine, et les bakouninistes, sont convaincus que tout pouvoir légal tourne nécessairement à l'oppression de la majorité, quelle que soit la façon dont ce pouvoir a été attribué.

1.6.3 Kropotkine

Le troisième texte dont j'ai choisi de parler est *La Morale anarchiste* de Pierre Kropotkine publiée en 1889. Pierre Kropotkine est lui aussi né en Russie, en 1842. Dernier fils d'une famille noble de quatre enfants, il est également prince. Ainsi, comme Bakounine, et contrairement à Proudhon, il n'est pas né dans une famille pauvre. Après avoir abandonné sa carrière militaire, il décide de faire des études et devient géographe. Au moment de la publication de son texte, la fédération jurassienne existe déjà, Proudhon, Bakounine, et d'autres ont déjà publié et la Commune de Paris a eu lieu, de ce fait, il n'a pas besoin d'expliquer ce qu'est l'anarchie. En revanche, le titre qu'il donne à son ouvrage semble répondre à l'un des reproches qui a pu être fait à l'anarchie : celui de proposer un modèle sans morale, puisque sans religion qui est pour beaucoup gardienne de la morale.

Kropotkine prend cette accusation à contrepied et montre que bien au contraire, la morale anarchiste est la seule valide. Il commence son texte par une attaque contre les « ennemis » de la pensée : « le gouvernement, l'homme de loi, le religieux. »⁶⁸ Pour lui, les nihilistes l'ont montré, le fait de rejeter « l'enseignement moral de leurs pères » ne les a pas empêchés de développer des

⁶⁷ Bakounine, *Dieu et l'État*, 39.

⁶⁸ Pierre Kropotkine, *La Morale anarchiste* (Paris : Les Temps nouveaux, 1889 ; Paris : Mille et une nuit, 2004), 7. Citations de l'édition Mille et une nuits.

« coutumes morales. »⁶⁹ Il explique que pour les hommes comme pour les animaux, le bien et le mal sont déterminés en fonction de ce qui sert l'espèce : « Ce qui est réputé bon chez les fourmis, les marmottes et les moralistes chrétiens ou athées, c'est ce qui est *utile* pour la préservation de la race – et ce qui est réputé *mauvais*, c'est ce qui est *nuisible*. »⁷⁰ Ici, Kropotkine fait appel à l'animalité de l'homme, comme Bakounine avant lui. Pour expliquer la spécificité humaine, Kropotkine s'inspire du l'ouvrage d'Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, écrit en 1759 : « Smith a mis le doigt sur la vraie origine du sentiment moral. Il ne va pas le chercher dans des sentiments religieux ou mystiques, il le trouve dans le simple sentiment de sympathie. [...] Plus votre imagination est puissante, mieux vous pourrez vous imaginer ce que ressent un être que l'on fait souffrir ; et plus intense, plus délicat sera votre sentiment moral. [...] Et plus vous serez poussé à agir pour empêcher le mal, l'injure, ou l'injustice. »⁷¹ Kropotkine, comme Bakounine, s'élève contre la religion, alors que Proudhon bien qu'opposé à l'institution religieuse ne remet pas en question l'existence de Dieu.⁷² Kropotkine veut que les hommes se rendent compte que la morale religieuse est nocive, et que la solution aux problèmes de société se trouve dans un retour à la nature de l'homme. C'est-à-dire que c'est l'observation du monde animal qui doit permettre aux hommes de comprendre comment vivre en société. « Quand nous étudions le monde animal [...] Mieux chaque membre de la société sent sa solidarité avec chaque autre membre de la société – mieux se développent, en eux tous, ces deux qualités qui sont les facteurs principaux de la victoire et de tout progrès – le courage d'une part, et d'autre part la libre initiative de

⁶⁹ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 14.

⁷⁰ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 32.

⁷¹ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 38-39.

⁷² Dans le premier chapitre: « Au lieu de s'attacher aux conséquences pratiques des principes de morale et de gouvernement que *Parole de Dieu* avait posés [...] naquit la *théologie*, qu'on peut définir *science de l'infiniment absurde*. » Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ?* 149.

l'individu. »⁷³ Ainsi pour Kropotkine, c'est la solidarité qui est au centre de la société et qui permet la liberté et le progrès. C'est également cette solidarité qui pousse l'homme à la révolte : « Lors même que des circonstances temporaires de domination, de servitude, d'exploitation font méconnaître ce principe, il reste toujours dans la pensée du grand nombre, si bien qu'il amène une poussée contre les mauvaises institutions, une révolution. »⁷⁴ Il en découle donc que pour Kropotkine, la révolution ainsi que la solidarité sont naturelles à l'homme. Kropotkine soutient que « le sens moral est en nous une faculté naturelle » que la loi et la religion ont exploité, et que le fait de les rejeter en même temps que l'autorité est le moyen pour l'humanité de reprendre possession du principe moral naturel.⁷⁵

Pour que la solidarité puisse exister il faut que les hommes soient égaux. Pour Kropotkine, cette égalité revient à « traiter les autres comme on veut être traité soi-même. »⁷⁶ Contrairement à Proudhon qui met l'accent sur l'abolition de la propriété pour garantir l'égalité, Kropotkine insiste sur le respect mutuel : « L'égalité dans les rapports mutuels et la solidarité qui en résulte nécessairement [...] L'égalité en tout – synonyme d'équité –, c'est l'anarchie même. Au diable l'« os blanc » qui s'arroge le droit de tromper la simplicité des autres ! »⁷⁷ Kropotkine considère également qu'il est inconcevable qu'une personne ait plus de droits que les autres. Et pour maintenir l'égalité de tous Kropotkine envisage la violence comme solution possible. En effet, il parle de « déclarer la guerre » à « cette trinité abstraite de Loi, de Religion et d'Autorité. » Pour lui être anarchistes c'est déclarer la guerre à tout ce qui entrave l'égalité, et il

⁷³ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 41.

⁷⁴ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 44.

⁷⁵ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 45.

⁷⁶ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 46.

⁷⁷ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 47.

justifie cela en expliquant que les anarchistes – « nous » dans le texte – voudraient être punis s'ils se mettaient à renier leurs principes par leurs actions. Kropotkine, comme Proudhon, est optimiste quant à l'avènement d'une société égalitaire, en considérant le changement à la fois inéluctable et déjà en marche : « Tout cela, bien entendu, ne se fera entièrement que lorsque les grandes causes de dépravation : capitalisme, religion, justice, gouvernement auront cessé d'exister, mais cela peut se faire déjà en grande partie aujourd'hui. Cela se fait déjà. »⁷⁸ Malgré cet optimisme, ou peut être grâce à lui, Kropotkine termine son texte en justifiant la révolte : « Nous répudions tout compromis, tout armistice même, et nous nous promettons de lutter à outrance contre ces conditions. »⁷⁹ Dans ce passage, l'auteur souligne l'impossibilité de la demi-mesure, pour lui il n'est pas question d'envisager une solution de transition ou de compromis, la lutte est la seule solution possible pour arriver à la morale anarchiste qui seule garantit la liberté complète de l'individu. Cette justification de la révolte se termine en appel à l'action où l'auteur interpelle directement son lecteur : « Révolte-toi contre l'iniquité, le mensonge et l'injustice. Lutte ! La lutte, c'est la vie, d'autant plus intense que la lutte sera plus vive. »⁸⁰ Cette interpellation montre une nette différence avec les deux textes précédemment évoqués. Tandis que Proudhon et Bakounine présentaient leurs idées et raisons, dans le but de convaincre certes, mais sans appeler pour autant à l'action, en tout cas pas de manière directe, Kropotkine n'hésite pas prendre à partie son lecteur. Au moment où Kropotkine écrit, la pensée anarchiste a évolué, et est devenue plus offensive. Kropotkine défend et encourage la propagande par le fait.

⁷⁸ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 62.

⁷⁹ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 77.

⁸⁰ Kropotkine, *La Morale anarchiste*, 79.

Lorsque l'on se penche sur les idées défendues par les anarchistes et en particulier par ces trois penseurs, il semble à la fois impossible mais également inévitable que l'anarchie puisse avoir mauvaise presse. Puisque les anarchistes défendent la liberté et l'égalité pour tous, ils devraient alors avoir le soutien d'un grand nombre de personnes. Cependant, leur opposition farouche à l'ordre établi, le choix d'un nom synonyme de chaos, la révolte permanente, et surtout l'appel aux armes expliquent également que les anarchistes aient pu être considérés belligérants.

1.7 POUR ALLER PLUS LOIN

Dans l'histoire de l'anarchisme que j'ai choisi de relayer ici, je n'ai pas mentionné l'anarchisme de droite, c'est pourtant une question qu'il faut aborder. La première remarque que je ferai est que la plupart des auteurs et des chercheurs ne le mentionnent même pas : ils ne semblent pas considérer que l'anarchisme puisse être de droite. Le site internet « anar de droite » a pour slogan « ni dieu, ni maître, ni Marx », qui me semble être une bonne façon de résumer la position des anarchistes de droite.⁸¹ Dans son *Histoire de l'anarchisme*, Préposiet propose un chapitre intitulé « libertaires de droite » qu'il entame en écrivant : « Les militants libertaires diront que l'expression 'anarchiste de droite' contient une contradiction dans les termes, l'anarchisme étant, selon eux, un mouvement de gauche par définition. »⁸² Cette position vis-à-vis de l'anarchisme de droite est également la mienne : étant donné que le mouvement anarchiste naît du socialisme

⁸¹ <https://anardedroite.wordpress.com/> consulté le 15 janvier 2017.

⁸² Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 353.

et du communisme antiautoritaire, et se développe au sein de la première Internationale, parler d'anarchie de droite me semble une aporie.

Si Préposiet aborde cette question il semble que ce soit parce que la philosophie lui permet d'expliquer comment l'anarchisme de droite est possible : « Il est plutôt héritier de Schopenhauer que de Hegel. » Il se caractérise par le pessimisme historique : « Le pessimisme historique semble bien être une des caractéristiques essentielles de l'anarchisme de droite qui ne croit pas que l'évolution puisse amener le progrès, n'étant guère enclin à faire confiance à la nature humaine. »⁸³ Ce pessimisme semble lui aussi entrer en contradiction avec les idées anarchistes étant donné que la confiance en la conscience humaine joue un rôle important pour les anarchistes.

Colson parle lui aussi de l'anarchisme de droite mais finalement dans le simple but de le discréditer. Dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme* il consacre une entrée à l'« anarchisme de droite » dans laquelle il écrit : « Mode d'être acariâtre et râleur qui, en étant conduit à sélectionner des forces *réactives*, souvent virilistes et paranoïaques, risque sans cesse de donner naissance à des êtres à la digestion difficile incapables de *révolte*, envahis par le *ressentiment* et dont le *nihilisme* se refuse à toute *affirmation*. »⁸⁴ Colson mentionne l'anarchisme de droite mais le ton qu'il emploie est clairement moqueur – lorsque, par exemple, il parle d'« êtres à la digestion difficile. » L'anarchiste de droite est, selon Colson, celui qui ne croit pas en la possibilité d'une issue positive et qui, de ce fait, ne peut qu'être « anti-tout. »

⁸³ Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 353.

⁸⁴ Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: de Proudhon à Deleuze* (Paris : Librairie générale française, 2001), 30.

C'est, là encore, l'idée du pessimisme historique mentionné par Préposiet, à la différence cependant que Colson semble trouver ce pessimisme méprisable.

L'anarchiste de droite c'est finalement un anarchiste qui ne croit pas en l'humain. Comme je l'ai dit plus haut cette position me semble difficile à accepter. Cependant, cela me semble différent d'un anarchiste qui passe à droite, car désabusé ou peut-être trop blessé, comme par exemple Céline, et devient ainsi quelqu'un qui ne croit *plus* en l'humain. Cette perte de l'espoir ne semble pas étrangère aux différents mouvements anarchistes. Dans « Comment peut-on être socialiste ? » la présentation du philosophe Robert Damien à *Qu'est-ce que la propriété ?* celui-ci écrit : « Toujours dehors et dedans les communautés reconnues, le philosophe combattant est le plus souvent inassimilable [...] Moins révolté que révulsé par le capitalisme spéculatif [...] Il est hérissé par sa propre absence de crédit et humilié par la précarité de ses assises sociales. [...] Il se fâche avec tous et prioritairement avec ses amis, pour finalement n'être aimé de personne et pas même de lui-même. »⁸⁵ Si c'est de Proudhon qu'il est question dans cet extrait, les éléments soulevés par Damien pourraient expliquer comment d'autres anarchistes ont pu virer à droite. En effet, les idéaux défendus étants sans cesse remis en question, ou moqués, dans un monde qui ne semble accorder de valeurs qu'à l'argent, aux commodités matérielles et à une amélioration immédiate du quotidien au détriment d'un changement social complet et qui demande plus de sacrifices, les anarchistes finissent parfois par se décourager. On voit que c'est le cas pour Proudhon, c'est également le cas de Bakounine qui, à la fin de sa vie, laisse tomber la lutte révolutionnaire. S'ils ne sont pas pour autant passés à

⁸⁵ Robert Damien, « Proudhon ou comment peut-on être socialiste ? » présentation de *Qu'est-ce que la propriété ?* de Pierre-Joseph Proudhon (1840. Paris: Librairie Générale Française, 2009), 9.

droite, on peut comprendre le cheminement qui a poussé d'autres à le faire. C'est bien évidemment le cas de Céline, qui est très souvent donné en exemple d'anarchiste de droite. Tristement connu pour ses propos antisémites, il finit en réalité par haïr tout le monde, alors que ses premiers textes ne portaient aucune trace de préjudice – dans le cadre de mon travail je ne considère que *Voyage au bout de la nuit*, le premier roman de Céline. En ce qui concerne les auteurs dont il est question dans ce travail, sans bien évidemment aller aussi loin que Céline, Cendrars et Malraux ont tous deux évolués vers la droite.

L'anarchiste est un personnage ou une personnalité qui semble osciller en permanence entre l'idéalisme et l'espoir, fou peut-être, d'un côté et la désillusion de l'autre. Ainsi, si l'anarchisme de droite semble être un oxymore, il n'en demeure pas moins qu'il existe, quand la désillusion l'emporte complètement. C'est une position qui peut d'ailleurs être inconfortable, comme le remarque les rédacteurs du site « anar de droite » : « Les uns lui reprochent d'être plus de droite qu'anarchiste ; les autres d'être plus anarchiste que de droite. Dans le fond, lui-même ne sait pas trop où il se situe. »⁸⁶ Dans ce travail, lorsque je parle de l'anarchie, je ne considère pas l'anarchisme de droite, je ne considère que les idées et idéaux qui sont unanimement considérés anarchistes.

Ce choix n'implique pas pour autant que je considère l'anarchie comme un mouvement exempt de fautes. Les anarchistes veulent un monde meilleur pour tout le monde, pourtant ce n'est pas toujours la bonté qui guide leurs actions, comme en témoignent les différents actes de violence liés au mouvement. De même que dans les textes leur tolérance n'est pas toujours évidente. On peut évoquer les différentes fautes de certains anarchistes célèbres comme par

⁸⁶ <https://anardedroite.wordpress.com/category/anar-de-droite/> « Anarchiste de droite ? » publié le 3 avril 2013.

exemple l'antisémitisme de Proudhon, qui de fait remet en question la possibilité d'une égalité pour tous.⁸⁷ On peut aussi parler de la mauvaise foi de certains anarchistes qui prônent l'égalité des femmes, alors qu'en réalité ils ne soutiennent cette égalité que du point de vue sexuel. Ici encore on peut évoquer Proudhon, qui n'envisageait le travail des femmes qu'à la maison. Ce sexisme n'est d'ailleurs pas du goût de tous les anarchistes puisqu'il lui a été reproché. En effet, Joseph Déjacque, l'écrivain et militant anarchiste, écrit à Proudhon à ce sujet dans une lettre de mai 1857 :

Mettre la question de l'émancipation de la femme en ligne avec la question de l'émancipation du prolétaire, cet homme-femme, ou, pour dire la même chose différemment, cet homme-esclave – chair à sérail ou chair à atelier –, cela se comprend, et c'est révolutionnaire ; mais la mettre en regard et au bas du privilège-homme, oh! alors, au point de vue du progrès social, c'est dépourvu de sens, c'est réactionnaire. Pour éviter toute équivoque, c'est l'émancipation de l'être-humain qu'il faudrait dire. [...] Soyez donc franchement, entièrement anarchiste.⁸⁸

Pour Déjacque, le sexisme de Proudhon est contraire au principe de l'anarchie, puisque lorsqu'il lui écrit d'être « franchement anarchiste » il sous-entend nécessairement qu'il ne l'est pas, et

⁸⁷ A ce sujet Préposiet rappelle que l'antisémitisme, loin d'être excusable, est monnaie courante au XIX^e siècle, et que le fait d'être antisémite ne produit pas le même effet qu'aujourd'hui, tout d'abord parce que la Shoah a eu lieu et de ce fait le mal a été redéfini. D'autre part parce qu'au XIX^e siècle « La question juive se présentait non pas comme une question de race ou de religion, mais comme un problème essentiellement économique et social, perçu sous l'angle de la lutte des classes. [...] L'image du juif se confondait facilement avec celle du capitaliste. » Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 201.

⁸⁸ Joseph Déjacque, *De l'être-humain mâle et femelle. Lettre à P.J. Proudhon* (La Nouvelle Orléans, mai 1857), <http://joseph.dejacque.free.fr/ecrits/lettreatjp.htm>, consulté en ligne le 15 janvier 2017

l'accuse même d'être réactionnaire. Pourtant le sexisme de Proudhon était bien réel, tout père de l'anarchie qu'il était. La question de l'égalité des femmes est un exemple des contradictions qui ont pu traverser le mouvement. C'est l'exemple type d'un problème qui n'est soulevé par certains qu'à des fins purement égoïstes, et complètement déconsidéré par d'autres. Il n'en demeure pas moins que l'anarchie a permis de mettre ce problème, comme d'autres, en lumière.

1.8 POURQUOI PARLER D'ANARCHIE ET DE LITTÉRATURE, D'ANARCHIE EN LITTÉRATURE ?

Tout d'abord parce que la pensée anarchiste est présente dans la vie politique et sociale française de la première moitié du XX^{ème} siècle : l'anarchie est dans l'air du temps. Les jours de gloire de l'anarchie ne sont pas si loin ; Bonnot a fait parler de lui peu de temps avant la guerre et, de ce fait, son souvenir est toujours présent dans les esprits ; de plus, les anarchistes ont une voix politique, puisqu'ils font partie du Front populaire espagnol.

Les auteurs eux-mêmes sont conscients de l'influence que le climat social a pu avoir sur les œuvres. Par exemple, dans « C'est là que tout a commencé... » écrit en 1964, Aragon le dit explicitement : « Le nouveau lecteur ignore une foule de choses encore vivantes, en marge du texte, il y a trente ans. »⁸⁹ En effet, le climat politique et social de l'entre-deux-guerres – *Les cloches de Bâle* paraît en 1934 – est différent de celui de l'après-guerre. Et l'anarchie, ou plutôt sa présence sur la scène politique, ou dans la presse, fait partie de ces différences.

⁸⁹ Louis Aragon, « C'est là que tout a commencé... » dans *Les cloches de Bâle* (Paris: Gallimard, 1972), 39.

Cette idée de la présence de l'anarchie dans les esprits est souvent prise en compte par les critiques. Par exemple, Anouck Cape dans « De Vacher à Moravagine, trajectoires du fou criminel » dans *Sous le signe de Moravagine* écrit : « On rejoint ici, et ce n'est pas un hasard, une seconde obsession de l'époque : l'anarchie. [la première est la peur des fous] Secouée par une vague d'attentats anarchistes entre 1892 et 1894, la population française est durement marquée, elle vit dans la peur et rejette violemment toutes les théories libertaires. »⁹⁰ Ici on voit bien que Cendrars écrit son époque, Vacher était un fou criminel de la fin du 19^{ème} siècle qui se disait anarchiste et éventrait ses victimes. Même s'il me semble excessif d'affirmer que la population vit dans la peur, ou que *toutes* les théories libertaires sont rejetées, il n'en demeure pas moins qu'en effet les attentats de fin du siècle précédent sont toujours présents dans la mémoire collective, même au moment de la parution de *Moravagine*, en 1926.

C'est dans un paragraphe intitulé « Poésie et anarchie, le surréalisme » que Préposiet explique que l'acte d'écrire est l'un des seul acte de liberté pure et que donc tous les écrivains sont un peu anarchistes. De plus, il rappelle que l'anarchie et le surréalisme ont une histoire commune, qui s'articule autour de la notion de révolte. Je suis d'accord avec Préposiet, cependant, il me semble qu'au début du XX^{ème} siècle, au-delà du besoin de liberté commun à tous les écrivains, au-delà de la question de la révolte chère aux surréalistes, l'anarchie a une influence plus générale, aussi bien au niveau des idées défendues, que des personnages exploités. L'anarchiste est un personnage à part entière de la littérature de la première moitié du XX^{ème} siècle. Son image peut être très caricaturée mais beaucoup d'auteurs cherchent aussi à aller au-

⁹⁰ Anouck Cape dans « De Vacher à Moravagine, trajectoires du fou criminel » dans *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (Caen : Minard, 2006), 151.

delà de la caricature. L'anarchiste n'est pas juste le criminel qui fait la une des journaux, c'est aussi une personne et un personnage.

Les attentats qui ont discrédité le mouvement en font également un formidable sujet de littérature. Ainsi ce qui a contribué à la « fin » de l'anarchie est également ce qui lui a permis de faire son entrée dans la littérature. En effet, c'est au moment où l'anarchie devient violente que les artistes et les auteurs commencent à être attirés par le mouvement comme le remarque Jean Maitron : « A partir de 1892 environ, l'anarchisme conquiert de nombreuses sympathies parmi les artistes et les littérateurs. »⁹¹ A partir de ce moment-là, l'anarchiste devient un objet de littérature qui est toujours présent après la première guerre mondiale : « Les attentats appelèrent l'attention sur le mouvement et plus d'un écrivain ou d'un artiste affiche alors une sympathie ouverte et agissante. »⁹² Même lorsque l'anarchie se fait plus discrète politiquement, le personnage de l'anarchiste est créé et va continuer à exister à l'écrit.

Les auteurs étudiés dans ce travail sont à la limite entre la caricature de l'anarchiste, car c'est un personnage productif, mais aussi de la défense de l'anarchie car c'est une doctrine qu'ils apprécient et dont ils partagent les valeurs, au moins en partie. Au moment de la parution des textes qui forment le corpus de ce travail, le terrorisme anarchiste n'existe plus en France, mais les anarchistes ont toujours une influence, comme le remarque Richard Sonn : « Anarchists in the 20's and the 30's excelled at focusing attention on issues dear to them and enlisting the support of other like-minded people who did not necessarily subscribe to anarchism *tout court*. »⁹³ C'est exactement ce que les auteurs étudiés ici font. Ils ne sont pas – ou ne sont plus – anarchistes au

⁹¹ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:136.

⁹² Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1:137.

⁹³ Sonn, *Sex, Violence, and the Avant-Garde*, 7.

moment de l'écriture des textes étudiés, mais ils sont influencés par l'anarchisme, et la prise en compte de cette influence est cruciale pour comprendre les textes, et aussi pour mieux cerner l'époque à laquelle ils ont été écrits.

Je ne prétends pas que toutes les idées proposées par les anarchistes leur sont nécessairement spécifiques, elles peuvent être partagées par d'autres groupes ou courants de pensée. On peut alors se demander en quoi ces idées sont anarchistes. Je dirais que ce sont à la fois les idées sous-jacentes, mais aussi la manière de défendre les idées qui les rendent anarchistes. Le fait par exemple de ne jamais tenter de convaincre les autres par respect farouche pour la liberté de chacun. Ainsi, si la revendication de la liberté et de l'égalité des femmes par exemple, n'est pas spécifique à l'anarchie la façon de les revendiquer, ou les raisons – qu'elles soient bonnes ou mauvaises d'ailleurs – elles, le sont.

De ce fait, les thèmes choisis pour ce travail ne sont pas nécessairement propres à l'anarchie, mais ils font aussi partie de l'anarchie. Guérin dans *L'anarchisme* discute de ce qu'il appelle les « thèmes constructifs de l'anarchisme »⁹⁴ et explique qu'il écarte ceux qui ne sont pas spécifiquement anarchistes. Dans le cadre du présent travail, les thèmes choisis ne sont, au contraire, pas spécifiquement anarchistes. En effet, étant donné que l'objet de ce travail n'est pas une étude de l'anarchie elle-même, mais plutôt de son influence sur le grand public, il m'a semblé plus porteur de se pencher sur les idées qui ont eu le plus de poids.

Ce travail propose donc une étude de l'influence de l'anarchie, aussi bien en termes d'idées-force que d'images-force. La première de ces images est celle du terrorisme. Que cette image corresponde réellement à la réalité historique de la pensée et des mouvements anarchistes

⁹⁴ Guérin, *L'anarchisme*, 15.

importe finalement peu. En effet, l'anarchie reste dans l'imaginaire collectif une doctrine nécessairement violente. Même si la violence terroriste ne couvre qu'une très petite partie de la réalité anarchiste, il n'est demeuré pas moins que la propagande par le fait – même si comme nous l'avons vue celle-ci ne demande pas que l'action soit violente – est, ou du moins a été, une réalité, et est restée dans les esprits. Les auteurs choisis utilisent ce motif du terrorisme de façons différentes et en ayant des buts différents. En se focalisant plus sur les terroristes que sur le terrorisme, ils offrent une vision plus nuancée des personnages. La deuxième idée étudiée dans ce travail est celle de l'égalité hommes-femmes. À travers l'étude des personnages féminins de plusieurs textes, je montre les difficultés qu'ont les auteurs à défendre cette idée à laquelle ils sont pourtant manifestement attachés. Sans la remettre en question, ils montrent qu'il est difficile de vivre dans des sociétés qui défendent des valeurs et des idées si différentes. Enfin, dans le troisième chapitre, j'aborde à la fois la question de la corporalité mais aussi de la violence. En effet, le corps est crucial pour parler d'anarchie puisque la liberté de l'humain, et donc de son corps, est au centre de la doctrine. Cependant, ce corps est aussi à la fois le lieu de violence et de privation, et devient ainsi une image de la doctrine.

1.9 EXPLICATION DU CHOIX DU CORPUS

Les auteurs qui constituent le corpus de ce travail ne sont pas nécessairement anarchistes, mais laissent transparaître l'influence de ces idéologies dans leurs ouvrages. J'analyse les idées et motifs de leurs textes qui sont en lien avec l'anarchie, quels liens ils ont pu avoir avec ces idéologies, de quelles façons et à quels moments. Pour les différents auteurs étudiés ici,

l'anarchie est influente à différents niveaux, ou disons plutôt que son influence se fait plus ou moins sentir dans certains domaines. Tous les auteurs mentionnés dans ce travail ont une idée de la liberté à défendre et quelque chose à redire à l'ordre établi d'un point de vue social, moral ou politique, ou encore une combinaison de ces éléments.

Le premier texte dont j'ai choisi de parler est *Moravagine* le roman de Blaise Cendrars publiée en 1926. Dans ce texte, il y a plusieurs références à l'anarchie, d'une part au niveau des idées, puisque la liberté et la nécessité de la liberté pour tous, même pour les fous, est sans cesse réaffirmée. D'autre part, il y a plusieurs références aux groupes anarchistes et principalement au terrorisme anarchiste. Les personnages réellement anarchistes du texte sont traités avec une certaine indulgence, qui peut sans doute être attribuée à la connaissance intime qu'a Cendrars du militantisme anarchiste. En effet, l'auteur a fait partie, dans sa jeunesse d'un groupe anarchiste en Russie. Ainsi, l'une des motivations de Cendrars semble être un désir de faire comprendre ce qu'est réellement l'anarchie.

Si c'est la réhabilitation de l'anarchie qui semble en grande partie motiver Cendrars, il semble que l'attrance pour l'anarchie de Louis-Ferdinand Céline émane d'un rejet de la guerre. *Voyage au bout de la nuit*, paru en 1932, est un roman profondément antimilitariste, qui sera d'ailleurs salué par l'anarchiste Lucien Descaves alors membre du jury Goncourt. Avant la première guerre mondiale, Céline s'était engagé dans le 12^e régiment des Cuirassiers et faisait des patrouilles dans la forêt de Rambouillet, près de La Ruche, l'école libertaire de Sébastien Faure. Cependant Céline est profondément blessé, aussi bien moralement que physiquement, par

la guerre, à tel point qu'il a même déclaré que c'est la guerre qui lui a donné le sentiment de la révolte.⁹⁵

Dans *La condition humaine*, publiée en 1933, Malraux met en scène un personnage anarchiste. Si j'ai choisi de parler de ce roman dans ce travail c'est à cause de la présence de ce personnage, mais aussi en raison du personnage de May. L'égalité de façon générale semble être le point le plus intéressant pour Malraux, aussi bien entre les différents hommes, qu'entre les hommes et les femmes. Sans avoir été lui-même anarchiste, Malraux a contribué à *Action*, la revue artistique et littéraire de Florent Fels qui s'intéresse à l'anarchisme individualiste. C'est d'ailleurs en côtoyant ce groupe qu'il rencontre Clara Goldschmidt, sa première femme et qui elle aussi revendique l'égalité au sein du mariage.

Pour Aragon, fervent défenseur des femmes, c'est la possibilité de l'égalité qu'offre l'anarchie qui semble tout d'abord séduisante. Le texte des *cloches de Bâle*, publié en 1934, est le plus didactique dans son traitement des théories anarchistes, c'est le seul texte de mon corpus qui discute directement de l'anarchie ; de plus, Aragon met en scène des versions romancées de personnages ayant réellement existés. Cependant, le texte d'Aragon qui veut défendre le communisme, montre l'anarchie comme un passage obligé mais qu'il faut dépasser, c'est pour lui une doctrine de transition en ce qu'elle amène la révolte qui permet une transition vers une politique plus raisonnable et vraiment réaliste.

Pour la féministe Simone de Beauvoir, la question de la liberté absolue est centrale. Comme Simone Weil, elle participe aux « équipes sociales » de Garric qui visent à créer un

⁹⁵ Entretien avec Claude Bonnefoy cité par Henri Godard *Céline* (Paris: Gallimard, 2011), 78.

sentiment de fraternité entre les différentes classes sociales. Puis elle fréquente les surréalistes. Cependant ce qu'elle retient principalement de ces différentes fréquentations anarchisantes c'est la primauté de la liberté individuelle plus que la fraternité ou la révolte, comme on peut le voir dans son roman de 1943 *L'invitée*. L'anarchisme pour de Beauvoir, comme pour Sartre est avant tout individualiste. Ainsi, elle aborde principalement la question de la liberté absolue, celle des femmes en particulier puisqu'elles évoluent dans une société qui leur est hostile.

Pour Sartre comme pour de Beauvoir, l'anarchie est avant tout individualiste. Sartre est un fervent défenseur de la liberté, ce qui explique une affinité pour l'anarchie. Dans le texte des *mains sales*, paru en 1948, il met en scène un personnage anarchiste face à un personnage communiste. S'il ne souhaitait pas prendre parti, son penchant pour la liberté l'a peut-être trahi puisque les communistes ont pris le texte comme une critique du communisme. Quoi qu'il en soit, il est clair que Sartre utilise la figure de l'anarchiste terroriste à des fins sensationnalistes.

Le dernier texte dont je parlerai est la pièce de Camus, *Les justes*, parue en 1949. Camus est le seul auteur de ce travail que la plupart des anarchistes considèrent comme l'un des leurs. La révolte étant essentielle à la pensée camusienne, il n'est pas étonnant qu'il soit considéré anarchiste. De plus, son rôle au sein de la résistance durant la seconde guerre mondiale, rend célèbre sa dévotion à la cause de la liberté et de la dignité humaines. Dans la pièce de théâtre que j'ai choisie, les personnages font le choix de se sacrifier, de devenir des martyres pour défendre la liberté. Il met en scène la révolte, même si elle doit être violente, comme inévitable pour ceux qui refusent de vivre sans liberté.

Les différents textes utilisés dans ce travail montrent que pour écrire sur l'anarchie, il n'est pas nécessaire d'être anarchiste. Les théories anarchistes, leurs idées, ont une influence sur ceux qui les ont lues, mais les événements historiques, l'anarchie spectaculaire, offrent un autre

type d'influence qu'ont vécu les auteurs. De ce fait, l'influence de l'anarchie peut être aussi bien théorique et philosophique, qu'historique et sociale. Les différents auteurs ont alors réactions variées à l'anarchie, aussi bien personnellement que littérairement. Pour certains, elle reste un objet de fascination comme par exemple pour Malraux, ainsi que sans doute une source d'inspiration et de réflexion. Pour d'autres, elle peut être un idéal vers lequel tendre mais sans forcément y croire ou pouvoir y croire comme par exemple pour Camus. Cependant étant donné que pour Camus c'est la révolte qui compte, que c'est elle qui est liberté, l'anarchie est une doctrine qui a un effet porteur vraiment positif. Les auteurs de ce corpus n'ont donc pas été influencés de la même manière et de ce fait n'ont pas écrit l'anarchie de la même manière : entre Cendrars et Sartre le portrait des anarchistes est bien différent. Hugo, le personnage de Sartre, est un idéaliste caricatural, tandis que les anarchistes de Cendrars sont des personnages dévoués et disciplinés. Quoi qu'il en soit, qu'elle ait été une passade, un objectif à atteindre, ou encore une source d'inspiration, qu'elle ait été un cliché ou un idéal, que ses militants aient été des personnages fascinants ou terrifiants, qu'elle ait été défendue ou trahie, décrite ou caricaturée, l'anarchie, avec ses idées-force et ses images-force est une doctrine sociale indispensable à la compréhension de la littérature de l'après-guerres.

2.0 L'ENVERS DU DÉCOR : DANS L'INTIMITÉ DU TERRORISME, CONTRE LES CLICHÉS DE L'ANARCHISME

Utiliser le terrorisme pour défendre les anarchistes, cela peut sembler paradoxal, pourtant c'est ce que font les auteurs étudiés dans ce chapitre. Les textes choisis – *Moravagine* de Blaise Cendrars (1926), *La condition humaine* d'André Malraux (1933), *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre (1948) et *Les justes* d'Albert Camus (1949) – permettent aux lecteurs de voir autrement, de façon intime et presque vulnérable, ceux qu'ils ne voient jamais mais dont ils ont le plus souvent peur. Peut-être que si les terroristes peuvent être, sinon pardonnés au moins compris, alors les anarchistes de manière plus générale peuvent l'être aussi, puisque les anarchistes sont facilement envisagés comme des terroristes. Il importe peu finalement que ce soit vrai ou non : dans l'imaginaire collectif c'est probablement vrai, ou c'est en tout cas la vision du plus grand nombre. Lorsque l'on évoque l'anarchie, les premières notions qui viennent à l'esprit sont celles de terrorisme et de violence gratuite. Les attentats de la fin du XIX^e siècle, bombes et assassinats, voilà ce qui est resté dans les esprits. L'écrivain et intellectuel Daniel Guérin le déplore dans l'avant-propos de son ouvrage *L'Anarchisme* : « Le terrorisme anarchiste de la fin du siècle dernier présente des aspects dramatiques et anecdotiques, une odeur de sang, qui flattent les

goûts du grand public. »⁹⁶ On pense à l'assassinat du président Sadi Carnot en juin 1894 à Lyon, par l'anarchiste italien Caserio ; à Ravachol et à la bande à Bonnot dont plusieurs films et chansons parlent. L'anarchie pour la plupart c'est la violence-plaisir et l'avènement du chaos, un mouvement qui ne défendrait rien, ou pas grand-chose, un courant sans vraie idéologie, utilisé comme excuse.

Pourtant c'est faux, ou plutôt ce n'est pas exactement vrai : tous les mouvements anarchistes ne sont pas violents, tous ne cautionnent pas la violence, et surtout ce n'est pas la violence qui définit l'anarchie. Si la violence, et le terrorisme en particulier, peuvent faire partie de certains anarchismes, ils n'en sont pas la raison d'être. D'autre part, le terrorisme n'est pas nécessairement facile pour ceux qui le perpétuent. On imagine facilement un terroriste ou un groupe de terroristes se réjouissant de la terreur semée, pourtant, il y a une différence entre ceux qui deviennent terroristes pour pouvoir être violents, c'est-à-dire sans conviction, et ceux qui deviennent terroristes parce qu'ils ne pensent pas qu'il y ait d'autre issue possible.

On peut alors se demander ce qu'est le terrorisme. Pour les anarchistes, pour les anarchisants, et enfin pour ceux qui n'appartiennent ni à l'une, ni à l'autre de ces catégories, cela ne veut pas dire la même chose, ou plus précisément ceux qui sont qualifiés de terroristes ne sont pas les mêmes. Le terme de terrorisme fait généralement référence à l'emploi de violence(s) pour engendrer un climat de terreur, en général pour atteindre un but politique. Le terrorisme cherche à créer un sentiment de peur intense comme moyen de pression.

Certains penseurs anarchistes, pourtant, semblent réfractaires à la qualification de terrorisme pour décrire leurs actes de violence, et ce pour plusieurs raisons. Ils semblent

⁹⁶ Guérin, Daniel. *L'anarchisme* (Paris : Gallimard, 1987), 13.

beaucoup plus attachés à la notion de révolte et ne considèrent pas les attentats comme des actes de terrorisme, c'est-à-dire organisés et mal intentionnés, mais plutôt comme des manifestations de révolte. Comme par exemple l'anarchiste et professeur de sociologie Daniel Colson dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme* qui explique que les attentats anarchistes « du tournant du XIX^e et du XX^e siècle s'opposent de six façons au terrorisme » et le premier de ces points est que ces attentats ne sont pas des actions terroristes car « [l'attentat] ne poursuit aucun autre objectif que lui-même, est lui-même son propre effet, comme invitation et incitation à la révolte. »⁹⁷ Ainsi, l'attentat terroriste aurait presque la fonction d'un cri : la preuve d'une souffrance, d'une révolte, et non la création d'un climat propice à l'action. Dans l'*Encyclopédie anarchiste* de Sébastien Faure, publiée en 1934, l'entrée « terrorisme » écrite par Lucien Barbedette considère le terrorisme comme l'outil des gouvernements : « On appelle terrorisme le système de gouvernement qui s'appuie sur la terreur pour contraindre les membres d'une collectivité à l'obéissance. Mais c'est arbitrairement que l'on réserve ce terme à de très rares périodes de l'histoire. »⁹⁸ Le pouvoir qui vient d'en haut, et qui n'a d'autorité que la terreur, voilà le terrorisme pour les anarchistes ; pas les actes de finalement petite ampleur, et relativement isolés, de quelques anarchistes désespérés qui ne témoignent que du mal être de certains membres de la société.

Alors pourquoi les auteurs anarchistes/anarchisants qui font l'objet de cette étude ont-ils choisi de parler du terrorisme, de ces actes de révolte pour les uns, de violence injustifiée pour les autres, qui ont donné aux anarchistes leur mauvaise réputation ? Sans doute parce que le

⁹⁷ Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme* (Paris : Librairie Générale Française, 2001), 326.

⁹⁸ Lucien Barbedette, « Terrorismes » dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure (Limoges : E. Rivet, 1934) <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/t/terrorismes.html>

terrorisme est une formidable opportunité littéraire : parce que dans l’imaginaire commun, l’anarchiste et le terroriste ont une identité, de ce fait les auteurs peuvent faire appel à ces notions, pour les utiliser mais aussi pour les transformer, pour remettre en question ce que le lectorat sait ou croit savoir. Le terrorisme n’est pas traité de la façon à laquelle on pourrait s’attendre : on est bien loin du sensationnel et de l’action exaltée, commise sans remords, ou encore du chaos et de l’apologie de la violence. Les textes choisis projettent plutôt le lecteur dans des groupuscules d’hommes et de femmes désespérés, qui ont choisi le sacrifice à la misère, pour essayer de donner une chance au futur. Via le terrorisme, on entre dans l’intimité des anarchistes, dans l’intimité de ceux que l’on croit connaître, et sur le compte desquels on a tout faux.

Le terrorisme sensation, c’est-à-dire le terrorisme comme fait divers, comme sujet de curiosité morbide, a pu être objet de fascination pour certains auteurs. On pense par exemple, à la célèbre phrase du poète et polémiste Laurent Tailhade : « Qu’importe les victimes, si le geste est beau ! » après l’attentat d’Auguste Vaillant à la chambre des députés en 1893.⁹⁹ Tandis que pour les militants, le terrorisme est nuisible à la cause. En effet, les attentats anarchistes de la fin du XIX^{ème} siècle ont eu des répercussions particulièrement néfastes puisqu’ils ont engendré la création des lois scélérates, lois visant à punir les mouvements anarchistes : la première vise la presse, la deuxième les associations de malfaiteurs, et la troisième est sans doute la plus marquante puisqu’elle vise directement les anarchistes, ceux qui « font par un moyen quelconque acte de propagande anarchique. »¹⁰⁰ Pour certains auteurs, le terrorisme rend la cause « belle », « héroïque », il transforme les militants en « personnages ». Le « beau geste » est donc une idée des auteurs plutôt que des militants eux-mêmes.

⁹⁹ Maitron, Jean comp. *Ravachol et les anarchistes* (Paris : Julliard, 1964), 13.

¹⁰⁰ Préposiet, Jean. *Histoire de l’anarchisme* (Paris : Tallandier, 1993), 394–96.

Pour les auteurs anarchisants qui nous intéressent ici, les choses sont un peu plus complexes. S'ils peuvent trouver le geste beau en tant que symbole de révolte, ou en tant que sujet de littérature, ils déplorent cependant les dommages fait par le terrorisme à une idéologie à laquelle ils sont, ou ont été liés, de façon totale, ou au moins en partie. Les textes proposent donc un autre éclairage sur le terrorisme anarchiste. Des portraits d'hommes et de situations qui visent à humaniser une idéologie souvent comprise comme étant monstrueuse ; qui cherchent à donner une idée plus nuancée des anarchistes que les clichés généralement diffusés.

Les textes donc parlent de violence, mais ce n'est donc pas la violence elle-même qui intéresse les auteurs, au contraire, ils se penchent sur les conséquences de l'acte terroriste sur la vie de ceux qui en sont les auteurs, en amont et en aval de l'acte lui-même. Le terrorisme en littérature se base sur la peur, sur l'angoisse, mais sur celles des terroristes plus que sur celles qu'ils engendrent. En effet, ils ne cherchent pas tant à créer la peur chez les autres, mais plutôt à surmonter celle qui est en eux. Les différents textes de ce corpus mettent en scène des groupes terroristes dans leur vie de tous les jours. Une vie qui finalement reste très peu excitante, puisqu'entièrement faite de désespoir et d'attente. Les anarchistes dans ces textes ne sont pas joyeux, ou exaltés, ils sont résignés. Pour pouvoir montrer l'anarchie et les anarchistes de façon moins clichée, les auteurs étudiés ici montrent l'anarchie et le terrorisme de façons différentes, tout en les faisant entrer en contraste avec d'autres idéologies.

Tout d'abord, avec *Moravagine*, en 1926, il sera question de l'anarchie face au monstre. Si l'anarchie est cette abomination qui se nourrit de chaos, elle devrait pouvoir tenir tête au monstre, à la jouissance de la violence pure, à *Moravagine*. Blaise Cendrars montre à son lecteur, que contrairement aux clichés, l'anarchie n'est pas de taille face au monstrueux, bien au contraire. Malraux s'attaque lui aussi aux clichés de l'entre-deux-guerres en montrant que les

anarchistes ne sont ni les plus violents, ni les plus malhonnêtes, mais qu'au contraire ils défendent les valeurs sur lesquelles devraient être basée toute société : la liberté, l'égalité, la dignité, la fidélité envers les siens. *La condition humaine*, écrite en 1933, montre l'anarchie et le terrorisme, face au communisme qui n'est pas montré comme dénué de toute faute. Avec la pièce de Sartre, *Les mains sales*, écrite en 1948, on peut voir l'impact de la guerre sur la pensée anarchiste. L'anarchie n'est plus une possibilité, elle n'est qu'un bel idéal qui ne permet malheureusement pas d'obtenir de résultats. Même s'il met face à face l'anarchie et le communisme, en ayant pour objectif secondaire de soutenir le communisme, le texte de Sartre semble défendre la beauté de l'idée face au réalisme trop enclin au compromis du communisme. Avec *Les justes* de Camus c'est l'anarchie face à elle-même. En 1949, un an après Sartre, il nous propose lui aussi une vision de l'anarchie après la guerre. Une anarchie qui cherche à se comprendre, pour montrer au plus grand nombre que ses intentions n'ont jamais été de nuire. Les anarchistes historiques de Camus se sacrifient à leur cause, qui pour l'auteur est la cause de l'humain.

2.1 MORAVAGINE, OU UN MONSTRE CHEZ LES TERRORISTES

Présente dès la préface, l'anarchie est un des thèmes centraux du roman de Blaise Cendrars. Les critiques s'accordent, en général, pour dire que Cendrars sans être anarchiste est cependant influencé par l'anarchie dans sa façon d'envisager l'écriture. Michèle Touret place l'anarchie est

à la base de la conception de l'écrivain de Cendrars¹⁰¹ ; Christine Le Quellec Cottier parle de « mise en scène carnavalesque »¹⁰² ; Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy parlent du « caractère violemment hybride d'une entreprise romanesque »¹⁰³ ; Oxana Khlopina qualifie le *Moravagine* de « livre anarchiste. »¹⁰⁴ Cependant, l'anarchie comme faisant partie du contenu n'est que peu étudiée. Dans *Moravagine*, qui conte les aventures d'un « idiot » aux pulsions violentes et meurtrières et de son acolyte, Cendrars n'attaque pas l'anarchie ou même le terrorisme, mais plutôt les amalgames, trop souvent faits par le grand public, entre le terrorisme anarchiste et le fait d'être un monstre. Tout en cherchant à éviter les raccourcis trop rapides, Cendrars compte sur ce que son lectorat sait de l'anarchisme, puisqu'il choisit de donner à son narrateur le surnom de l'un des membres de la Bande à Bonnot « Raymond La Science ». Ce choix pousse le lecteur à envisager l'anarchisme sous l'angle du terrorisme, et c'est d'ailleurs de cette manière qu'il est le plus présent dans *Moravagine*.

Mais un fou sanguinaire n'est pas nécessairement un anarchiste. De même, qu'un anarchiste n'est pas nécessairement un fou sanguinaire. Pourquoi alors avoir choisi de les faire cohabiter ? Peut-être justement pour cela, pour montrer qu'un anarchiste, même terroriste, n'est pas un fou sanguinaire, et ainsi révéler une réalité anarchiste loin du sensationnel et des clichés. La juxtaposition du fou et des terroristes permet à Cendrars de mettre en lumière toute la distance qu'il peut y avoir entre un terrorisme motivé par la révolte et le terrorisme opportuniste de

¹⁰¹ Touret, Michèle. *Blaise Cendrars: le désir du roman, 1920-1930* (Paris: Honoré Champion, 1999), 348.

¹⁰² Le Quellec Cottier, Christine. *Devenir Cendrars: Les Années d'apprentissage* (Paris: Honoré Champion, 2004), 261.

¹⁰³ Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, « Le flacon, le djinn et la spirale, » dans *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (Caen: Minard, 2006), 6.

¹⁰⁴ Khlopina, Oxana, « 'Mon ami l'assassin' l'ombre de Boris Savinkov » dans *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (Caen: Minard, 2006), 138.

Moravagine. Voilà donc les deux points principaux de la façon dont Cendrars envisage l'anarchie : la représentation sensationnaliste offerte au grand public, la violence faite spectacle ; et la réalité de la vie des terroristes.

Cendrars aborde la question de l'anarchie et du terrorisme dès le début du roman, lorsqu'il écrit : « Il devait s'attendre à trouver une espèce de monstre dans ma cellule (pensez, un régicide !) et il est tout surpris de voir que je ne suis pas un avorton anarchiste ou un pâle voyou des faubourgs comme on nous représente habituellement au cinéma. »¹⁰⁵ Le narrateur, qui est également l'auteur de cette lettre qui constitue la seconde moitié de la préface, se revendique terroriste puisqu'il est « régicide » et aborde la question de l'identité du terroriste. Le terroriste fascine, puisqu'il est sujet de cinéma.¹⁰⁶ Il est aussi nécessairement mal vu puisqu'il ne peut être qu'un « avorton » ou un « voyou ». De la même manière, l'anarchiste n'est envisageable que comme un avorton. Dès le début de son roman donc, Cendrars reconnaît le lien entre anarchie et terrorisme, mais prend soin de sectionner celui qui est fait entre anarchiste et avorton, c'est-à-dire entre l'anarchiste et l'image que le grand public peut avoir de celui-ci.

L'une des représentations sensationnalistes de l'anarchie est la référence à la bande à Bonnot, dont la première occurrence se trouve dans la signature de cette lettre du narrateur. Pour le lecteur de 1926, la référence à la bande à Bonnot dans le choix du nom du narrateur est évidente. La bande à Bonnot est un groupe se revendiquant de l'anarchisme qui défraya la chronique entre 1911 et 1912 pour meurtres et braquages. Ce groupe d'illégalistes a marqué les

¹⁰⁵ Cendrars, Blaise. *Moravagine* (Paris: Grasset, 2002), 15.

¹⁰⁶ Dans un entretien de 1925, Cendrars montre l'importance que le cinéma a pour lui lorsqu'il déclare : « Vous me demandez d'abord si je crois que le cinéma apporte une émotion nouvelle, mais pour moi, ça ne fait pas l'ombre d'un doute ! Le cinéma est une invention formidable ! » dans *Rencontres avec Blaise Cendrars: entretiens et interviews, 1925-1959*, éd. Claude Leroy (Paris: Non Lieu, 2007), 26.

esprits d'une part, car ils ont été les premiers à utiliser l'automobile pour commettre leurs crimes, et d'autre part car ils ont échappé à la police pendant plusieurs mois, ce qui leur valu de faire la une de tous les journaux. La bande à Bonnot est à nouveau mentionnée, et cette fois-ci de façon directe, lorsque les personnages reviennent à Paris après leur séjour en Amérique. Il est question de l'affaire dès la première phrase du chapitre intitulé « Retour à Paris » : « Nous arrivâmes à Paris comme les portes de la ville se fermaient sur la fin de l'affaire Bonnot. »¹⁰⁷ Si ce choix d'ouverture de chapitre met en lumière le retentissement de l'affaire – c'est la première chose que les personnages découvrent en arrivant à Paris – Cendrars revient sur son importance dans la vie des badauds un peu plus loin lorsqu'il écrit : « Tous ces cafés se ressemblaient, c'était partout la même chose. Ils étaient tous en effervescence. On ne parlait que de l'affaire Bonnot. »¹⁰⁸ Dans ce passage, l'auteur dit de façon directe que l'affaire Bonnot était de toutes les discussions, et renforce cette idée au moyen de tournures langagières de généralisation – tous, partout, tous, ne...que. L'affaire Bonnot est partout, et déjà dans cet extrait on peut voir le mécontentement de l'auteur face à la popularité du cliché, c'est « partout la même chose » ; en matière d'anarchie il n'est question, pour le grand public, que des membres de la bande à Bonnot, et les discussions sont partout identiques. Au fur et à mesure de l'évolution du texte, ce mécontentement se transforme en mépris du goût pour le sensationnel : « Bonnot, Rirette Maîtrejean faisaient sensation, parce qu'on est encore romanesque en France, parce qu'on s'y ennue, parce qu'on y est propriétaire. »¹⁰⁹ Les anarchistes dont on parle sont ceux qui stimulent la création d'histoires, qui stimulent l'imagination, et ils ne sont connus que pour leurs actes violents, parce que la

¹⁰⁷ Cendrars, *Moravagine*, 211.

¹⁰⁸ Cendrars, *Moravagine*, 212.

¹⁰⁹ Cendrars, *Moravagine*, 213.

terreur qu'ils engendrent permet de sortir de l'ennui. À l'origine de cet ennui, Cendrars met le « conformisme » qui est, selon lui, enseigné par le biais de l'instruction obligatoire et qui annihile toute originalité. Cendrars semble regretter que les enseignements de l'anarchie ne transparaissent pas du tout et que seuls les clichés sensationnalistes soient connus du grand public.

Le roman de Cendrars conte les aventures d'une curieuse amitié entre Moravagine, le personnage éponyme, un fou sanguinaire, et Raymond La Science, le narrateur, son psychiatre. Ces deux personnages, et en particulier Moravagine, correspondent à l'idée que se fait le grand public des anarchistes. Ces personnages sont tous deux épris d'une certaine idée de la liberté, une liberté absolue, « anarchiste », mais au sens vulgaire du terme, au sens chaotique, une liberté sans concession. La liberté anarchiste est absolue, certes, mais également respectueuse, chaque individu est responsable des autres, dans le sens où il veille naturellement à ne pas nuire au groupe, à la société dans laquelle il évolue. Raymond et Moravagine ne sont pas soucieux de respecter le groupe et ne sont mus que par leur propre désir de liberté. De cette manière, ils deviennent de parfaits exemples de ce que l'anarchie serait pour le public qui n'en connaît ni les thèses, ni les idées-force, et ne se base que sur ce qu'il a pu lire de la bande à Bonnot dans les journaux.

Raymond est au départ présenté comme animé par une curiosité scientifique excessive, c'est cette curiosité qui engendre son désir de liberté :

J'aurais voulu ouvrir toutes les cages, toutes les ménageries, toutes les prisons, les hospices de fous, voir les grands fauves libres, étudier le développement d'une vie humaine inattendue. [...] j'ai rencontré dans mon service de la Ferme anglaise l'individu superbe qui devait me faire assister à un tel spectacle de révolution et

de transformation, au chambardement de toutes les valeurs sociales, et de la vie.¹¹⁰

Raymond ne veut pas la liberté de tous par souci politique, mais tout simplement pour pouvoir « étudier le développement d'une vie humaine inattendue ». Les éléments de l'anarchie sont présents dans le discours de Raymond : le fait de vouloir la liberté pour tous, le « chambardement de toutes les valeurs sociales », le spectacle de la vie. Cependant ils ne sont présents que de façon perversie : ils ne servent qu'à satisfaire sa curiosité égoïste, il n'y a pas de recherche d'un modèle politique meilleur, il n'en est d'ailleurs jamais même question. Cet égoïsme de Raymond lui fait perdre sa crédibilité scientifique : Moravagine ne sert qu'à le faire « assister à un spectacle », il n'en ressortira aucune avancée scientifique.

Le désir de liberté de Moravagine quant à lui est expliqué, entre autres, par l'enfance surprotégée du personnage : « C'était au nom de l'Empereur, de la Justice, de la Société. On ne pourra donc jamais me fiche la paix et me laisser vivre à ma guise comme je l'entends ! Si ma liberté gêne quelqu'un ou le monde, moi, je m'en fous, vous savez, on peut me fusiller, je préfère ça. [...] j'avais toujours rêvé de vivre, de m'évanouir dans la liberté, de disparaître à jamais. »¹¹¹

Dans ce cri du personnage, Cendrars montre déjà un Moravagine qui met en lien la liberté et le désir de disparition. Ce désir de disparition évolue cependant chez le personnage en désir de faire disparaître. Dans le discours de Moravagine, on trouve également des accents anarchistes, comme le refus de se soumettre à une quelconque autorité (l'Empereur, la Justice, la Société). Cependant là encore c'est une anarchie perversie, puisque le personnage méprise les autres (« je m'en fous »).

¹¹⁰ Cendrars, *Moravagine*, 27-28.

¹¹¹ Cendrars, *Moravagine*, 27-28.

Cette soif de liberté qui anime les deux personnages les pousse à prendre part à la révolution russe, non par conviction mais comme une évidence :

Nous assistâmes aussi aux premières bagarres, bien loin, dans un quartier ouvrier dont j'ai oublié le nom [...]

Bientôt la révolution éclatait.

Nous y prîmes une part très active.¹¹²

Comme la révolution éclate, la réaction des personnages est d'y prendre part. Pourtant, nulle mention n'est faite d'une connivence idéologique avec les acteurs de la révolution. Il n'est pas non plus question d'une proximité géographique, puisque les bagarres ont lieu « bien loin » ; ou affective, étant donné que Raymond ne se souvient même plus du nom du quartier. La réalité humaine qui engendre la révolution n'a aucun intérêt pour ces personnages arrivistes qui se greffent à la révolution par intérêt, par attrait pour la violence. Ici, il n'est même plus question d'hommes mais d'un quartier anonyme – « dont j'ai oublié le nom » –, cet anonymat rappelle le travail de Michèle Touret au sujet des victimes dans *Moravagine* qui ne sont, à quelques exceptions près, jamais nommées, puisque c'est le crime qui importe à l'auteur.¹¹³ Si les habitants du quartier ne sont pas tués par Moravagine, ils n'en sont pas moins utilisés, comme un spectacle, comme une excuse.

À mesure que le texte progresse, le fait que les personnages utilisent la révolution, mais sans toutefois être la révolution, est de plus en plus marqué. Lorsque Raymond relate les faits, il montre que pour Moravagine et lui-même la révolution, et la violence qu'elle engendre, ne sont

¹¹² Cendrars, *Moravagine*, 66.

¹¹³ Voir Michèle Touret « Et si nous parlions des victimes ? » dans *Blaise Cendrars, Un imaginaire du crime*, David Martens éd. (Paris: Harmattan, 2008).

pas des choses sérieuses, mais plutôt une occupation plaisante, une « danse » : « Et la danse commença. »¹¹⁴ S'ils apprécient la révolution, c'est avant tout comme un spectacle, spectacle auquel ils ne prennent jamais complètement part. Raymond le revendique lorsqu'il s'écrit : « Quel champ d'observations et d'expériences pour un savant ! Des deux côtés de la barricade des actes inouïs d'héroïsme et de sadisme. »¹¹⁵ Si c'est surtout le narrateur qui apprécie le spectacle, et envisage les drames humains comme des expériences ; les deux personnages sont extérieurs aux faits puisqu'ils peuvent voir les « deux côtés ». Leur désir de liberté se sert de la révolution sans la servir, de façon complètement égoïste.

Cette vision individualiste de l'anarchie, qui est également celle de Cendrars, s'oppose à la vision politique des terroristes. Blaise Cendrars n'est pas étranger à la pensée anarchiste. Il a directement côtoyé les milieux anarchistes terroristes lorsqu'il était apprenti en joaillerie en Russie, entre 1904 et 1906. Il a aussi été proches des anarchistes à Paris en 1912, au moment de l'affaire de la bande à Bonnot, dont il connaissait d'ailleurs certains membres. En 1906, son retour en France se trouve précipité par ses connections avec les milieux anarchistes, puisqu'il est arrêté alors qu'il est avec ses amis terroristes, dont son amie intime Lenotchka qui a, par la suite, été pendue. D'après l'essai biographique de Miriam Cendrars, Blaise Cendrars n'était cependant pas vraiment anarchiste, ou disons plutôt n'était pas militant :

Ce n'est pas par idéalisme ni par conviction que Freddy se laisse entraîner dans une conspiration. C'est peut-être par défi, ou pour ne pas décevoir Lenotchka qui

¹¹⁴ Cendrars, *Moravagine*, 67.

¹¹⁵ Cendrars, *Moravagine*, 69.

n'hésite pas à lui faire connaître ses amis de la clandestinité et, chemin faisant, à lui apprendre la peur de la police et la menace de la déportation.¹¹⁶

Finalement, au cours de son séjour en Russie, il a plutôt un rôle d'observateur au sein des milieux anarchistes. Cette expérience de vie lui permet de rentrer dans l'intimité des terroristes, mais elle ne définit pas pour autant sa pensée politique ou même ce qu'il pense de l'anarchie.

Dans *Moravagine*, il choisit de partager par écrit ce qu'il a appris de la vie intime des terroristes anarchistes, en faisant passer à ses personnages un intervalle de temps conséquent au sein d'un groupe de terroristes russes. Les deux personnages principaux voyagent beaucoup, en grande partie à cause des pulsions meurtrières de Moravagine, qui les obligent à se relocaliser pour pouvoir rester libres. Le voyage en Russie est l'épisode qui occupe le plus d'espace textuel : environ un tiers du livre.¹¹⁷ Raymond et Moravagine se lient avec les terroristes anarchistes dès le début de leur séjour en Russie ; ainsi, l'anarchie et le terrorisme occupent eux aussi un espace textuel important.

Une fois que Cendrars a présenté le personnage de Mascha, la relation de celle-ci avec Moravagine, et les réflexions pour le moins misogynes de Raymond sur l'amour et les femmes, il consacre quelques pages à la description de la vie et des sentiments du groupe terroriste anarchiste. Il met l'accent sur la difficulté de leur vie : « Notre état d'esprit était effrayant et notre vie épouvantable. Nous étions pistés, nous étions traqués. »¹¹⁸ Il commence par parler du manque de liberté, et par la suite aborde des points plus précis. La question de la liberté est,

¹¹⁶ Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars: la Vie, le Verbe, l'Écriture* (Paris: Denoël, 2006), 124.

¹¹⁷ Un peu moins si l'on considère que « Pro Domo » fait partie du roman – comme Jean-Carlo Flückiger dans « Histoires d'un livre » dans *Sous le signe de Moravagine*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, eds. (Caen: Minard, 2006), 21 – un peu plus autrement.

¹¹⁸ Cendrars, *Moravagine*, 81.

comme le sait le lecteur, le point central des doctrines anarchistes. Le manque de liberté dont parle ici le narrateur dépasse largement un sentiment que pourrait avoir les terroristes, ou un manque de liberté théorique : ils sont ici chassés, comme le serait des animaux, puisqu'ils sont « pistés » et « traqués ». La menace permanente qui pèse sur le groupe anarchiste, permet à l'auteur de montrer que les terroristes se sacrifient à leur cause : « Il nous fallait constamment changer de résidence, d'état civil et de papiers, mais aussi de faire chaque jour une nouvelle tête, une nouvelle allure, une nouvelle personnalité, troquer de nom, d'habitudes, de langage et de mœurs. »¹¹⁹ Le sacrifice des terroristes dépasse largement celui de leur liberté : ils perdent tout ce qui fait d'eux des individus uniques ; entièrement dévoués à leur cause, il ne semble plus rester d'eux que leur détermination.

Ces remarques sur la difficulté de la vie des terroristes s'intercalent à des questions rhétoriques qui montrent que l'auteur ne condamne pas en bloc les terroristes sans leur reconnaître de qualités. En effet, la ténacité et la force de caractère des dirigeants terroristes sont mises en lumière dans le passage suivant : « S'imagine-t-on bien ce que cela représente d'énergie, de sang-froid et de force de volonté, d'assurance et d'entraînement pour ne jamais faiblir, ni se décourager, malgré les insuccès sans nombre, les déboires, les risques quotidiennement courus, les fatigues écrasantes, les innombrables trahisons, le surmenage de tous les instants ? »¹²⁰ Les accumulations qui composent cette phrase opposent les qualités des terroristes aux innombrables obstacles qu'ils rencontrent et qui semblent les submerger. Le choix de la question rhétorique permet à Cendrars de montrer que la situation dans laquelle se trouvent les terroristes est tout simplement inimaginable pour le lecteur. Le choix du pronom « on »

¹¹⁹ Cendrars, *Moravagine*, 82.

¹²⁰ Cendrars, *Moravagine*, 81–82.

renforce encore cet effet : en choisissant d'utiliser ce pronom, le narrateur qui est, à ce moment-là, une nouvelle recrue du groupe terroriste, semble se remémorer ses sentiments envers ceux-ci avant de faire partie du groupe. Ayant été acteur et spectateur, il est le seul en mesure de pouvoir exprimer le fait qu'il est impossible de s'imaginer ce à quoi ressemble la vie des terroristes. Cette idée de l'impossibilité d'une description se retrouve plus tard dans le roman, lorsque le narrateur décide d'introduire son journal intime, car il dit ne pas être en mesure de raconter les événements qui précèdent et suivent directement l'attentat contre l'Institut.

À mesure que la description de Cendrars avance, la situation des terroristes se détériore, ils sont de plus en plus malmenés et sont aussi victimes d'injustice. L'auteur fait preuve d'une certaine sympathie pour les anarchistes ; jugés trop vite, ils sont victimes de leurs actions et de ceux qui les utilise : « Il ne se commettait pas un crime en Russie qui ne nous fût imputé et cela nous fit la plus mauvaise des publicités. »¹²¹ Certes les anarchistes dont il est question sont des terroristes, mais ils ne sont pas pour autant responsables de tous les crimes du pays. Pourtant, comme ils ont choisi la voie du terrorisme, ils deviennent coupables par défaut, et de ce fait, ne sont même plus envisagés comme ayant une cause à défendre. Les terroristes anarchistes sont des individus sacrifiés, privés de leur identité, privés de leur liberté, ils sont isolés même s'ils appartiennent à un groupe : « Quel pouvait bien être notre état d'esprit ? [...] Nous étions abandonnés de tous et chacun de nous vivait tout seul, dans une atmosphère raréfiée, penché sur soi-même comme sur du vide, en proie au vertige ou à quelle sombre jouissance ? »¹²² Il est clair pour le lecteur que les terroristes ont renoncé à tout, même à eux-mêmes – puisque « soi-même » devient « du vide » –, et ce de façon tellement complète qu'ils en ont le vertige.

¹²¹ Cendrars, *Moravagine*, 83.

¹²² Cendrars, *Moravagine*, 86.

Durant cette description de la vie des terroristes, Moravagine n'est pas mentionné par le narrateur. Il ne réapparaît qu'au moment où il est question du rire :

Il nous restait tout juste assez de bon sens pour rire de nous-mêmes, mais rire diaboliquement aux éclats. [...] Je crois bien que c'est Moravagine qui avait implanté ce rire parmi nous ; car lui, au moins, il avait encore quelque chose à quoi s'accrocher, et alors que pour nous le terrain se dérobaît, lui foulait Mascha aux pieds, l'avilissait, la brutalisait, la rudoyait, la tourmentait, s'amusait énormément, riait.¹²³

Moravagine ne semble pas négativement affecté par la vie de terroriste anarchiste, il est toujours lui-même, il ne s'abandonne jamais à la cause. Alors que Raymond, lui, se perd dans ce « nous » qui représente le groupe des terroristes. Moravagine, contrairement aux membres du groupe terroriste, n'est pas vide, il lui reste encore le rire qui vient de sa cruauté envers Mascha. Dans ce passage, Moravagine est séparée des autres de façon claire : d'une part, c'est lui qui plante le rire, mais pas n'importe lequel, un rire « diabolique », alors que les autres ne sont capables que de recevoir ce rire, puisqu'ils sont vides. D'autre part, alors que les terroristes rient d'« eux-mêmes », Moravagine « rit » sans qu'il soit précisé de quoi ; et enfin, ce qui est encore plus frappant, c'est que contrairement aux autres, il « s'amuse ». Au milieu de ce groupe d'anarchistes, de ce groupe de sacrifiés, d'hommes vides, il y a Moravagine qui s'amuse.

Mais voilà, Moravagine n'est pas un anarchiste, c'est d'ailleurs Mascha le dit le mieux, puisqu'elle le lui dit directement : « Tu ne crois en rien. »¹²⁴ Si les anarchistes ont recours à la violence, c'est parce qu'ils défendent leur cause, parce qu'ils croient en quelque chose.

¹²³ Cendrars, *Moravagine*, 89.

¹²⁴ Cendrars, *Moravagine*, 90.

Moravagine lui, ne fait que se greffer à un mouvement qui lui permet d'être violent. Lors de l'une de leurs disputes, Mascha, prenant les autres à partie, parle de Moravagine en le traitant d' « avorton », et quand elle lui parle directement, elle le traite de « fausse couche. »¹²⁵ Ces termes sont, bien entendu, des insultes, qui sont d'autant plus marquantes que Mascha est, à ce moment-là, enceinte. Le choix de ces termes est également un rappel à la préface, dans laquelle Cendrars souligne le fait que les anarchistes ne sont justement pas des avortons ; ainsi, lorsque Mascha l'anarchiste traite Moravagine d'avorton, elle l'exclut du groupe. Cendrars alors l'affirme, Moravagine n'est pas un anarchiste.

Dans *Moravagine*, l'anarchie occupe une place plus importante que celle de toile de fond aux aventures des personnages, ou d'excuse à la violence de Moravagine. Dans son compte rendu pour *Montparnasse*, à l'occasion de la publication de *Moravagine*, le poète Paul Husson écrit : « Ce n'est pas un roman, ce n'est pas un poème, mais quelque chose de nouveau dans la littérature, en marge de la littérature plutôt. C'est une formidable et extraordinaire évocation de notre époque. »¹²⁶ Cette remarque de Husson met en avant le caractère doublement anarchiste du roman de Cendrars, dans le fond et dans la forme. Dans la forme, car Cendrars propose un roman « libre », un texte que le terme de roman ne suffit pas à décrire ; et dans le fond, car c'est une « évocation » de l'époque, un instantané de l'air du temps.

Pourtant, pour Cendrars, l'anarchie est plus qu'une permission littéraire. Son roman traduit l'importance du mouvement anarchiste au niveau sociétal. Ayant été proche des milieux anarchistes, il sait que les clichés servis par la société ne leur correspondent pas. Cendrars est

¹²⁵ Cendrars, *Moravagine*, 96.

¹²⁶ Flückiger, Jean-Carlo, et Claude Leroy, eds. *Sous le signe de Moravagine* (Caen: Minard, 2006), 254.

lucide sur qui sont les anarchistes et quelle peut être leur vie. Il respecte leur engagement même s'il est conscient des dérives qui peuvent en découler. De bien des manières Moravagine est l'« anti-anarchiste », le contraire d'un anarchiste ; il est opportuniste, égoïste et cruel, violent et destructeur ; il cristallise toutes les dérives possibles. Finalement, il est le seul à correspondre au cliché de l'anarchiste, lui l'anti-anarchiste, celui qui ne croit en rien. La juxtaposition que fait Cendrars du fou et des terroristes dit quelque chose au sujet de Moravagine, mais aussi au sujet de l'anarchie. Les anarchistes ne sont pas des fous assoiffés de sang, mais des hommes sacrifiés, terroristes mais aussi terrorisés.

2.2 LA CONDITION HUMAINE OU LES DIFFÉRENTS VISAGES DU TERRORISME

Le roman de Malraux, *La condition humaine*, écrit en 1933, emmène la question du terrorisme en Chine. Écrit dans l'entre-deux-guerres, comme le texte de Cendrars, il offre lui aussi une vision de l'anarchie différente des habituels clichés. Cependant Malraux, contrairement à Cendrars, ne construit pas un contraste entre l'anarchie et la violence gratuite mais entre l'anarchie et une autre idéologie politique, le communisme. *La condition humaine* suit la trajectoire tragique d'un groupe de révolutionnaires communistes chinois au moment de l'insurrection de 1927, au cours de laquelle le Kuomintang de Chang-Kaï-Shek finit par se retourner contre les communistes, et les réprime de façon violente. La plupart des personnages du roman sont donc des révolutionnaires, et le roman adopte leurs différents points de vue, permettant à Pierre Brunel de

qualifier le roman de « polyphonique. »¹²⁷ J'ai choisi ici de me focaliser sur trois de ces voix, sur trois de ces histoires, parce qu'elles offrent ainsi plusieurs visages du terrorisme : celui de Kyo, celui de Tchen et celui d'Hemmelrich, des personnages d'origines différentes, dans des situations personnelles différentes.¹²⁸ S'il est question de terrorisme dans le roman de Malraux, l'accent n'est pas mis sur le spectacle de la violence, mais plutôt sur l'histoire humaine d'un groupe terroriste, portée par la polyphonie du texte.

Ce travail explore les personnages de trois terroristes, qui ils sont, ce qu'ils font, comment ils se voient, mais aussi comment ils sont vus par les autres personnages, et comment ils interagissent. Le portrait de ce groupe et de son fonctionnement montre que l'anarchie ne signifie pas un manque d'ordre, mais engendre l'égalité des points de vue des différents membres du groupe. En choisissant de faire de ses personnages des hommes très différents, et de montrer leurs actions et leurs interactions, Malraux insiste sur leur humanité, leurs croyances et leurs faiblesses, offrant de la sorte un portrait du terroriste loin de celui de l'homme sanguinaire, cruel, intolérant et avide de destruction. Le terrorisme est plutôt présenté et envisagé comme l'arme des faibles, l'expression du désespoir. Ce choix est indiscutablement vu et vécu comme un sacrifice, puisque les personnages s'en trouvent changés au point de ne plus pouvoir se reconnaître. Malraux offre ainsi à son lecteur des portraits de terroristes qui, sans les justifier pour autant, expliquent les conditions qui mènent à l'action violente.

J'ai choisi de considérer ces trois personnages comme terroristes, et pas seulement celui de Tchen comme c'est souvent le cas dans la littérature critique, car le fonctionnement anarchiste

¹²⁷ Pierre Brunel, introduction aux *Œuvres complètes* d'André Malraux (Paris: Gallimard, 1989), xlv.

¹²⁸ Dans mon chapitre sur les femmes, je parlerai également du principal personnage féminin du texte, May, la compagne de Kyo.

du groupe justifie que tous les membres en soient considérés comme tels. Le terroriste est celui qui commet un acte violent – le plus souvent –, dans le but d'imposer ses conceptions idéologiques ; qui utilise la terreur à des fins politiques. Généralement, un affrontement entre deux groupes armés ne constitue pas un acte de terrorisme ; on considère comme terroriste celui qui commet un attentat. Ainsi, le seul terroriste du texte de Malraux serait Tchen, puisqu'il commet un assassinat au couteau et un attentat à la bombe. Cependant, ses camarades sont au courant de ses activités terroristes : par exemple, l'assassinat du marchand qui constitue l'incipit du roman a été commandité, ou en tout cas approuvé, par le groupe puisque tous attendent le retour de Tchen. Ainsi, il n'y a pas un terroriste ou un modèle du terroriste, il y a des hommes qui se retrouvent dans une même souffrance de vie, une condition humaine, qui les pousse à l'action violente, et qui n'agissent peut-être pas de manière identique mais qui agissent ensemble. Les particularités de chaque personnage sont mises en valeur, ils ne sont pas de simples pions, ils sont importants de par leurs caractéristiques propres. Les terroristes sont des hommes qui se sacrifient, mais ils sont au départ des hommes comme les autres, qui sont changés par la voie qu'ils ont choisie.

Dans ce texte, Malraux ne qualifie aucun de ses personnages d'anarchistes, pourtant il me semble que ses personnages sont clairement influencés par les idées anarchistes, tant au niveau de leur discours que de leur attitude. Les personnages sont des terroristes, ce qui est souvent associé à l'anarchisme, et le mouvement qu'ils soutiennent concerne tous les hommes. Le fait que le groupe se compose de personnages si différents en est la preuve. Au sein du groupe, chaque personnage est montré comme défendant particulièrement certaines idées qui sont des idées phare de l'anarchie, ils se battent contre le pouvoir en place qui prive de liberté, de dignité et d'avenir la plus grande partie de la population.

Tchen est le terroriste par excellence, celui qui agit, qui tue. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur la très célèbre scène où il s'apprête à tuer un homme, faisant de son nom, « Tchen, » le tout premier mot du roman, et faisant ainsi du terrorisme un thème central.¹²⁹ Malraux choisit pourtant de montrer la difficulté de l'acte avant toute autre chose, Tchen va tuer mais c'est un acte difficile pour lui, et cela est tout de suite apparent pour le lecteur puisque la scène commence par deux questions, directement suivies de l'affirmation « L'angoisse lui tordait l'estomac » mettant en lumière le fait que, loin de se réjouir du meurtre à commettre, il n'est même pas à l'aise.¹³⁰ Ainsi, Tchen ne tue pas par goût du sang mais par nécessité pour la révolution, d'ailleurs son aversion/fascination pour le sang est mentionnée plus tard dans le roman.

Tchen est aussi l'archétype du terroriste parce qu'il est seul. Le lecteur apprend tout d'abord que Tchen a perdu ses parents à l'adolescence, puis son oncle à la suite de la prise de Swatéou. Sans famille et sans compagne, il ne lui reste comme attache affective, que son maître à penser, Gisors.¹³¹ Pourtant Tchen n'est pas présenté comme étant isolé ou incapable de s'adapter à la vie en société, Malraux met l'accent sur le fait que les circonstances ont rendu la voie du terroriste possible pour lui. Ce terrorisme est la voie qu'il a choisie, et c'est ce que ses camarades attendent de lui ; dès la première scène il affirme ce choix lorsqu'il se dit « il savait qu'il le tuerait » au sujet du marchand qu'il s'apprête à assassiner.¹³²

¹²⁹ Ce que note également Jacques Lecarme dans « La terreur dans les lettres, » *Les cahiers de médiologie* 13 (2002) : 155–65.

¹³⁰ Malraux, André. *La condition humaine* (Paris : Gallimard, 1946), 9.

¹³¹ Sa sœur est mentionnée une seule fois dans le texte : « comme sa sœur la première fois qu'il était revenu d'une maison de prostitution » dans Malraux, *La condition humaine*, 18.

¹³² Malraux, *La condition humaine*, 10.

Pourtant, il faut noter que si Malraux montre un Tchen prêt à tuer pour ce qu'il défend, pour la révolution, il n'est pas pour autant dépourvu de compassion ou incapable d'empathie. En effet, lors de l'insurrection, alors que le groupe que mène Tchen se trouve dans un poste qu'ils ont pris mais qui pourtant se trouve maintenant attaqué, celui-ci coupe les cordes d'un ennemi blessé :

Cet homme qui hurlait, la jambe arrachée, ne pouvait rester *ficelé*, c'était impossible. [...] Son angoisse était d'être blessé au ventre ; elle lui était pourtant moins intolérable que la vue de cet être torturé et ficelé, que cette impuissance humaine dans la douleur. Il alla vers l'homme, son couteau à la main, pour couper ses cordes. Le prisonnier crut qu'il venait le tuer.¹³³

Dans ce passage le lecteur voit que Tchen se met à la place de son prisonnier. En effet, ce qui le dérange le plus c'est le fait que cet homme blessé soit attaché, en plus d'être blessé. C'est donc le manque de liberté qui le dérange plus que tout autre chose, surtout lorsqu'il est associé à la douleur. L'importance donnée au manque de liberté est signifiée par la répétition de l'adjectif « ficelé », qui donne l'impression que le prisonnier est restreint de façon totale, et dont l'auteur a choisi de souligner la première occurrence avec l'utilisation des italiques. Malraux insiste sur l'humanité de Tchen lorsqu'il souligne le fait que le prisonnier pense que Tchen va le tuer ; en effet, étant données les circonstances dans lesquels ils se trouvent, ce ne serait pas étonnant, pourtant Tchen choisit de se mettre en danger plutôt que de laisser souffrir l'autre. On peut également noter que ce que voit Tchen chez cet homme annonce sa propre mort, lui aussi va perdre ses jambes dans une explosion, avant d'y laisser la vie. Ainsi, la compassion de Tchen est

¹³³ Malraux, *La condition humaine*, 97.

presque prémonitoire, et met en lumière le fait que tous ces hommes sont les mêmes, partagent la même condition humaine.

C'est aussi en termes d'insupportable souffrance que Tchen parle avec le pasteur, son ancien maître, lorsqu'il lui dit qu'il veut tuer Chang : « La souffrance, j'aime mieux la diminuer que d'en rendre compte. Le tong de votre voix est plein de... d'humanité. Je n'aime pas l'humanité qui est faite de la contemplation de la souffrance. »¹³⁴ Tchen explique qu'il veut agir, il ne peut pas rester passif, de la même façon qu'il s'est senti poussé à couper les liens de son ennemi blessé. Ainsi Tchen n'est pas avide de sang, il ne cherche pas non plus l'action pour l'action. Lorsqu'il décide de tuer Chang c'est pour des raisons politiques, lorsque le Kuomintang demande aux communistes de rendre les armes : « Les ouvriers *ont raison* de faire la grève. Nous leur ordonnons de cesser la grève. Les paysans veulent prendre les terres. Ils ont raison. Nous le leur interdisons. »¹³⁵ Tchen reproche tout ce qui conduit à l'immobilité, et c'est parce que le Kuomintang veut immobiliser les ouvriers et les paysans qu'il ne voit d'autre solution que de tuer leur chef.

Cependant ce choix que fait Tchen a un prix. Le terrorisme dans lequel il s'est lancé pour les hommes, est aussi ce qui le sépare des hommes. Il est « sacrificateur » comme il le dit lui-même, mais aussi sacrifié. Une fois que le meurtre du marchand est commis, il se sent séparé des autres, aussi bien des hommes en général que des hommes de son groupe. Il se sacrifie pour la cause qu'il défend. Lorsqu'il a commis son meurtre, Tchen voit une ombre sur le balcon, c'est un chat : « Ce qui l'avait vu tenir ce couteau l'empêchait de remonter chez les hommes »¹³⁶ comme

¹³⁴ Malraux, *La condition humaine*, 167.

¹³⁵ Malraux, *La condition humaine*, 126.

¹³⁶ Malraux, *La condition humaine*, 13.

il a été vu, il est réellement un meurtrier, et de ce fait il appartient à une catégorie à laquelle il n'a plus accès. Cette transformation est interne, elle change son regard sur les hommes qui ne sont plus ses semblables. Il regarde alors la ville et voit la « vie des hommes qui ne tuent pas »¹³⁷, il s'exclut lui-même du groupe en décidant d'ajouter la précision « qui ne tuent pas. » Malraux implique que cette transformation est à la fois brutale et totale, lorsqu'il fait chercher à son personnage des symptômes physiques de cette transformation. Tchen se sent changer et cherche des traces de ce changement : « Tchen était en face de la glace intérieure de la cabine. Le meurtre ne laissait aucune trace sur son visage. »¹³⁸ Il semble même se redécouvrir : « Ses traits [...] n'avaient pas changé, n'exprimaient que la fatigue. »¹³⁹ Il est même étonné que le factionnaire qui regarde son passeport alors qu'il sort de la concession ne voie aucun changement. Cette quasi-obsession de la recherche d'une marque physique fait comprendre au lecteur à quel point le personnage se sent changé et différent des autres. Tchen revient sur cette expérience plus tard dans le roman, à un moment où il a compris la façon dont le meurtre l'a affecté : « Dans le meurtre, le difficile n'est pas de tuer. C'est de ne pas déchoir. D'être plus fort que... ce qui se passe en soi à ce moment-là. »¹⁴⁰ Ce qui est visible de l'extérieur, l'action elle-même n'est pas difficile, ce sont les conséquences au niveau interne qui le sont. Finalement, ce que dit Tchen du meurtre pourrait en fait être une remarque sur le terrorisme : en effet, la participation au terrorisme, à quelque niveau qu'elle soit, provoque un changement profond chez le personnage concerné. Cependant, Tchen n'est pas le seul terroriste puisqu'il n'est pas le seul personnage à ne plus se reconnaître.

¹³⁷ Malraux, *La condition humaine*, 13.

¹³⁸ Malraux, *La condition humaine*, 15.

¹³⁹ Malraux, *La condition humaine*, 15.

¹⁴⁰ Malraux, *La condition humaine*, 149.

Le lecteur voit Kyo pour la première fois comme celui à qui Tchen tend l'ordre de livraison des armes, pour l'obtention duquel il vient de commettre un meurtre ; de ce fait Kyo est présenté comme le chef. Ce qui est d'ailleurs rapidement confirmé lorsque Malraux explique que « Kyo était un des organisateurs de l'insurrection. »¹⁴¹ La spécificité de son rôle est réaffirmé lorsque Tchen dit de Kyo « Il ne tuerait jamais, sauf en combattant »¹⁴² ainsi Tchen voit une différence entre Kyo et lui-même. Kyo est l'organisateur, il ne manque pas de courage, mais son rôle au sein de l'organisation n'est pas de tuer, alors que le rôle de Tchen est clairement défini comme celui du « sacrificateur ».

Kyo est également dans une situation différente, de celle de Tchen au niveau personnel : il a une compagne, May qui est également impliquée dans l'insurrection, et il forme avec elle un couple libre. Il n'est pas non plus orphelin, puisque le lecteur apprend dès le début du roman que son père, Gisors, est lié à plusieurs membres du groupe. Ainsi Kyo est présenté comme un personnage différent de Tchen, et de ce fait, a un rôle différent. Cependant, il est également clair tout au long du roman que Kyo n'est pas un personnage qui abuse de son autorité. En effet, il n'interdit jamais rien à ses hommes et n'exige rien d'eux non plus ; il n'est jamais présenté comme supérieur, vu comme supérieur, ou comme étant craint. Kyo dirige son groupe de façon anarchiste : il n'y a pas de supérieur et de subordonnés, mais simplement des hommes aux rôles différents. L'anarchisme de Kyo ne s'arrête pas à la façon dont il dirige son groupe : il revendique la dignité pour tout le monde et la liberté pour tous. Il vit avec May sans lui être marié, et leur engagement l'un vis-à-vis de l'autre les autorise à une certaine liberté sexuelle ;

¹⁴¹ Malraux, *La condition humaine*, 19.

¹⁴² Malraux, *La condition humaine*, 19.

May utilise d'ailleurs ce droit ce qui implique que pour Kyo, la liberté, entre autre sexuelle, de la femme est une réalité.

La première fois que le lecteur « voit » Kyo c'est lorsque Tchen retrouve ses camarades après le meurtre : Malraux donne à son lecteur une description physique du groupe tel que le voit Tchen, et montre ainsi la diversité d'origines de ses membres. La description de Kyo est la plus détaillée et met l'accent sur le fait qu'il est métis : « la lampe marqua fortement les coins tombant de sa bouche d'estampe japonaise ; en s'éloignant elle déplace les ombres et ce visage métis parut presque européen. Les oscillations de la lampe devinrent de plus en plus courtes ; les deux visages de Kyo reparurent tour à tour, de moins en moins différents l'un de l'autre. »¹⁴³ Il est bien sûr notable que Kyo soit métis, car cette double origine renforce l'universalité de l'action des communistes, le fait que leur action soit pour tous et par tous. À ce titre, la description de Kyo est significative car elle commence par l'affirmation de cette double identité, japonaise et européenne, pour finir par se confondre. Malraux passe d'« estampe japonaise » et « visage métis », à « les deux visages » ce qui constitue un premier rapprochement, puis les deux visages sont « de moins en moins différents ». Kyo finit par ne plus être défini par sa double origine, mais par devenir simplement lui-même.

Kyo et Tchen se battent pour la même cause, mais comme ils sont différents, leur rôle est différent, ainsi que la façon dont ils envisagent l'action politique. La scène où Kyo rend visite à Vologuine à Han-Kéou, est une bonne représentation de ces différences. En effet, lorsque les cellules communistes reçoivent l'ordre de rendre les armes, Kyo se rend à Han-Kéou pour rencontrer Vologuine, le secrétaire de l'Internationale. Au moment de cette rencontre, le lecteur

¹⁴³ Malraux, *La condition humaine*, 17.

sait déjà que Kyo ne pense pas que rendre les armes soit une bonne idée. En effet, il l'a clairement dit lorsque Tchen a annoncé qu'il pensait que tuer Chang-Kaï-Shek était la seule solution. Cependant, Kyo étant le chef de leur groupe, il est celui qui se rend à Han-Kéou pour recevoir les ordres du parti. Lors de sa conversation avec Vologuine, deux choses sont surprenantes : d'une part, Kyo ne se contente pas de recevoir les ordres et de les appliquer, il les discute. D'ailleurs, le fait que Kyo ne se contente pas d'accepter ce qui lui a été demandé dérange Vologuine : « Vologuine était beaucoup plus mal à l'aise qu'il ne le laissait paraître. [...] Vologuine était là pour faire exécuter les décisions prises par des camarades plus qualifiés, mieux informés que lui – et que Kyo. »¹⁴⁴ Ce passage permet à Malraux de mettre en lumière toute la distance qu'il y a entre la façon de penser de Kyo et celle de Vologuine. En effet, Vologuine ne discute pas les ordres, il les applique, ce que Kyo n'est pas capable de faire, il n'est pas un camarade discipliné. D'autre part, la comparaison que fait Vologuine entre lui-même et Kyo, et les camarades « plus qualifiés, mieux informés » montre que pour lui, la hiérarchie est quelque chose d'important. Or dans le groupe dirigé par Kyo, il n'y a pas de hiérarchie, mais simplement des hommes aux rôles différents. Cette réflexion de Vologuine renforce le côté anarchiste de Kyo, et montre qu'en dépit de son rôle théorique au sein du parti, il y a une réelle distance entre ce rôle et la réalité de ses actions. L'autre élément qui ressort de la conversation entre Kyo et Vologuine est le fait que Kyo parle du projet de Tchen de tuer Chang-Kaï-Shek. En effet, le fait qu'il aborde la question montre qu'il reconnaît l'opinion de Tchen comme valide. Cette scène rapproche les deux personnages car Malraux y montre que Kyo ne rejette pas totalement le projet de Tchen ; et que Tchen cherche lui aussi à discuter et non pas à se lancer

¹⁴⁴ Malraux, *La condition humaine*, 138.

tête baissée dans l'action. En effet, alors que Kyo est avec Vologuine, ce dernier lui dit que Tchen a demandé à le voir lorsque Kyo serait là, justement pour parler de cela. Ainsi cette scène oppose les deux anarchistes, qui se respectent et se comprennent même s'ils ne sont pas nécessairement d'accord, et Vologuine qui ne discute que parce qu'il est obligé même si Malraux montre à son lecteur, en utilisant le procédé de la focalisation interne, qu'il ne changera pas d'avis car il suit les ordres de Moscou, des ordres qui viennent « d'en haut ».

Pour Kyo comme pour Tchen le choix de l'action politique, constitue un changement profond puisque les deux personnages ne se reconnaissent pas. Là où Tchen ne reconnaît pas ses traits, son apparence physique – ou plutôt est étonné de ne pas se trouver changer, de ne pas trouver de trace de ce qu'il est devenu – Kyo ne reconnaît pas sa voix, il pense que l'enregistrement qu'il écoute est celui d'un autre. Le fait que Kyo ne reconnaisse pas sa voix, plutôt que son apparence, est significatif de par son rôle au sein de leur groupe : en effet, l'action de Kyo est beaucoup plus liée à la parole que celle de Tchen, puisqu'il est le chef il est amené à parler plus que les autres, à ses hommes, mais aussi à tous leurs contacts. D'ailleurs, la plupart des scènes où Kyo apparaît sont des scènes de discussion ou de négociation. Contrairement à Tchen qui est étonné de son apparence dans les moments suivant immédiatement le meurtre, Kyo est presque hanté par le fait de ne pas avoir reconnu sa voix sur l'enregistrement, puisque cette question de la voix revient à plusieurs reprises dans le roman, comme si finalement Kyo avait plus de mal que Tchen à accepter le changement engendré en lui par sa participation au groupe révolutionnaire. Le fait de devenir révolutionnaire engendre une part de sacrifice qui est différente en fonction des différents personnages.

Le sacrifice est beaucoup plus difficile pour un personnage comme Hemmelrich car il a une famille. Lorsqu'Hemmelrich est présenté au lecteur c'est comme propriétaire du magasin

dans lequel les personnages se retrouvent après que Tchen a tué. Kyo ne reconnaît pas sa propre voix et Malraux écrit : « Lou s'épanouissait en sourire. Hemmelrich semblait indifférent. A l'étage supérieur, un enfant cria de douleur. »¹⁴⁵ Lou et Hemmelrich sont les deux propriétaires du magasin de phonographes, c'est-à-dire que ces deux personnages sont des professionnels de l'enregistrement, c'est la raison pour laquelle Malraux se focalise sur eux à ce moment-là. Deux choses sont remarquables dans cette description : d'une part, Hemmelrich ne s'intéresse pas à la réaction de Kyo, d'autre part la troisième phrase de ce paragraphe fait mention d'un enfant. C'est l'enfant d'Hemmelrich, pourtant le lecteur ne le découvre que beaucoup plus tard.

Hemmelrich réapparaît pour le lecteur après la tentative d'attentat avorté de Tchen. En effet, Tchen et ses deux compagnons vont chez Hemmelrich dans l'espoir d'y trouver refuge après l'échec de leur attentat. Cependant, Hemmelrich leur refuse l'asile parce qu'ils ont des bombes et qu'il a peur pour sa femme et son fils. C'est à cette occasion que le lecteur apprend que l'enfant du passage précédent est celui d'Hemmelrich et qu'il est très malade. Il y a une progression dans le discours de Hemmelrich qui se sent coupable de refuser l'asile à Tchen. Il lui dit tout d'abord tout simplement « non ». Puis avec les cris de l'enfant en fond sonore, les deux personnages se souviennent de la même scène et se comprennent sans parler « Hemmelrich et lui se souvinrent ensemble de cette soirée. Il ne dit rien, mais Hemmelrich le devina ». C'est cette communion, le fait de se comprendre sans se parler, qui pousse Hemmelrich à se justifier auprès de Tchen « Les bombes, reprit-il, je ne peux pas en ce moment. S'ils trouvent les bombes ici, ils tueront la femme et le gosse. » Hemmelrich se sent obligé de se justifier alors que pourtant Tchen n'insiste pas et il donne des explications de plus en plus personnelles. Le fait de devoir

¹⁴⁵ Malraux, *La condition humaine*, 21.

refuser lui pèse et il le vit comme un manque de liberté : « tu ne peux pas savoir le bonheur que tu as d'être libre !...» Tchen lui répond qu'il le sait, ce qui encore une fois souligne la fraternité que Malraux donne à son groupe de révolutionnaires, et l'humanité que Malraux attribue à Tchen.

Hemmelrich est honnête avec Tchen, il ne se sert pas de sa famille comme une excuse ; le lecteur s'en rend compte car il se lance dans l'action terroriste après le meurtre de sa femme et de son fils. Le sens du devoir envers sa famille est ce qui guide les actions d'Hemmelrich. Ainsi lorsqu'il apprend que l'armée de Chang-Kai-Shek organise des représailles envers les communistes, il se précipite chez lui « il fallait avant tout emmener le gosse et la femme. »¹⁴⁶ Cependant, lorsqu'il arrive dans son magasin, il trouve la porte ouverte sur un amas de débris couvert du sang de sa femme et de son fils. Deux mots dominant la description du magasin et des sentiments du personnage : sang et liberté. Le sang qui symbolise la mort de sa famille libère Hemmelrich qui peut enfin agir. Cependant, si dans la scène où Tchen demandait asile, Hemmelrich regrettait de ne pouvoir agir selon ses convictions politiques ; après la mort de sa femme et de son fils ce ne sont plus ses convictions politiques qui le guident mais son désir de vengeance : « Les épaules en avant, il avançait comme un haleur vers un pays confus dont il savait seulement qu'on y tuait, tirant des épaules et du cerveau le poids de tous ses morts qui, enfin ! ne l'empêchait plus d'avancer. »¹⁴⁷ Dans ce passage, le lecteur retrouve tous les éléments qui définissent Hemmelrich après la mort de sa famille : il est maintenant libre d'agir comme il le veut, mais cette nouvelle liberté, alourdie de la mort de ceux qu'il aime, le conduit vers la vengeance, un « pays confus » ou « on tue », et non vers la possibilité d'une action politique.

¹⁴⁶ Malraux, *La condition humaine*, 253.

¹⁴⁷ Malraux, *La condition humaine*, 255.

Ainsi, le personnage d'Hemmelrich, qui parcourt la suite du roman en tuant ses ennemis de sa main qu'il pense toujours recouverte du sang de sa famille, semble maintenant beaucoup plus avide de violence que le personnage de Tchen qui préconise le meurtre dans un but bien précis.

Dans le groupe de révolutionnaires mené par Kyo, chaque homme semble avoir la place que sa situation particulière lui permet d'occuper, et que les autres membres du groupe respectent sans discuter. Ce mode de fonctionnement qui n'inclut aucune forme de hiérarchie, ou de relations subordonnant/subordonnés, est plus proche d'un mode de fonctionnement anarchiste que d'un mode de fonctionnement communiste. En choisissant d'attribuer un tel mode de fonctionnement au groupe, Malraux montre que tous les points de vue sont respectés au sein du groupe. Ainsi, Tchen n'est pas le chef, mais lorsqu'il décide de tuer Chang-Kaï-Shek les autres membres du groupe ne s'opposent pas à lui, Kyo non plus. Kyo ne lui dit pas qu'il a tort, il n'essaie même pas de le dissuader. Ainsi, l'opposition Tchen/Kyo généralement admise, entre le terroriste « tête-brûlée » et le camarade discipliné, ne semble pas si évidente. Lorsque l'on considère le fonctionnement anarchiste du groupe, on se rend compte que Malraux insiste beaucoup plus sur l'humanité des personnages et sur leur relation, que sur la violence spectaculaire du terrorisme. Les terroristes qui ont si mauvaise réputation aux yeux des autres personnages sont montrés comme un groupe d'individus respectueux les uns des autres. Les terroristes de *La condition humaine* sont clairement désespérés, mais ils sont dignes et ne trahissent jamais, contrairement aux autres personnages du texte qui ne sont fidèles ni à leurs relations, ni à leurs idées.

2.3 *LES MAINS SALES ET LE MYTHE DE L'ANARCHISTE EN INTELLECTUEL* **BOURGEOIS**

Tandis que *Moravagine* et *La condition humaine* sont des romans de l'entre-deux guerres, *Les mains sales* – ainsi que *Les justes* de Camus – est une pièce écrite après la seconde guerre mondiale. Tout comme Malraux, Sartre met en dialogue l'anarchie et le communisme et s'attaque aux idées reçues sur l'anarchie, les anarchistes et le terrorisme ; cependant, l'expérience de la deuxième guerre mondiale affecte la façon dont l'anarchisme est perçu par l'auteur. Dans cette pièce, le personnage principal, Hugo, est anarchiste, tandis que les autres personnages sont communistes – ou encore apolitique, c'est le cas de Jessica, la femme d'Hugo. Avec cette pièce de 1948, Jean-Paul Sartre a déclaré avoir voulu poser la question de l'action violente au nom de la politique : une telle action peut-elle être justifiée ? Question qui, bien évidemment, après la seconde guerre mondiale et son cortège d'horreurs telles que le concept de crime contre l'humanité a dû être créé en 1945, est beaucoup plus chargée qu'avant la guerre. Des atrocités ont été commises par tous ceux ayant pris part à la guerre, de telle sorte que le bien fondé du meurtre pourrait être mis en question par un personnage de n'importe quelle affiliation politique. Mais alors, pourquoi faut-il qu'Hugo soit anarchiste ?

Jean-Paul Sartre ayant été, toute sa vie, passionné par l'idée de la liberté, et l'anarchie étant principalement centrée autour de cette idée, il n'est pas étonnant que des liens existent entre le penseur et cette idéologie. Cependant si l'auteur a pu être parfois qualifié d'anarchiste, il n'a jamais réellement été en contact avec les milieux anarchistes, ou même un grand lecteur de penseurs anarchistes ; sa sympathie, qui d'ailleurs se déclare relativement tard, va aux

communistes dont il se revendique le « compagnon de route. »¹⁴⁸ Bertholet explique que pendant longtemps Sartre ne s'est pas du tout intéressé à la politique ; que ce n'est qu'après son séjour à Berlin en 1934 qu'il s'intéresse à l'idée des classes, et contemple l'idée d'entrer au parti communiste, pour finalement la rejeter.¹⁴⁹ L'anarchie pour Jean-Paul Sartre n'est pas une idéologie ou une façon de vivre, mais plutôt une inclination, Jeannette Colombel parle de son « tempérament libertaire. »¹⁵⁰ Tout au long de son ouvrage, Bertholet montre les qualités et traits de caractère principaux de Sartre : il explique que jusqu'en 1940 environ, Sartre est très jaloux de sa liberté, mais qu'il est aussi pacifiste – même s'il parle d'un « pacifisme plus affectif que réfléchi »¹⁵¹ – antimilitariste, et qu'il rejette toutes les institutions étatiques ; de plus, il est souvent question de lui comme d'une personnalité « non-conformiste. » Ces différents traits de caractère sont des caractéristiques importantes de la pensée anarchiste. D'ailleurs, certains de ceux qui le connaissent personnellement le voient comme anarchiste, comme le montre Bertholet lorsqu'il écrit, à propos de *Le Cheval de Troie* de Nizan : « Le plus stalinien de ses romans, le portrait d'un professeur de province, qu'il appelle Lange, et dont les traits dominants sont empruntés à Sartre : un désespéré, un anarchiste, qui ne croit en rien hors 'le rapport de l'homme seul à l'Être.' »¹⁵² Nizan qui était, au moment de l'écriture du roman, un membre actif du parti communiste, ne voit pas en Sartre un camarade communiste mais un anarchiste, ce qui pour lui est presque synonyme de désespéré.

¹⁴⁸ Dans un entretien avec le traducteur Paolo Caruso, dans la postface de l'édition italienne des *maines sales*, il déclare : « C'est, au contraire, au moins une œuvre de 'compagnon de route.' » dans Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet* (Paris : Gallimard, 2005), 367.

¹⁴⁹ Bertholet, Denis. *Sartre* (Paris: Plon, 2000), 150.

¹⁵⁰ Colombel Jeannette. *Sartre*, vol.1 (Paris : Livre de Poche, 1985), 137.

¹⁵¹ Bertholet, *Sartre*, 107.

¹⁵² Bertholet, *Sartre*, 165.

Tout comme Hugo dans *Les mains sales*, Sartre qui se veut communiste est souvent considéré par ces derniers comme un anarchiste. Il semble que pour lui, après la guerre, il ne soit plus possible d'être idéaliste : seul le compromis est viable, les communistes le savent, seul un anarchiste peut encore croire à l'impossible. Lorsque Sartre s'intéresse publiquement à la politique c'est en adoptant une position communiste, cependant il ne nie pas avoir été anarchiste et reconnaît même que le fait de se défaire de ces tendances libertaires n'a pas nécessairement été chose facile : il parle de lui-même comme d'un « attardé de l'anarchisme, »¹⁵³ c'est-à-dire quelqu'un qui a mis du temps à s'en éloigner. En dépit de sa tentative de défendre le communisme, Sartre est toujours envisagé comme un idéaliste, et de ce fait plus proche de l'anarchie – ou en tout cas vu comme tel. Son choix de mettre en scène un personnage anarchiste se justifie par le fait que celui-ci en s'opposant aux communistes en éclaire les choix, et par son idéalisme permet de mettre en lumière le réalisme des propositions communistes.

Dans *Les mains sales*, c'est comme un mythe que Sartre utilise l'anarchiste. Dans la préface du *Théâtre complet* de Sartre, Michel Contat cite l'auteur dans une interview accordée au journal *The Observer* : « Au fond, je suis toujours à la recherche de mythes, c'est-à-dire de sujets assez sublimés pour qu'ils soient reconnaissables par chacun, sans recours à des détails psychologiques minutieux. »¹⁵⁴ Lors de cette interview, il était question d'une pièce que Sartre n'a jamais écrite et qui se serait intitulée *Alceste*. Cependant, cette idée de se servir des mythes est également celle qui motive le choix d'un protagoniste anarchiste. En effet, au moment où Sartre écrit sa pièce, l'anarchie est certes plus discrète qu'au début du siècle, mais elle n'est pas

¹⁵³ Jean-Paul Sartre, « Merleau Ponty, » dans *Situations IV* (Paris : Gallimard, 1964, edit. 1980), 217–18

¹⁵⁴ Michel Contat, préface de Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet*. (Paris : Gallimard, 2005), xxxix.

aussi marginale qu'elle peut l'être de nos jours. Les idées maîtresses de l'anarchie ne sont pas complètement étrangères au grand public – l'idéalisme, la liberté, etc. – ; de même que les attentats anarchistes et les déboires de la bande à Bonnot sont encore vivants dans les esprits. Sartre se sert de ce que son public connaît de l'anarchie pour construire le personnage d'Hugo. Ainsi, son portrait laisse voir la façon dont laquelle Sartre envisage la figure de l'anarchiste, qui il est, et ce que d'après lui il représente dans l'imaginaire public en 1948.

Les mains sales commence avec le retour d'Hugo dans le groupe communiste auquel il appartenait avant d'être envoyé en prison pour avoir commis un meurtre commandité par le groupe. Au moment où il revient, ses anciens camarades veulent l'exécuter pour s'assurer qu'il ne parle pas, mais l'une d'entre eux, Olga, décide de demander à Hugo de raconter son histoire, la façon dont il a commis ce meurtre, pour savoir s'il est « récupérable, » c'est-à-dire utilisable en tant qu'agent du communisme. Les cinq tableaux suivants constituent un retour en arrière dans lequel on voit Hugo s'infiltrer chez l'homme qu'il doit tuer, et qui continue jusqu'au moment où le meurtre est effectivement commis. Le septième et dernier tableau met en scène la réaction des différents protagonistes après le récit d'Hugo.

Au début de la pièce, Hugo est présenté comme un homme qui revient vers ses camarades, il est différent de par son séjour en prison, mais il est montré comme très attaché à son groupe. Sartre fait comprendre à son lecteur qu'Hugo a été mis à l'écart du groupe, et ce depuis longtemps, lorsque ce dernier parle des chocolats empoisonnés qui lui ont été envoyés ; lui-même cependant ne se revendique pas comme différent, en revanche il se sent trahi. Sartre ne qualifie pas Hugo d'anarchiste dès le début, c'est une identité qu'il acquiert à mesure que la pièce progresse. Au fil du texte, il embrasse le fait d'être différent de ses camarades et de ne pouvoir réellement appartenir à leur groupe. La première fois que le terme d'anarchiste est utilisé

c'est comme une insulte dans la bouche de Louis, le chef du groupe : « Récupérable ? C'était un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pensait qu'à prendre des attitudes, un bourgeois qui travaillait quand ça lui chantait et qui laissait tomber le travail pour un oui, pour un non. »¹⁵⁵ Cette description d'Hugo apparaît dans la scène III du premier tableau, tandis qu'Olga cherche à convaincre Louis de laisser une chance à Hugo. Il est clair que pour Louis le fait d'être un anarchiste est une tare, tout comme celui d'être un intellectuel ou d'être bourgeois. Grâce à cette description d'Hugo, Sartre donne en creux la description du militant communiste caricatural : un travailleur discipliné issu de milieu modeste. Dans l'ordre des offenses commises envers le communisme, celle d'être anarchiste est pour Louis la plus grave, d'autant plus qu'elle est assortie d'indiscipline.

Olga, qui cherche pourtant à sauver Hugo, ne s'oppose pas à Louis sur la question de l'anarchie : « Il travaillait sous un faux nom et personne ne le connaissait sauf Laurent, qui est mort, et Dresden qui est au front. Tu as peur qu'il ne parle ? Bien encadré, il ne parlera pas. C'est un intellectuel et un anarchiste ? Oui, mais c'est aussi un désespéré. Bien dirigé, il peut servir d'homme de main pour toutes les besognes. Il l'a prouvé. »¹⁵⁶ Sa réponse aux insultes de Louis montre qu'elle aussi considère qu'être un anarchiste et un intellectuel sont de graves défauts, elle cherche donc à faire passer ces considérations au second plan. Pour contrebalancer les défauts énoncés, elle propose la discipline : elle reprend sous forme de questions rhétoriques les points principaux amenés par Louis et y répond de façon synthétique en insistant sur l'assujettissement d'Hugo – « bien encadré », « bien dirigé. » En même temps qu'Hugo est défini comme anarchiste, la seule façon selon ses camarades de faire de lui un membre utile du groupe est

¹⁵⁵ Sartre, *Les mains sales*, 26.

¹⁵⁶ Sartre, *Les mains sales*, 27.

justement de le priver de ce qui fait de lui un anarchiste. Cependant, au début de la pièce, Hugo ne se considère pas comme un anarchiste, il fait partie du parti communiste et veut avoir un rôle plus actif. Ce sont les autres, ses camarades, qui le qualifient d'anarchiste. Cette identité est créée pour lui par les autres, car il ne rentre pas dans le cadre fixé par le communisme, et car les membres de son groupe ne peuvent expliquer l'idéalisme dont il fait preuve d'aucune autre manière.

Dans la première scène du deuxième tableau, Hugo explique à Ivan que son nom dans la clandestinité est Raskolnikoff, le nom du personnage principal de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Dans le texte de Dostoïevski, le héros désargenté tue une vieille usurière et sa sœur en se demandant si le meurtre peut être acceptable d'un point de vue moral s'il permet une amélioration de la condition humaine. C'est une interrogation à laquelle le personnage de Sartre devra également faire face. Cependant lorsqu'Ivan demande à Hugo ce que fait Raskolnikoff, il lui répond simplement « Il tue. »¹⁵⁷ Même si lui-même n'a pas encore tué, le meurtre est la seule chose qu'il retient du personnage auquel il doit son nom. Hugo s'inscrit donc lui-même dans la catégorie des tueurs, et donc des terroristes. Cependant, il convient de noter que dans le roman de Dostoïevski le personnage ne tue pas par cruauté, plaisir, ou sadisme – comme le fait Moravagine par exemple – mais bien par nécessité, mêlée d'une sorte d'idéalisme. Il en est de même pour Hugo, il est prêt à tuer, mais pour défendre une cause. Cette catégorie du tueur, de l'anarchiste, Hugo se bat pour y appartenir, sans se rendre compte tout d'abord que son désir d'action et ses idées sont plus anarchistes que communistes. Lorsque Louis lui demande ce qu'il sait faire puisqu'il veut prendre une part plus active à la révolution, le dialogue suivant s'ensuit :

¹⁵⁷ Sartre, *Les mains sales*, 38.

Hugo : En Russie, à la fin de l'autre siècle, il y avait des types qui se plaçaient sur le passage d'un grand-duc avec une bombe dans leur poche. La bombe éclatait, le grand-duc sautait et le type aussi. Je peux faire ça.

Louis : C'étaient des anars. Tu en rêves parce que tu es comme eux : un intellectuel anarchiste. Tu as cinquante ans de retard : le terrorisme, c'est fini.¹⁵⁸

Dans ce passage, il ne reste de l'anarchie que le terrorisme et ce que le public sait de l'anarchisme, puisque la seule explication que donne Louis au terme « anar » est « intellectuel anarchiste. » Le lecteur ne pourra donc avoir de définition de l'anarchiste que par l'exemple, en se basant sur les actions et réflexions d'Hugo puisqu'il est « comme eux. » Le fait que Louis dise à Hugo qu'il a « cinquante ans de retard » montre aussi que dans l'imaginaire collectif selon Sartre, l'anarchie et son terrorisme appartiennent au passé. Hugo est à ce moment-là doublement exclu de son groupe : il est identifié comme appartenant non seulement à un autre groupe, mais aussi à une autre époque.

Hugo finit cependant par récupérer à son compte ce rejet dont il est la victime. Dans la scène IV du deuxième tableau, Hugo se déclare lui-même « intellectuel anarchiste » : « Non. Pas du tout : je ne veux pas faire le mouton. On a des manières, nous autres. Un intellectuel anarchiste n'accepte pas n'importe quelle besogne. »¹⁵⁹ Cette déclaration, lancée sur le ton de la provocation, met en lumière le fait qu'Hugo est indiscipliné, ce qui est un problème majeur en tant que membre du parti communiste. Il revendique sa liberté avant tout, avant le groupe, lorsqu'il déclare « je ne veux pas faire le mouton. » De plus, Hugo revendique son appartenance

¹⁵⁸ Sartre, *Les mains sales*, 49. L'épisode auquel Sartre fait ici référence est celui qui constitue l'intrigue de la pièce de Camus *Les justes*.

¹⁵⁹ Sartre, *Les mains sales*, 55.

au groupe des intellectuels anarchistes avec « nous autres », et ainsi s'exclut lui-même du groupe communiste.

Jaloux de sa liberté, et surtout de sa liberté de penser, Hugo est coupable d'autres « crimes » envers les doctrines communistes. En effet, il veut aussi devenir une légende. Hugo est un intellectuel qui veut écrire son histoire, sa propre légende, et ce au moyen du terrorisme. La tirade qui clôt ce tableau, est une déclaration d'Hugo à ce sujet :

Avant la fin de la semaine, vous serez ici, tous les deux, par une nuit pareille, et vous attendrez les nouvelles ; et vous serez inquiets et vous parlerez de moi et je compterai pour vous. Et vous vous demanderez : qu'est-ce qu'il fait ? Et puis il y aura un coup de téléphone ou bien quelqu'un frappera à la porte et vous vous sourirez comme vous faites à présent et vous vous direz : « Il a réussi. »¹⁶⁰

Dans ce passage Hugo écrit sa propre histoire, et met en scène sa vie, il n'imagine pas les conséquences que ses actions auront d'un point de vue global, il imagine ce que ses camarades penseront de lui et non de son acte. Toutes les actions, et toutes les ambitions d'Hugo, montrent à quel point il est incapable de comprendre les prérogatives du communisme, ou au moins de s'y plier. L'acte par lequel Hugo cherche à s'inclure dans le groupe des communistes – il veut « compter pour eux » – de par ses motivations et ses intentions – la postérité – est aussi l'acte qui le définit de la façon la plus nette comme n'appartenant pas à ce groupe. Cette tirade est écrite dans un style plus littéraire : Hugo ne se contente pas de simplement énoncer ce qui va se passer, il écrit une scène, il décrit une atmosphère, il se met en scène. Sa tirade est inutilement longue pour un texte informatif. De plus il y utilise plusieurs compléments circonstanciels de temps et

¹⁶⁰ Sartre, *Les mains sales*, 56.

de lieu, ainsi que l'anaphore de « et vous » qui renforce l'impression d'attente et souligne la fin très simple de la tirade « il a réussi » ainsi mise en valeur. Hugo écrit déjà sa légende.

De ce fait, il est un parfait exemple de ce que Whiteside appelle « partisans of “being” » dans son article sur Malraux¹⁶¹. Whiteside soutient que dans *L'Espoir* de Malraux, il y a deux types de personnages: les partisans de « *l'être* » et ceux du « *faire*. » Les premiers se définissent comme suit : « Partisans of “being” act on principle and refuse to employ political means that might compromise their principles. »¹⁶² Whiteside explique que chez Malraux il s'agit des anarchistes. Les partisans du « faire » sont eux décrits de la façon suivante : « To do is to measure action by its ability to improve states of affairs in the world for others rather than by its effects on the identity of the actor. »¹⁶³ Whiteside démontre que ceux-ci seraient plutôt les communistes. La distinction que propose Whiteside permet de mettre en lumière les deux groupes entre lesquels balance Hugo. En effet, de par son attitude et ses convictions il appartient au groupe des « partisans of being », des anarchistes – même s'il est le seul de la pièce – mais il se veut membre du groupe des « partisans of doing. » De manière évidente, il appartient au groupe des partisans de *l'être* car il n'accepte pas le compromis, aucune fin ne justifie à ses yeux de compromettre ses principes. Mais même lorsqu'il demande à agir, c'est toujours en tant que partisan de *l'être* puisque c'est pour lui-même qu'il veut agir, pour se sentir appartenir au groupe des partisans du *faire*, mais pas parce qu'il est la personne la plus apte à réaliser la tâche assignée. Face à Hugo, on trouve dans *Les mains sales* des partisans du *faire* qui sont, tout comme chez Malraux, les communistes. Le meilleur représentant étant, bien entendu, Hoederer

¹⁶¹ Kerry Whiteside, « Malraux and the Problem of a Political Metaphysics, » *French Forum* 18, no. 2 (May 1993): 195–212.

¹⁶² Whiteside, « Malraux and the Problem of a Political Metaphysics, » 202.

¹⁶³ Whiteside, « Malraux and the Problem of a Political Metaphysics, » 204.

puisque'il agit réellement en fonction de ce qu'il considère être le meilleur choix pour le plus grand nombre, tandis que les autres personnages – comme Slick et Georges par exemple – cherchent aussi à améliorer leur propre condition par le biais de l'engagement politique.

Au sujet des caractéristiques des partisans de *l'être* Whiteside écrit :

While intellectuals and the anarchists are dissimilar in their attitudes toward action, they are alike in being men of principle, profoundly devoted to what they believe noblest in man. For both, being is a matter of living at every moment according to the priorities of a moral code that tolerates no gap between action and ideal.¹⁶⁴

Hugo veut tuer Hoederer car celui-ci projette de former l'Union nationale, c'est-à-dire de s'allier aux libéraux et aux conservateurs pour pouvoir prendre le pouvoir ensemble. Cette alliance pour Hugo est parfaitement inacceptable car c'est une politique de compromis – « Vous irez de compromis en compromis. »¹⁶⁵ Hugo ne peut pas accepter que la politique ne soit pas conforme à l'idéologie, aux principes. De plus, Whiteside souligne que les partisans de *l'être* veulent adhérer à leurs principes « at every moment, » il y a donc une idée d'immédiateté de l'action. Ainsi, Hugo ne peut pas comprendre qu'un compromis puisse être accepté dans le présent dans le but de pouvoir simplifier/ garantir un certain résultat dans le futur.

Le personnage d'Hugo est un partisan de *l'être* de façon double puisque'il est à la fois anarchiste et intellectuel. Il veut *être* pour lui-même, mais aussi pour les autres, pour que ceux-ci le voient de la façon dont il souhaite être vu. Hugo ne veut plus écrire le journal du parti parce qu'il veut agir, pourtant, il ne cesse jamais d'écrire : il écrit son histoire. Le personnage d'Hugo

¹⁶⁴ Whiteside, « Malraux and the Problem of a Political Metaphysics, » 203.

¹⁶⁵ Sartre, *Les mains sales*, 195.

puisqu'il est auteur se réinvente, il joue, il joue à l'anarchiste et il le fait tellement bien que les autres personnages finissent par le croire. En réalité il n'est qu'un enfant amoureux et capricieux. Il est peut-être possible de voir dans cette référence au jeu, à la fois une façon de discréditer l'anarchie, mais aussi une façon de dire que seuls les enfants peuvent croire à la réalisation d'un idéal sans compromis. Sartre utilise Jessica, la femme d'Hugo, pour mettre en lumière la différence entre Hugo et Hoederer, c'est-à-dire la différence entre l'anarchiste idéaliste et le communiste beaucoup plus réaliste. Jessica joue quand elle est avec Hugo, mais quand elle est seule avec Hoederer elle ne joue plus, elle ne rit plus, comme si elle se savait en présence d'un homme d'action, d'un adulte qui se connaît, pleinement conscient des implications de ses actions. Quand elle est avec Hugo, Jessica est incapable de ne pas jouer, ou même tout simplement de croire son époux. Lorsqu'il lui dit que le revolver est pour tuer Hoederer elle lui dit « Tu es assommant, Hugo. Je te dis que je ne joue plus. »¹⁶⁶ et elle va même jusqu'à lui proposer de le tuer pour lui parce qu'elle ne l'en croit pas capable. D'ailleurs, si Hugo finit par tuer Hoederer c'est parce qu'il l'a vu embrasser Jessica.

Quelles qu'aient été les intentions originelles de Sartre quant à l'écriture des *mains sales*, il est aisé de comprendre ceux qui ont vu dans cette pièce une critique du communisme. Tout d'abord, le personnage central de la pièce, Hugo, est anarchiste. Ce jeune homme qui au sortir de prison retourne dans le groupe qui l'a trahi, non pas pour se venger, mais pour comprendre ce qui s'est passé est, de ce fait, tout de suite sympathique au lecteur/spectateur. Par la suite, le lecteur assiste aux différentes interactions entre ce jeune homme qui a quitté sa condition privilégiée pour défendre une cause qu'il croit juste. Cependant les différents membres de son groupe ne lui

¹⁶⁶ Sartre, *Les mains sales*, 73.

font pas confiance et lui reprochent sans cesse ses origines auxquelles il a pourtant décidé de tourner le dos au nom de ses principes. De plus, tous les personnages qui lui portent de l'affection finissent par le trahir : Olga qui bien qu'essayant de le sauver se méfie de lui, et ne lui fait pas confiance ; Jessica qui ne croit pas en sa vocation et qui embrasse Hoederer ; et enfin Hoederer qui finit par embrasser sa femme. Bien sûr Sartre ne fait pas d'Hugo un personnage sans reproche, cependant le fait qu'il soit seul face aux autres membres du groupe le rend sympathique, même s'il est capricieux, égoïste et impulsif. Finalement, les communistes aident à faire d'Hugo un anarchiste car de par son origine bourgeoise et son éducation, ils n'arrivent pas à le considérer comme un des leurs ; par conséquent pour pouvoir suivre son idéal et essayer de gagner sa place au sein du groupe il ne lui reste qu'à devenir un terroriste anarchiste.

L'anarchiste est ici encore vu comme un formidable sujet de littérature, même si Sartre en propose une image relativement caricaturale : il a de grandes idées, il est éduqué, il écrit, il est fidèle à ses principes, etc. D'un point de vue littéraire, un anarchiste fait sans doute un meilleur héros : l'idéalisme, même s'il propose une vision surannée du genre humain, fait plus rêver que le pragmatisme, qui a un goût amer de trahison. Hugo doit être anarchiste pour pouvoir être idéaliste. Seul l'anarchiste reste fidèle à ce qu'il dit/fait. Les communistes, aussi bien le groupe de Louis que Hoederer, se trahissent et trahissent leurs convictions, et de ce fait n'auraient pas pu se trouver dans la situation de choix impossible que Sartre voulait illustrer. Le sous-titre de la pièce, « Crime passionnel » décrit bien le personnage d'Hugo : qu'il ait tué Hoederer au nom de ses idées ou par jalousie, ce crime reste un crime passionnel. Dans un cas c'est la passion pour des principes, dans l'autre c'est la passion pour une femme. Quoi qu'il en soit, le crime d'Hugo n'est resté un crime passionnel, non réfléchi, un crime de terreur et non un crime de stratégie.

2.4 *LES JUSTES* D'ALBERT CAMUS ET LE TERRORISME, LA PLACE DU POÈTE

Le dernier des textes qui constituent le corpus de ce chapitre est la pièce d'Albert Camus intitulée *Les justes*. Écrite en 1949, cette pièce est, comme celle de Sartre, une pièce d'après-guerre qui elle aussi cherche à rétablir la « vérité » sur les anarchistes, en proposant cependant une vision plus positive que le texte de Sartre. La pièce de Camus se distingue des autres œuvres qui constituent le corpus de ce chapitre pour plusieurs raisons. D'une part, car c'est le seul texte dont tous les personnages qui composent le groupe terroriste sont indiscutablement anarchistes. D'autre part car c'est la conséquence directe du fait que Camus, contrairement aux autres auteurs, relate un fait historique. Enfin, même si l'on peut discuter du bien-fondé qu'il y a à qualifier Camus d'anarchiste, ses liens avec la pensée libertaire sont beaucoup plus directs que ceux des autres auteurs qui sont plus anarchisants qu'anarchistes.¹⁶⁷ La chose qui semble le plus tenir à cœur à Camus est de bien faire comprendre à son lecteur que les anarchistes, même terroristes, ne sont pas des monstres. L'une des conséquences directes des spécificités de la pièce, évoquées ci-dessus, est le fait que Camus propose un texte introductif pour expliquer qu'il se base sur des faits et des personnages réels. Dans ce texte, très court puisqu'il ne fait même pas une page, il explique à la fois l'historicité de son texte, qui n'est que partielle, et ses sentiments par rapport aux acteurs de cette page d'histoire. Camus, tout comme les autres auteurs étudiés ici veut débarrasser son lectorat de ses idées reçues sur les anarchistes. Cependant, plutôt que de créer une histoire qui serve son propos, il décide de redonner vie, de faire parler, de « vrais »

¹⁶⁷ Par exemple, Camus fait partie des auteurs anarchistes dont parle Thierry Maricourt dans *Histoire de la littérature libertaire en France* (Paris : Albin Michel, 1990).

anarchistes. Ainsi, son processus d'explication, est aussi un processus de réhabilitation de la mémoire de personnages historiques, pour lui admirables.

Les problématiques et les thèmes abordés sont les mêmes que dans les autres textes, puisque ce sont les questions qui concernent la pensée anarchiste – la liberté, l'égalité, la dignité de tous, l'humanité, etc. – cependant, les caractéristiques du texte de Camus affectent la façon dont ces problématiques sont traitées. Si, dans les autres textes, l'anarchie est montrée comme entrant en contraste avec une autre idéologie, ou un autre référentiel – le monstre dans *Moravagine* ; le communisme dans *La condition humaine* et *Les mains sales* –, dans le texte de Camus, c'est l'anarchie face à elle-même et au besoin du terrorisme qui est envisagée. Le contraste qu'introduit l'auteur pour créer une tension, et donc une discussion, entre les personnages est celui qui existe entre le poète et les « autres, » les non-poètes. Ainsi, de la même façon que la pièce de Sartre pousse le lecteur à se demander pourquoi Hugo doit être anarchiste, la pièce de Camus, elle, le pousse à se demander pourquoi Yanek doit être poète.

Ce qui intéresse Camus, c'est la « mise en scène » de l'acte terroriste et surtout de comprendre pourquoi, et comment, certains anarchistes en viennent à choisir le terrorisme – ou du moins finissent par s'en remettre au terrorisme – et les effets que ce choix a sur eux. C'est le cheminement des idées et la transformation des personnages qui intéressent l'auteur. De ce fait, on comprend le choix de la forme théâtrale : l'auteur donne une voix à ceux qui normalement n'en ont pas, parce que ceux qui choisissent la terreur sont communément rejetés, car vus comme dangereux, il laisse les anarchistes s'expliquer. Plutôt que de décrire la violence et ses effets sur la/les victime(s) – par exemple le corps décapité du grand-duc – il montre à son lecteur la violence telle que les terroristes la voient et la perçoivent. Il montre une violence qui est nécessité et non plaisir ; et qui affecte ceux qui la commettent. Les terroristes de Camus sont

conscients du fait que si la violence est immédiate, ses effets sur la société, eux, sont à retardement, soulignant de ce fait la forme de sacrifice présente dans l'acte terroriste, parce que le terroriste sait que les changements qu'il cherche à amener n'arriveront que plus tard, et potentiellement jamais. Pour Camus, le terrorisme dans *Les justes*, est la recherche de la liberté : si la liberté ne justifie pas tout, il n'en demeure pas moins que la recherche de la liberté est une noble quête pour l'auteur. Ainsi la pièce ne cherche pas à justifier, ni à défendre, mais plutôt à comprendre le terrorisme. Le terrorisme pour Camus est le cri de dernier recours de l'homme révolté.

Il peut sembler étonnant que Camus, bien que pacifiste, finisse par accepter la violence : cependant, ce n'est le cas de la violence qu'en tant que « sacrifice », car c'est le recours à la violence qui, d'une part, fait des personnages des héros, et d'autre part donne de la profondeur à leurs actions. Camus est très attaché à l'humanité de ses personnages, c'est-à-dire à l'ensemble des caractéristiques qui font de l'être humain un être sensible, doué de compassion, doté de forces et de faiblesses ; ces personnages ne sont pas de simples instruments, mais sont capables de sentir et de ressentir. Au cœur de la pièce se trouve la question de l'humanité, du caractère d'être humain, du terroriste, de celui qui est souvent considéré comme un monstre par le plus grand nombre. Pour Camus, le terroriste est un humain malgré tout, et peut-être un humain vraiment, puisqu'il est capable de se révolter. Paradoxalement, le terroriste est humain malgré la violence, et en quelque sorte grâce à elle, puisque cette violence est la preuve de sa révolte.

La structure de la pièce choisie par Camus, montre que la décision de commettre l'acte terroriste, c'est-à-dire le cheminement en amont de l'acte, est ce qui l'intéresse le plus. Lui, le pacifiste, cherche à comprendre ce qui peut pousser les hommes au terrorisme, et qui sont les hommes qui empruntent cette voie. Le premier acte débute avec le retour de Stepan, que Dora –

dont le rôle est de fabriquer les bombes – et Boris Annenkov – le chef – attendent. La conversation porte tout de suite sur leurs activités terroristes et sur la composition de leur groupe. C'est ainsi que le personnage principal, Yanek Kaliayev, le Poète, est tout d'abord présenté au spectateur/ lecteur, tout comme le personnage de Voinov. Le deuxième acte se passe le lendemain soir : Dora et Annenkov attendent à l'appartement que leurs camarades lancent leurs bombes, mais en vain. Lorsque Stepan, Voinov et Kaliayev retournent à l'appartement, Kaliayev explique qu'il n'a pas pu lancer la bombe car il y avait des enfants dans la calèche. L'acte suivant se passe deux jours après l'attentat avorté, les cinq terroristes à nouveau réunis dans l'appartement se préparent à renouveler leur tentative. C'est alors que Voinov annonce sa décision de quitter le groupe, car il ne se sent plus capable de lancer la bombe. L'acte se termine avec le bruit de l'explosion de la bombe que Yanek a lancée sur le grand-duc.

Tandis que les trois premiers actes montrent les terroristes se préparant à l'attentat ; les deux derniers mettent en scène les conséquences immédiates de l'attentat. Dans le quatrième acte, le spectateur/ lecteur voit Kaliayev en prison après son arrestation. Tandis qu'il est dans sa cellule, celui-ci discute avec plusieurs personnages : Foka le prisonnier/bourreau qui ne comprend pas les raisons pour lesquelles Yanek a commis un crime ; Skouratov, le directeur de la prison, qui cherche à le pousser à trahir ses camarades ; et enfin la grande-duchesse, la femme de sa victime. Dans le dernier acte, les camarades de Kaliayev attendent de savoir si celui-ci va être condamné, car la seule façon de sauver sa vie serait de trahir ses camarades. Stepan et Voinov partent pour aller se renseigner sur l'exécution de Yanek. Lorsqu'ils reviennent ce dernier est mort, et Dora demande à Stepan de tout lui raconter en détails. La pièce se termine avec Dora qui exige d'être la personne qui lancera la prochaine bombe.

Dès la première phrase du texte introductif à la pièce, Camus est clair quant à qui sont les personnages de sa pièces : « un groupe de terroristes », c'est pour lui leur caractéristique la plus importante, et il ne cherche pas à tempérer la réalité. Le fait d'être terroristes définit ces hommes, ils deviennent terroristes à l'exclusion de tout le reste, ils ont renoncé à être autre. Dans le deuxième paragraphe de l'introduction, Camus explique pourquoi les terroristes sont pour lui des héros, et par là même pourquoi le terrorisme peut devenir objet de fascination. Pour Camus, les terroristes sont dignes de « respect et admiration », non pas pour leur actions terroristes, mais bien parce que malgré leur aversion pour le meurtre ils ont su s'y résoudre lorsqu'ils l'ont considéré comme inévitable. Camus ne peut pas envisager que ces terroristes aient pu commettre un acte violent et y trouver du plaisir. Ainsi, ce n'est pas le terrorisme que Camus loue dans cette introduction, c'est le courage de la révolte. Dès l'introduction cette révolte est qualifiée de « juste ». Le choix de cet adjectif n'est pas laissé au hasard, étant donné que c'est celui qui est nominalisé dans le titre de la pièce. Ainsi « les justes » du titre, sont en réalité « les révoltés », ceux qui sont justifiés parce que leurs actions, aussi terribles soient-elles, sont compréhensibles, étant donné qu'elles ne sont pas motivées par la soif de violence ou la vengeance mais par la conviction que la société doit changer pour le bien de tous. Dans cette introduction, Camus prépare son lecteur à une expérience littéraire de défense de la liberté. Ce n'est pas le terrorisme qui est important, mais c'est le fait d'être prêt à tout, même au terrorisme, pour pouvoir défendre la liberté de tous.

Pour pouvoir être un héros, pour pouvoir se sacrifier, il faut avoir quelque chose à perdre. Tout au long de la pièce, le lecteur/spectateur assiste à la transformation en terroriste du personnage principal Yanek. Le lecteur/spectateur le rencontre en même temps que Stepan. Lorsque Yanek entre en scène, le lecteur a déjà vu interagir Stepan, Annenkov et Dora. Alors

que les autres personnages sont « les terroristes », Yanek, lui, est présenté comme « le Poète ». Il est le seul à avoir un surnom de ce type. C'est d'ailleurs la première chose que l'on apprend à son sujet. La réaction de Stepan au surnom de Yanek est révélatrice d'une certaine méfiance à son égard : « Ce n'est pas un nom pour un terroriste. »¹⁶⁸ Yanek qui, à ce moment-là de la pièce, est toujours un poète, n'est pas complètement perçu comme un terroriste. On retrouve ici une méfiance envers l'intellectuel comparable à celle que met en scène Jean-Paul Sartre dans *Les mains sales* : l'intellectuel n'appartient pas vraiment au groupe révolutionnaire, il est à part.

Pour Stepan, il n'y a qu'une seule et unique façon d'être terroriste, et ce n'est pas la poésie. En apprenant que Yanek pense que la poésie est révolutionnaire, il déclare simplement : « La bombe seule est révolutionnaire. »¹⁶⁹ Cette idée que les mots seuls ne suffisent pas est reprise par Voinov un peu plus tard dans l'acte, juste avant l'arrivée de Yanek : « J'ai compris qu'il ne suffisait pas de dénoncer l'injustice. Il fallait donner sa vie pour la combattre. »¹⁷⁰ La dénonciation, c'est-à-dire les mots, n'est pas vue comme quelque chose d'efficace. Cependant Voinov est moins extrémiste que Stepan puisqu'il affirme que la dénonciation ne suffit pas, il ne dit pas qu'elle est inutile. Ainsi le contraste le plus prononcé en ce début de pièce est celui qui existe entre le point de vue de Yanek et celui de Stepan. Il met aussi en lumière la singularité, au moins au début de la pièce, de Yanek par rapport aux autres membres du groupe.

Avant même son arrivée, Yanek est présenté comme un personnage différent puisqu'il est poète. Son originalité ne s'arrête pas là puisque lorsqu'il sonne à la porte, il a un signal différent de celui des autres. Annenkov l'explique à Stepan : « Yanek s'est amusé à le changer. Il a son

¹⁶⁸ Camus, Albert. *Les justes* (Paris : Gallimard, 1950), 20.

¹⁶⁹ Camus, *Les justes*, 21.

¹⁷⁰ Camus, *Les justes*, 25.

signal personnel. »¹⁷¹ La réplique d'Annenkov est remarquable en ce que Camus choisit d'utiliser le verbe « s'amuser » qui semble inapproprié dans le cadre du terrorisme – tout particulièrement car le personnage en question n'est pas fou comme Moravagine qui aime et prend plaisir à faire souffrir. La caractéristique la plus marquante de Yanek c'est de rire – Annenkov rit également, une fois, lorsque justement il parle de Yanek. Lorsque la réalité le rattrape, lorsque le terrorisme dépasse le terrorisme littéraire et devient terrorisme « réalisé, » comme les autres il arrête de rire. Avant que cela n'arrive, ce qui fait rire Yanek c'est son amour de la vie. Dans le premier acte de la pièce, il croit encore qu'il est possible de ne pas être affecté par la vie et les actions du terrorisme. D'ailleurs, le rire n'est pas la seule émotion qu'il montre : il est aussi blessé – lorsqu'il demande à Stepan « Pourquoi m'offenses-tu ? »¹⁷² – et même hors de lui – lorsque la didascalie précise « Kaliayev, éclatant. »¹⁷³ Yanek semble être capable, contrairement aux autres personnages du texte, de ressentir tout l'éventail des émotions humaines.

L'humanité du personnage de Yanek, sa capacité à être un être sensible, est directement décrite par celui-ci dans le premier acte lorsqu'il dit :

Schweitzer le disait déjà : « trop extraordinaire pour être révolutionnaire. » Je voudrais leur expliquer que je ne suis pas extraordinaire. Ils me trouvent un peu fou, trop spontané. Pourtant, je crois comme eux à l'idée. Comme eux, je veux me sacrifier. Moi aussi, je puis être adroit, taciturne, dissimulé, efficace. Seulement la vie continue de me paraître merveilleuse. J'aime la beauté, le bonheur ! C'est

¹⁷¹ Camus, *Les justes*, 26.

¹⁷² Camus, *Les justes*, 33.

¹⁷³ Camus, *Les justes*, 34.

pour cela que je hais le despotisme. Comment leur expliquer ? La révolution, bien sûr ! Mais la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie, tu comprends ?¹⁷⁴

Dans ce passage le personnage explique ce que les autres terroristes lui trouvent d'étrange : le fait qu'il soit heureux et qu'il aime la vie. S'ils trouvent cela étrange c'est parce qu'eux-mêmes sont incapables d'émotions positives, comme la joie ou l'amusement, et pensent alors que Yanek manque de sérieux. Pourtant, c'est bien Yanek qui finit par tuer le grand-duc, remettant en question les stéréotypes que peuvent avoir aussi bien les autres personnages que les lecteurs au sujet de l'identité des terroristes. Ce qui permet à Yanek d'être terroriste, et donc de tuer, c'est son amour de la vie, comme le laissait déjà présager le vers de Shakespeare mis en exergue à la pièce : « O love! O life! Not life but love in death. » C'est en même temps cette joie de vivre qui fait qu'il est « rejeté » ou en tout cas mis à l'écart de son groupe.¹⁷⁵ Ainsi les qualités que Yanek s'attribue donnent aussi une description en creux des autres révolutionnaires. Yanek est le personnage le plus humain aux yeux des lecteurs : il connaît tout un éventail d'émotions et est capable de les partager. En choisissant de faire du lanceur de bombe le personnage le plus humain, Camus humanisme le terrorisme, il montre à son lecteur que derrière le terrorisme, il y a des êtres sensibles. Dans ce passage, Yanek décrit la transformation dont il va être la victime, le fait de lancer la bombe va le transformer, il va perdre sa joie de vivre et lui aussi devenir sombre.

Du fait de cet amour de la vie, Yanek est perçu comme ne comprenant pas vraiment ce que tuer veut dire, et c'est pour cela que Dora se sent obligée de lui rappeler que le grand-duc

¹⁷⁴ Camus, *Les justes*, 36.

¹⁷⁵ Dans la pièce de Camus, tout comme dans la pièce de Sartre, le personnage de l'intellectuel mis à l'écart du groupe terroriste, est toujours soutenu par les personnages féminins de la pièce.

aussi est une personne. La question de l'humanité de la victime est introduite à la fin du premier acte, dans l'échange entre Dora et Kaliayev :

Dora : Yanek, il faut que tu saches, il faut que tu sois prévenu ! Un homme est un homme. Le grand-duc a peut-être des yeux compatissants. Tu le verras se gratter l'oreille ou sourire joyeusement. Qui sait, il portera peut-être une petite coupure de rasoir. Et s'il te regarde à ce moment-là...

Kaliayev : Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme.¹⁷⁶

Cette réponse de Yanek est représentative de ce que le terrorisme peut signifier pour un intellectuel : pour lui, il n'est pas question de sacrifier une personne mais bien un symbole. C'est pour cela que Dora lui rappelle que le symbole est indissociable de la personne. De la même façon que Camus rappelle à son lecteur que le terroriste est indissociable de l'être humain.

L'action terroriste est spécifique, elle n'est pas synonyme de meurtre pour ceux qui la perpétuent. Son but dépasse le fait de tuer un homme, ce n'est pas la mort d'un homme qui est importante, mais les conséquences positives envisagées au-delà et grâce à cette mort. D'ailleurs les terroristes parlent de « lancer la bombe » plus que de « tuer » – ils parlent aussi d'attentat : c'est-à-dire un acte criminel commis dans un contexte le plus souvent politique – soulignant ainsi que c'est bien la bombe, l'explosion, qui contient le message. Ainsi, le lecteur/spectateur comprend que les mots relatifs à l'acte de tuer n'ont pas tous le même poids, surtout pour Yanek, ce qui, bien entendu, semble justifié puisqu'il est poète et de ce fait un professionnel du maniement des mots :

¹⁷⁶ Camus, *Les justes*, 42.

Kaliayev : [...] Si vous décidez qu'il faut tuer ces enfants, j'attendrai la sortie du théâtre et je lancerai la bombe sur la calèche. [...] j'obéirai à l'organisation.

Stepan : L'Organisation t'avait commandé de tuer le grand-duc.

Kaliayev : C'est vrai. Mais elle ne m'avait pas demandé d'assassiner des enfants.¹⁷⁷

Lorsque Kaliayev parle de tuer les enfants il parle d'« assassinat ». Lancer la bombe revient à « tuer », c'est-à-dire à commettre un acte presque neutre ; tandis le fait de choisir le terme d'« assassinat » dans la deuxième réplique pour parler de la même action montre qu'il ne voit pas le fait de tuer les enfants comme un acte neutre, cela devient un crime, un acte de violence, qui n'est pas justifiable d'un point de vue de la révolte. Tuer les enfants ne peut pas être considéré comme justifiable pour Kaliayev car son objectif est de tuer le symbole du despotisme, et les enfants n'en font pas partie.

Le problème de la définition de l'acte commis par Yanek revient à plusieurs reprises dans la pièce. Dans l'acte quatrième, Kaliayev est emprisonné et le directeur du département de police, Skouratov, vient lui rendre visite. « Je ne suis pas votre ennemi, malgré les apparences. J'admets que vous ayez raison dans ce que vous pensez. Sauf pour l'assassinat... »¹⁷⁸ Kaliayev prend très mal ce commentaire auquel il répond : « Je vous interdis d'employer ce mot. »¹⁷⁹ Dans cet échange, Camus résume tout le problème de l'action anarchiste terroriste : si le public peut comprendre les motivations, comme Skouratov prétend le faire, l'acte lui-même n'est pas accepté. Yanek peut accepter d'avoir tué pour une cause, mais il ne peut pas se résoudre à

¹⁷⁷ Camus, *Les justes*, 56.

¹⁷⁸ Camus, *Les justes*, 108.

¹⁷⁹ Camus, *Les justes*, 108.

reconnaître qu'il a aussi enlevé la vie à un être humain. En effet, il déclare : « J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme, »¹⁸⁰ insistant ainsi sur le fait que c'est le système qui était visé. La remarque de Yanek situait le débat au niveau conceptuel, tandis que la réponse de Skouratov s'en tient aux faits : « Sans doute, mais c'est l'homme qui l'a reçue. Et ça ne l'a pas arrangé. Voyez-vous, mon cher, quand on a retrouvé le corps, la tête manquait. Disparue, la tête ! Quant au reste, on a tout juste reconnu un bras et une partie de la jambe. »¹⁸¹ La description physique de la violence, le sensationnel, n'est jamais décrit par les terroristes, car eux ne s'intéressent pas aux résultats immédiats et sanglants. C'est Skouratov qui évoque les conséquences directement observables de la bombe, c'est-à-dire ce qui est tout de suite visible à tout le monde. L'idée n'est pas visible, tandis que le corps, lui, l'est. Skouratov peint d'ailleurs un tableau choquant à Yanek, puisqu'il commence par expliquer que la tête manquait, et insiste sur ce fait en utilisant un point d'exclamation. L'insistance de Skouratov qui continue sur sa lancée après la tirade précédemment citée, en parlant des « dégâts » et du « sang, » pousse Kaliayev à lui demander directement de se taire. Ce faisant Camus renforce pour son lecteur l'idée que ce n'est pas le goût de la violence qui pousse les terroristes anarchistes à agir, mais bien les idées qu'ils cherchent à défendre et les conséquences qu'ils espèrent provoquer. Il montre aussi toute la difficulté qu'a Yanek, le personnage sensible, à accepter la réalité de son action : pour pouvoir agir selon les principes auxquels il croit, il a dû faire le deuil d'une partie de sa sensibilité et donc de lui-même.

Le poète, l'auteur, est un personnage à part dans l'action terroriste. Les autres le singularisent. D'une certaine façon, Camus semble être d'accord avec l'idée que le poète,

¹⁸⁰ Camus, *Les justes*, 109.

¹⁸¹ Camus, *Les justes*, 109.

l'auteur, ne peut pas être un terroriste, ou en tout cas pas directement, pas sans sacrifice. Le Yanek du premier acte doit disparaître, et devenir beaucoup plus taciturne pour finir par ressembler aux autres, et même d'une certaine manière à les dépasser puisqu'il ne les dénonce pas. De plus, s'il est le poète, il n'est nulle part question de ce qu'il a pu écrire par le passé, ou de ce qu'il va écrire dans le futur, Camus ne fait mention d'aucune œuvre littéraire, ou même de propagande, ainsi de poète il n'a que le nom et peut-être l'attitude, qui finit par laisser place à l'action terroriste par la bombe et la perte de cette attitude. C'est peut-être l'idéal qui continue de différencier Yanek des autres personnages : en effet, il tient dur comme fer à son idéal, ce qui semble être une caractéristique des poètes, les autres étant représentés comme beaucoup plus enclins à accepter des compromis, dans le but – qui n'est peut-être qu'une excuse – de voir de réels changements politiques s'opérer.

Ce qui pousse Yanek à agir, c'est la croyance, ou l'espoir que l'idéal peut être réalisé, mais aussi le désir de mériter le changement. Yanek semble convaincu dès le début de la pièce de la nécessité de se sacrifier lorsqu'il dit à Dora :

Depuis un an, je ne pense à rien d'autre. C'est pour ce moment que j'ai vécu jusqu'ici. Et je sais maintenant que je voudrais périr sur place, à côté du grand-duc. Perdre mon sang jusqu'à la dernière goutte, ou bien brûler d'un seul coup, dans la flamme de l'explosion, et ne rien laisser derrière moi. Comprends-tu pourquoi j'ai demandé à lancer la bombe ? Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification.¹⁸²

¹⁸² Camus, *Les justes*, 38.

Avec cette tirade, on peut voir que pour Kaliayev parler de l'action ne suffit pas, parler dans le sens d'en parler, d'écrire, ce que faisait Kaliayev dans le premier acte, et dont il n'est plus du tout question par la suite. Finalement pour pouvoir prendre part à l'action terroriste Kaliayev cesse d'être un auteur et paradoxalement, c'est le fait d'être un auteur et de vouloir être à la hauteur de l'idée qui lui permet de s'envisager comme terroriste. Parce qu'il est auteur il peut concevoir l'idéal qui justifie le sacrifice.

Dès le début du texte, Camus montre à son lecteur que les terroristes sont des sacrifiés : ils sacrifient leur présent dans l'espoir de donner à tous la liberté. Ce sacrifice est visible grammaticalement dans tout le premier acte : en effet, les personnages n'utilisent que le passé pour parler de leurs expériences et le futur lorsqu'ils parlent de l'attentat, mais le présent est absent de leur discours, en dehors de l'évocation de vérités générales. Les terroristes, qui se sont sacrifiés et ont sacrifié leurs émotions et leur amour de la vie, n'ont pas de présent : finalement, il ne se passe que très peu de choses dans la pièce, les personnages passent le plus clair de leur temps à attendre. Le sacrifice du présent engendre l'attente. Ils attendent le moment de lancer la bombe, puis l'explosion ; par la suite ils attendent le moment de relancer, puis de savoir si Yanek va les dénoncer, puis l'exécution ; et la pièce se termine avec Dora qui attend que ce soit son tour de lancer la bombe. Camus fait partager à son lecteur cette attente et cette angoisse à travers le choix de la forme théâtrale, mais aussi en lui permettant de suivre la transformation du personnage de Yanek.

La pièce peut sembler proposer une vision plutôt négative du pouvoir de la littérature, car il est présenté comme insuffisant et presque nuisible, puisque Kaliayev doit changer et se montrer moins artiste pour pouvoir lancer sa bombe. Cette question de l'art en relation au terrorisme est présentée chez Camus à plusieurs niveaux dans son texte « Les Meurtriers

déliçats, » dans lequel il écrit, dans une note de bas de page : « Pour ne pas mettre Kaliayev trop en avant pour le moment, signalons son goût, exceptionnel chez les terroristes, pour l'art. »¹⁸³ Cependant, dans le texte de la pièce *Les justes* qui fait suite aux « Meurtriers délicats », Yanek est complètement mis en avant. Ainsi peut-être que si Camus peut concéder le fait que parfois l'art ne suffit pas, il le présente toutefois comme systématiquement nécessaire. En effet, la possibilité d'un idéal peut être parfois le moteur de l'action, mais peut aussi éviter certaines dérives, comme par exemple celle de tuer des enfants au nom d'une cause. Elle permet aussi de s'assurer que si l'on doit en venir au meurtre, il sera effectivement « délicat, » c'est-à-dire d'exécution fine et précise, et ne se laissera jamais aller à l'injustice et à la cruauté qui sont les fléaux à éradiquer.

2.5 CONCLUSION

Dans l'entre-deux-guerres comme dans l'après-guerre, les auteurs anarchisants ont un but commun : contrevénir aux clichés de l'anarchie qui polluent l'imaginaire collectif, pour pouvoir redonner au mouvement ses lettres de noblesse, et tirer profits de ses enseignements. Les quatre auteurs étudiés dans ce chapitre ont choisi de renverser les clichés en utilisant le plus destructeur d'entre eux, le terrorisme. Même s'ils ne partagent pas la même vision de l'anarchie, de l'utilité qu'elle peut avoir, de la façon dont elle doit être utilisée, ou de la façon dont elle doit être défendue, ils partagent la même conviction que les terroristes anarchistes ne sont en aucun cas des monstres.

¹⁸³ Camus, Albert. *Œuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 2006), 339.

Tous les textes étudiés mettent en scène des personnages, des groupes de personnages qui se battent pour la liberté et l'égalité de tous, l'une des idées principales des pensées anarchistes. Au sein même de ces groupes, les personnages, bien qu'ayant des rôles différents, n'ont pas de relations qui mettraient réellement en péril l'idée d'égalité. Ainsi, tous les hommes sont égaux, mais qu'en est-il des femmes ? Cette liberté qui se veut égalitaire doit donc également être une affaire de femmes. Cette question devient d'autant plus pressante au sortir de la première guerre mondiale, puisque les femmes ont participé activement à l'effort de guerre. C'est pour cela que le chapitre suivant de mon étude est consacrée aux personnages féminins confrontés aux idéaux anarchistes. Il s'agira de voir comment ces personnages sont mis en scène, les problèmes qui sont soulevés par leur présence, ainsi que la façon dont elles sont (dé)considérées par les autres personnages et/ou la société.

3.0 LES FEMMES : LA DIFFICILE LIBERTÉ

Puisque l'anarchisme revendique la liberté et l'égalité de tous, il n'est pas étonnant qu'anarchisme et féminisme soient liés, seulement voilà, ce qui semble aller de soi, l'égalité des hommes et des femmes, est loin d'être évidente pour tout le monde, même pour les anarchistes. Il est difficile de ne pas remarquer que dans les textes Proudhon, Bakounine et Kropotkine, présentés dans l'introduction de ce travail, il n'est pas du tout question des femmes. Certes, ils ont pu en parler par ailleurs, mais ne prennent que peu en compte la spécificité de la condition féminine, ou tiennent des propos franchement misogynes, comme Proudhon.¹⁸⁴ Ainsi, si l'anarchie a permis, dans une certaine mesure, de faire avancer la cause des femmes, l'attitude des anarchistes, ou du moins de certains anarchistes, vis-à-vis des femmes et du féminisme est relativement ambiguë.

Comme le remarque Richard Sonn, les doctrines anarchistes soutiennent la liberté féminine principalement en ce qui concerne la sexualité, mais se révèlent beaucoup plus frileuses dans les autres domaines : « While they frequently asserted their support for female emancipation, [...] their attitudes toward the social and political roles of women were

¹⁸⁴ Proudhon, « De la justice dans la Révolution et dans l'église, » « La pornocratie, ou les femmes dans les temps modernes, » entre autres.

considerably more ambiguous than were their attitudes towards sexuality. »¹⁸⁵ Ainsi, même les écrivains anarchistes ne se montrent pas très aventureux en matière de promotion d'une réelle égalité. On pense par exemple Victor Margueritte, auteur de *Ton corps est à toi* paru en 1927 et qui soutient que le corps des femmes leur appartient, qui conclut son célèbre roman *La Garçonne* – paru en 1922 – par le très conventionnel mariage de son héroïne. Si le roman lui-même suit les nombreuses aventures sexuelles, aussi bien avec des hommes qu'avec des femmes, de Monique il n'en demeure pas moins que celle-ci ne trouve le bonheur qu'en se mariant. Toutefois l'ouvrage de Margueritte est important pour comprendre la période de l'entre-deux guerres, comme le remarque Antoine Compagnon lorsqu'il écrit que cet ouvrage : « [r]este, cependant, l'un des témoignages les plus intéressants et les plus curieux des mouvements qui agitèrent l'époque de l'entre-deux-guerres.¹⁸⁶ » Car en effet, si les femmes ne reçoivent pas le même soutien de la part des anarchistes dans tous les domaines, les mouvements en faveur de leur émancipation se multiplient.

Dans les textes généraux consacrés à l'anarchie il n'y a pas souvent de section consacrée aux femmes ou au féminisme – sauf dans les ouvrages qui sont directement consacrés aux féministes ou aux féministes anarchistes. Ainsi Colson, ne propose pas d'entrée pour « féminisme » dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, Daniel Guérin n'aborde pas non plus la question de la lutte féministe ou du rôle des femmes dans *L'anarchisme*, pas plus que Préposiet dans son *Histoire de l'anarchisme* ou Maitron dans *Le mouvement anarchiste en France*. Colson, par exemple, semble considérer que la lutte pour l'égalité des femmes est

¹⁸⁵ Richard Sonn, *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France* (University Park, PA : Pennsylvania State UP, 2010), 12.

¹⁸⁶ Antoine Compagnon, « Margueritte Victor - (1866-1942) », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 17 juin 2015, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/victor-margueritte/>

incluse de fait puisque pour l'entrée « émancipation » il écrit : « Le désir et la volonté d'émancipation naissent souvent d'une situation antérieure et présente d'oppression et de domination, une situation vécue négativement comme insupportable ou inacceptable, une condition (d'« esclave », de « salarié », de « femme au foyer » [...] etc.) »¹⁸⁷ Colson ne parle donc qu'en termes généraux, il considère que le désir d'émancipation est comparable dans toute situation d'oppression, et légitime. Dans la suite de ce texte sur l'émancipation, il explique que chaque lutte pour la libération est spécifique et doit être examinée dans les moindres détails ; ce faisant, il ne semble pas considérer que l'anarchisme doive prendre en compte chaque cas, chaque lutte, de manière isolée.

Berry lui aborde la question des femmes anarchistes, en parlant à la fois des femmes dans le mouvement anarchiste et du féminisme, dans une partie intitulée « gender. »¹⁸⁸ Berry pose la question de savoir si les femmes étaient représentées dans le mouvement anarchiste, et il explique qu'il est très difficile de répondre à cette question pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que les différents rapports de réunions publiques anarchistes ne sont pas d'accord sur le nombre de femmes présentes à un même événement. Il explique aussi que lorsque les anarchistes étaient surveillés de près par la police, les femmes n'étaient souvent pas mentionnées dans les rapports car elles n'étaient pas nécessairement considérées comme pouvant être « dangereuses, » ce qui donne une idée de l'opinion générale de l'époque au sujet des femmes. De plus, dans de nombreux documents, les activistes ne sont mentionnés que par leur nom de famille (par choix

¹⁸⁷ Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: de Proudhon à Deleuze* (Paris: Librairie générale française, 2001), 87.

¹⁸⁸ Dans la partie « Constituency » de la conclusion de son ouvrage intitulée « Mobilization, Constituency and Ideology. » David Berry, *A History of the French Anarchist Movement, 1917 to 1945* (Oakland (CA): AK, 2009), 313-17.

ou non) ce qui rend difficile, voire impossible, de savoir s'il s'agit d'hommes ou de femmes. Dans cette partie, il arrive à la conclusion que :

It would be wrong to exaggerate the anarchist movement's commitment to women and feminism, even if it is worth noting positive elements such as the importance attached to discussion of the 'woman question' in anarchist press and other publications, the existence of women's groups (probably more than in the SFIO), the importance attached to the notion that 'the personal is political,' the rejection of traditional family structures and the active involvement in campaigns for the right to contraception and abortion.¹⁸⁹

Berry reconnaît donc que l'anarchisme a eu un impact dans la lutte féministe sans pour autant pouvoir être considéré égalitaire ; cependant, il semble que par rapport à la misogynie de l'époque où il s'est développé, l'anarchisme est plus progressiste que les autres tendances politiques. Christine Bard, dans son ouvrage intitulé *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, le remarque également : « Les idées féministes circulent plus facilement dans la mouvance anarchiste [...] Leur refus viscéral des rapports de pouvoir les rend sensibles, pour certains, à l'oppression des femmes. »¹⁹⁰ Les anarchistes sont donc plus sensibles que les autres tendances politiques à la cause des femmes car la façon dont la société traite ces dernières est contraire aux idées de l'anarchie. Cependant, Bard souligne aussi le fait que cette prise de conscience ne concerne que « certains » militants.

¹⁸⁹ Berry, *A History of the French Anarchist Movement*, 316.

¹⁹⁰ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*. (Paris: Armand Colin, 2001), 86.

Comme le remarque Angela Kershaw, ce relatif manque de soutien à la cause des femmes n'est pas le fait des anarchistes uniquement mais se retrouve de façon contre-intuitive dans les différentes tendances politiques de gauche : « The priority of class struggle over gender struggle in both socialist and communist thinking demanded of women primary allegiance to their comrades rather than to their sisters. »¹⁹¹ Dans les partis politiques de gauche, la priorité est de traiter d'abord les problèmes de classes, avant ceux de femmes – lorsque ceux-ci sont pris en compte. Cependant, le résultat est que les besoins spécifiques des femmes ne sont pas pris en compte. En effet, la situation des femmes en France pour la période qui m'intéresse est très inégale à celle de l'homme. Le droit de vote, pour ne donner qu'un exemple, ne leur est accordé qu'en 1944 : ce qui veut dire qu'au moment où les romans que j'étudie dans ce chapitre ont été écrits, les femmes n'ont pas le droit de vote. Les premières lignes de l'avant-propos de Germaine Brée à l'ouvrage de Margaret Collins Weits intitulé *Femmes, Recent writings on French Women*, sont révélatrices de la façon dont la société française perçoit la femme dans la première moitié du XX^{ème} siècle : « In folklore and romance French women have often been cast as 'men's women' par excellence, embodiments of sophisticated femininity, projections of the Frenchman's ideal, the admiring, desirable, malleable woman. »¹⁹² Les femmes sont donc « femmes de » avant d'être femmes. Leur existence est subordonnée à celle des hommes. Cette vision de la femme reste prévalente bien après la seconde guerre mondiale, puisque Marguerite Duras en 1974 dans ses entretiens avec Xavière Gauthier écrit : « On lui a appris à parler, à marcher, à se marier, à faire l'amour, à avoir des enfants et tout se passe... Je pense que beaucoup de femmes sont

¹⁹¹ Angela Kershaw, *Forgotten Engagements: Women, Literature, and the Left in the 1930s France* (Amsterdam : Rodopi, 2007), 19-20.

¹⁹² Germaine Brée, avant-propos de *Femmes : Recent writings on French Women* de Margaret Collins Weitz (Boston, Mass : G.K. Hall, 1985), ix.

comme ça, tiens, tout d'un coup, je le pense ; elles font leur métier comme il est dicté par l'homme. »¹⁹³ Même si la condition de la femme a évolué, elle reste subordonnée à l'homme, à tel point même que c'est son « métier. » Ce que la société attend de la femme est construit, appris, la femme en tant qu'individu n'est pas prise en compte.

Dans la période de l'entre-deux guerres, le féminisme se développe et cela se voit dans les publications anarchistes, puisque l'*Encyclopédie anarchiste* de Sébastien Faure, publiée en 1934, a une entrée pour le terme « féminisme. »¹⁹⁴ On y trouve deux définitions, la première de Jean Marestan, l'anarchiste d'origine belge qui a rencontré le succès avec *L'Éducation sexuelle* publiée en 1910 aux éditions de La Guerre sociale, et la deuxième signée « Doctoresse Pelletier, » écrite par le docteur Madeleine Pelletier. Il est difficile de ne pas remarquer l'ironie de la présentation : la définition écrite par un homme venant avant celle écrite par une femme. Les deux définitions, cependant, se complètent : celle de Marestan étant plus générale tandis que celle de Madeleine Pelletier aborde l'histoire du mouvement, et est beaucoup plus combative. Marestan commence sa définition en écrivant :

Le féminisme est une doctrine ayant pour objet de faire admettre universellement, pour les femmes, des droits égaux à ceux des hommes dans la société humaine. Aucune doctrine n'est plus que celle-ci conformé à un élémentaire esprit d'équité. Cependant, elle a rencontré, et rencontre encore, nombre d'oppositions, dictées par la routine, le fanatisme religieux, ou plus simplement par l'intérêt.¹⁹⁵

¹⁹³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (Paris : Editions de Minuit, 1974), 20.

¹⁹⁴ « Féminisme » dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure (Limoges : E. Rivet, 1934) <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

¹⁹⁵ Jean Marestan, « Féminisme » dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure (Limoges : E. Rivet, 1934) <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

La présentation de Marestan se veut neutre, et met en relief le fait que les demandes des féministes sont tout simplement justifiées puisqu'il parle d'un « élémentaire » esprit d'équité. Cette phrase d'introduction répond également à la question de l'origine des résistances opposées au féminisme : étant donné que Marestan est anarchiste, il n'est pas étonnant qu'il mentionne la religion. Mais il parle aussi de l'habitude (la routine) et de l'intérêt qui sont les points discutés par les anarchistes féministes, comme j'en parle un peu plus loin. Pour lui, il est important de se focaliser sur les aptitudes d'une personne plutôt que sur son sexe :

Ce n'est plus la forme des génitoires qui doit être retenue, en vue d'une sélection pour un emploi quelconque, mais l'aptitude physique ou intellectuelle à remplir convenablement cet emploi. [...] Prôner l'égalité des sexes, c'est reconnaître en eux des vertus complémentaires, également nécessaires au bonheur commun ; c'est vouloir les exalter, sans accorder aux unes plutôt qu'aux autres la prééminence.¹⁹⁶

Il prône donc une reconnaissance des différences entre les sexes sans que celle-ci n'engendre une hiérarchie quelconque. On peut peut-être lui reprocher de ne pas prendre en compte justement les spécificités féminines, cependant il ne faut pas oublier que son texte est une entrée d'encyclopédie et pas un traité sur le féminisme.

Dans leur ouvrage de 2015 *Reading Feminist Theory: From Modernity to Postmodernity*, Susan Archer Mann et Ashly Suzanne Patterson proposent un chapitre

¹⁹⁶ Jean Marestan, « Féminisme, » *Encyclopédie anarchiste*, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

intitulé « Marxist, Socialist, and Anarchist Feminisms. »¹⁹⁷ Dans ce chapitre, elles montrent comment les mouvements de gauche ont influencé la pensée féministe aux États-Unis aux 19^e et 20^e siècles. Elles identifient les questions de classe et de genre comme étant les questions principales de ces trois types de féminisme : « Yet, despite their differences, Marxist, socialist, and anarchist feminists all share a heavy focus on class and gender. »¹⁹⁸ Le féminisme anarchiste est présenté comme ayant pour particularité d'être plus radical : « Anarchist theory injected a radical thrust into the womens's movement. »¹⁹⁹ Avec pour preuve, une citation de l'anarchiste américaine Emma Goldman mise en exergue du chapitre : « If voting changed anything, they'd make it legal. » (Emma Goldman 1912) Même si dans cet ouvrage les auteurs s'intéressent spécifiquement au féminisme aux États-Unis, le modèle qu'elles proposent s'applique également en France. Dans l'hexagone, la figure centrale du féminisme anarchiste est sans doute Madeleine Pelletier, qui a écrit la deuxième définition de *l'Encyclopédie anarchiste* – parmi d'autres comme celle du parti communiste par exemple.

Madeleine Pelletier est une figure centrale du féminisme en France, dans la première moitié du 20^e siècle. Définitivement féministe, elle n'est pas toujours considérée comme anarchiste, car elle a été membre de la SFIO puis du parti communiste, cependant tout au long de sa vie elle est revenue vers l'anarchisme – dont elle ne sait jamais réellement éloignée. Née dans une famille pauvre en 1874, elle commence à treize ans à fréquenter les réunions anarchistes et féministes. En 1903, elle devient la première femme interne des asiles et devient franc-maçonne

¹⁹⁷ Susan Archer Mann et Ashly Suzanne Patterson, « Marxist, Socialist, and Anarchist Feminisms, » dans *Reading Feminist Theory: From Modernity to Postmodernity* (New York: Oxford University Press, 2015), 141-217.

¹⁹⁸ Mann et Patterson, *Reading Feminist Theory*, 141.

¹⁹⁹ Mann et Patterson, *Reading Feminist Theory*, 141.

en 1904. Elle fonde également le mensuel intitulé *La Suffragiste* en 1907. Comme l'explique le professeur d'histoire française Charles Sowerwine, dans le *Dictionnaire des féministes* paru en 2017, Madeleine Pelletier est une féministe très en avance sur son temps : « Le premier chapitre de *La Femme en lutte pour ses droits* (1908) a pour titre 'Les facteurs sociologiques de la psychologie féminine.' Bien avant Simone de Beauvoir, Madeleine Pelletier soutient que l'on ne naît pas femme, on le devient : le milieu social forme ce qu'elle appelle 'le sexe psychologique.' »²⁰⁰ Cette comparaison avec Simone de Beauvoir montre au lecteur l'ampleur de la contribution de Madeleine Pelletier au féminisme. Il la qualifie même de « militante féministe la plus avancée de son époque. »²⁰¹ L'anarchisme féministe de Madeleine Pelletier ne souffre aucun compromis, Sowerwine le qualifie même d'intransigeant : « Son féminisme était intransigeant en cela même qu'il ne supportait aucun confinement dans la catégorie femme, catégorie d'oppression contre laquelle elle luttait toute sa vie de toutes ses forces. »²⁰² Pour Madeleine Pelletier, être limitée dans quelque domaine que ce soit parce que l'on est une femme est absolument inacceptable, et c'est cela qui fait de la femme une opprimée.

Cette intransigeance dont parle Sowerwine se retrouve dans sa définition du mot féminisme pour *l'Encyclopédie anarchiste* de Faure. Elle commence sa définition en écrivant : « Doctrine qui revendique l'émancipation sociale et politique des femmes. Il y a beaucoup de sortes de féminisme comme il y a bien des espèces de socialisme. Le féminisme peut être timoré et se borner à la revendication pour la femme des droits civils, excluant les droits politiques ; il peut être intégral et prétendre à l'égalité complète de la femme et de l'homme dans la

²⁰⁰ Sylvie Chaperon et Christine Bard, *Dictionnaire des féministes. France - XVIIIe-XXIe siècle* (Paris : Presses Universitaires de France, 2017), Kindle Location 24516.

²⁰¹ Chaperon et Bard, *Dictionnaire des féministes*, Kindle Locations 24556-24557.

²⁰² Chaperon et Bard, *Dictionnaire des féministes*, Kindle Locations 24571-24572.

société.»²⁰³ On voit tout de suite que sa définition est beaucoup plus engagée que celle de Marestan, puisqu'elle parle d'« émancipation » ce qui sous-entend nécessairement « oppression. » Dans la suite de sa définition elle se concentre plus sur la naissance du féminisme comme mouvement :

Le féminisme, comme le pacifisme et le socialisme, est très ancien. Dès l'aurore des civilisations, il s'est trouvé des femmes supérieures et aussi des hommes épris de justice pour s'élever contre l'esclavage dans lequel la moitié féminine de l'humanité était tenue ; mais on peut dire que le féminisme conçu comme un mouvement d'ensemble est de formation relativement récente, il est une conséquence de la démocratie.²⁰⁴

Avec ce passage, elle présente le féminisme comme un phénomène naturel – il existe depuis toujours – et elle qualifie également l'hégémonie masculine de forme d'esclavagisme, allant ainsi plus loin qu'elle ne le faisait dans l'introduction de ce texte. Enfin, le troisième point de cette définition que je voudrais souligner est la façon dont elle adresse la question du combat pour le droit de vote et de son engagement anarchiste, à ce propos elle écrit :

Les anarchistes, qui ne reconnaissent pas la valeur du suffrage universel, ne s'intéressent pas aux revendications politiques des femmes. Mais la société

²⁰³ Madeleine Pelletier, « Féminisme, » *Encyclopédie anarchiste*, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

²⁰⁴ Madeleine Pelletier, « Féminisme, » *Encyclopédie anarchiste*, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

présente n'est pas l'anarchie, et il est naturel que les femmes éprises de justice et d'égalité, revendiquent le droit dans la société d'être ce que sont les hommes.²⁰⁵

Ce passage montre qu'elle porte un regard très pragmatique à la fois sur la société et sur la condition féminine. Bien que d'inclination anarchiste, elle n'hésite pas à mettre en lumière les limitations de la doctrine pour les femmes, ou du moins son manque de pragmatisme.

Si ce texte de *l'Encyclopédie anarchiste* est une bonne entrée en matière en ce qui concerne le féminisme de Madeleine Pelletier, je voudrais maintenant aborder certaines des idées qu'elle défend dans son ouvrage de 1911 *L'émancipation sexuelle de la femme*. Ce texte comporte cinq chapitres : « Une seule morale pour les deux sexes » ; « Le féminisme et la famille » ; « Le droit à l'avortement » ; « La dépopulation est-elle un mal ? » et « La femme et la race. » On le voit avec les titres des différents chapitres : son texte répond aux objections qui étaient faites au féminisme au moment de l'écriture de son texte – et qui vont perdurer. Dans le premier chapitre, elle explique que la définition du terme « honnête » ne veut pas dire la même chose pour l'homme et pour la femme, et que cela se voit surtout en matière de sexualité puisque « La femme adultère est traitée en grande coupable. »²⁰⁶ Cependant, si la femme appartient au « sexe esclave, » il n'en demeure pas moins qu'elle doit agir, même si cela implique de se mettre dans des situations inconfortables, par exemple elles encouragent les femmes à aller dans les cafés pour rencontrer toutes sortes de gens et élargir leurs horizons, et elle écrit : « On ne triomphe de l'hostilité du public qu'à force de courage [...] C'est dans cette voie que les féministes devraient aller ; elles serviraient mieux la cause qu'en installant [...] des 'homes'

²⁰⁵ Madeleine Pelletier, « Féminisme, » *Encyclopédie anarchiste*, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>

²⁰⁶ Madeleine Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme* (Paris : M. Giard et E. Brière, 1911), 5.

féminins. »²⁰⁷ Pour Madeleine Pelletier, pas question de se cantonner aux confort des salons, les femmes doivent agir comme bon leur semblent. Ce passage montre bien le radicalisme des féministes anarchistes dont parlent Susan Archer Mann et Ashly Suzanne Patterson : Madeleine Pelletier ne considère pas suffisantes les initiatives des féministes, elles doivent avoir une attitude plus ferme, et pour elle cela signifie ne pas rester enfermées parce que c'est justement ce que l'on attend des femmes.

Dans le deuxième chapitre, elle aborde la question de la famille. L'un des arguments de l'époque contre le féminisme est que si les femmes participaient à la vie politique, alors elles délaisseraient leurs familles et les obligations qui vont avec. Avant même de montrer pourquoi cela est absolument faux, Madeleine Pelletier remet en question le concept même de la famille et explique que d'autres modèles sont possibles, car le modèle de la famille ne convient de toute façon pas à tout le monde. Ici aussi elle présente des idées extrêmes qui sous-entendent un changement important des mentalités. Cependant, elle fait déjà preuve dans ce texte du pragmatisme qui est le sien dans la définition du féminisme qu'elle écrit pour *l'Encyclopédie anarchiste* plus de vingt ans plus tard :

On répète souvent que ce ne sont pas les lois qui font les mœurs, mais les mœurs qui font les lois. Cela n'est pas exact, entre les lois et les mœurs il y a interdépendance. Souvent les lois sont en avance sur les mœurs : elles sont l'œuvre d'une élite animée du noble désir d'élever la masse jusqu'à elle ; l'élite

²⁰⁷ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 10.

arrive à ses fins, mais lentement, les mœurs ne prenant d'abord à la loi que juste assez pour permettre un petit progrès sans bouleversement.²⁰⁸

Pour elle, changer les lois serait une aide précieuse pour changer les mentalités, cependant elle prend également soin de préciser que, même si les lois changeaient, il n'y aurait pas de grand bouleversement, car les mentalités évoluent lentement. Ainsi, malgré un ton qui peut sembler relativement agressif de prime abord, elle se veut rassurante pour ceux qui ne partageraient pas son avis.

Le texte dans son ensemble est très attentif à la sexualité des femmes, au droit d'être maître(sse) de son corps et à la question de la contra-conception. La profession de l'auteur est, comme l'on pourrait s'y attendre, apparente dans son discours, puisqu'elle lui permet de fournir aussi des explications médicales, notamment dans le troisième chapitre, « le droit à l'avortement. » Cette défense farouche de la liberté qui revient – ou du moins devrait revenir – aux femmes de droit est soulignée à de nombreuses reprises par un discours très anarchiste, comme lorsque par exemple, elle écrit dans ce même chapitre : « C'est l'individu qui est sacré, et du moment qu'il ne lèse pas les autres, sa liberté doit être entière. »²⁰⁹ Ici elle ne parle plus spécifiquement de la liberté des femmes de disposer de leur corps mais bien de la liberté absolue qui doit revenir à chaque individu dans le respect de son prochain.

Dans l'ensemble du texte, Pelletier compare aussi la façon dont les femmes sont traitées à la façon dont les pauvres sont traités par les riches. Elle explique que c'est toute la société qui bénéficiera d'un meilleur traitement des femmes, tout comme la société bénéficiera d'un meilleur traitement des plus pauvres. Ainsi tout en continuant à parler de la façon dont les

²⁰⁸ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 27.

²⁰⁹ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 59.

femmes pourraient voir leur vie s'améliorer, elle insiste de plus en plus sur la façon dont un traitement égalitaire des femmes serait bénéfique à l'humanité dans son ensemble – lorsqu'elle utilise le mot « race » dans le dernier chapitre elle parle de l'espèce humaine. Ainsi dans le dernier chapitre, elle écrit : « Rien n'est perdu, [...] il ne faut pas que les uns soient sacrifiés aux autres. La femme, individu au même titre que l'homme veut sa place, elle commence déjà à l'avoir, elle l'aura, c'est à la société de s'arranger pour la lui faire. »²¹⁰ Dans ce passage elle réaffirme à la fois l'égalité qui est due à la femme, mais aussi son caractère inéluctable puisqu'elle emploie le futur. Là encore, Madeleine Pelletier ne s'arrête pas à la revendication de l'égalité pour les femmes puisque la dernière phrase de son texte est la suivante : « Dans la société, il faut faire leur place à toutes les aspirations, ainsi le veut la justice. »²¹¹ Madeleine Pelletier est indiscutablement féministe, mais son combat ne s'arrête pas à l'égalité des hommes et des femmes, la justice nécessite l'égalité de tous les individus.

Si j'ai choisi de prendre Madeleine Pelletier comme exemple plutôt que d'autres féministes anarchistes – comme par exemple Nelly Roussel, Gabrielle Petit, Julia Bertrand ou encore la communarde Louise Michel – c'est, d'une part, parce qu'elle a rencontré un certain succès avec *L'émancipation sexuelle de la femme*, d'autre part, parce qu'elle a été très influente. De plus il me semble que les points qu'elle aborde dans son texte sont discutés dans les romans qui m'intéressent dans ce chapitre. L'objet de ce chapitre n'est pas de savoir si les textes sont féministes ou pas, mais plutôt comment les textes relaient la question des femmes. Celles-ci ne sont pas égales dans la société, c'est une réalité des époques où ils ont été écrits, cependant les auteurs sont sensibles à la question de l'égalité des femmes. Il n'est donc pas question d'étudier

²¹⁰ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 85.

²¹¹ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 85.

la place du féminisme dans l'anarchisme, ou de l'anarchisme dans le féminisme, mais puisque les deux sont liés comme je l'ai montré, de comprendre comment la création des personnages féminins est affectée par l'influence consciente ou non de l'anarchisme sur les auteurs.

Même si la situation de la femme connaît peu d'évolution d'un point de vue légal, cela ne veut pour autant pas dire qu'il n'y a pas de changement dans la société. En effet, les doctrines politiques, et en particulier ici, anarchistes, qui prônent l'égalité des femmes ont une influence au niveau du mode de vie et des mœurs : les femmes acceptent de plus en plus difficilement de ne pas avoir les mêmes droits que les hommes. On pense par exemple à la rébellion de Simone de Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, paru en 1958. Alors qu'elle parle de son père antidreyfusard, et de ce qu'il pense d'elle quand elle a 17 ans – c'est-à-dire en 1925 environ – elle écrit : « Demain j'allais trahir ma classe et déjà je reniais mon sexe. »²¹² Dans ce passage, elle fait à la fois référence à son engagement futur pour les politiques de gauche, et au fait qu'elle va partir faire des études, étudier la philosophie, avoir une carrière et non pas se marier et rester à la maison comme le voudraient ses parents. On peut également noter qu'elle met ici en relation la lutte des classes et la lutte pour la parité. Cependant la lutte pour l'égalité des classes est un combat plus tardif dans la vie de Beauvoir. Son premier engagement reste la cause des femmes, et elle commence avec elle-même. Tout d'abord avec sa décision de faire des études et rapidement avec l'idée de trouver un homme qui la respecte en tant que femme et individu. Dans les *Mémoires* l'idée de trouver un homme qui la considèrerait comme son égale, et qu'elle-même considèrerait comme égal revient comme un leitmotiv. Ainsi l'idée du mariage lui semble impensable puisqu'elle perdrait son indépendance. Elle écrit d'ailleurs au sujet de son éventuel

²¹² Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, (Paris : Gallimard, 1958), 234.

mariage avec son cousin Jacques, alors qu'elle a 19 ans : « Je ne voulais pas m'installer avec lui dans un ordre que je méprisais. »²¹³ Ce que Beauvoir remet en question et rejette c'est l'idée d'une société qui ne traite pas tous les individus de la même manière en fonction de la classe ou de leur sexe.

Beauvoir est un exemple de la façon dont les écrivains et artistes ont pu être marqués par les idées anarchistes qui promeuvent l'égalité et la liberté de tous. Même si ces idées n'ont pas fait chemin jusque dans l'engagement politique de ces auteurs, ou en tout cas pas de façon durable, il n'en demeure pas moins qu'elles ont influencé au moins en partie leurs mœurs et modes de vie. Les auteurs anarchisants qui sont considérés dans ce chapitre semblent finalement beaucoup plus enclins que les auteurs anarchistes à défendre l'égalité des femmes d'un point de vue global. Les textes étudiés ici ne suivent pas un ordre chronologique strict puisque le roman d'Aragon *Les cloches de Bâle* fait l'objet de la première partie ; tandis que la discussion du roman de Malraux, *La condition humaine*, constitue la deuxième partie ; enfin la troisième partie traite du roman de Simone de Beauvoir *L'invitée*. Ce qui est pris en compte dans le choix de cet ordre c'est la place de la pensée anarchiste dans les textes. Ce chapitre commence avec *Les cloches de Bâle* roman dans lequel la pensée anarchiste est directement discutée, aussi bien d'un point de vue politique que du mode de vie. Dans *La condition humaine*, la pensée anarchiste a une présence plus subtile. Enfin, dans *L'invitée* il s'agit beaucoup plus d'une influence anarchiste sur les mœurs, puisque le roman ne s'occupe pas du tout de politique.

Comme dans la pensée anarchiste la libération de la femme commence par la libération sexuelle, il semble naturel de trouver la question de la sexualité discutée dans les romans étudiés

²¹³ Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 286.

ici. L'émancipation de la femme passe par la sexualité mais ne doit pas pour autant en rester là. Les auteurs considérés ici dépassent, même maladroitement, même avec difficulté, les problèmes auxquels l'anarchie se heurte en matière d'égalité des femmes. Le texte d'Aragon pose la question de la place que les femmes peuvent avoir en politique et de la façon dont elles peuvent politiquement s'éduquer et participer à la vie politique. Pour Aragon, le point de départ de l'égalité des sexes est l'égalité en matière de sexualité. L'émancipation de la femme commence pour lui au niveau sexuel. Elle ne peut pas s'arrêter là, mais elle constitue le point de départ symbolique de la rébellion des femmes contre l'ordre patriarcal qui les subordonne aux hommes.

Le texte de Malraux semble poser des bases différentes : il montre que les femmes ne sont pas considérées comme étant égales mais qu'elles le devraient, car elles aussi sont capables d'avoir une action politique, c'est le cas de May, et elles sont indépendantes, comme Valérie. Elles affirment leur indépendance par la sexualité. Malraux ne semble pas vouloir défendre l'accès des femmes à la vie politique, il dresse un portrait d'une société où les femmes ne sont pas traitées de la même façon que les hommes, alors que pourtant il ne les montre en aucune manière comme inférieures. Simone de Beauvoir quant à elle montre la difficulté pour les femmes de se sentir égales aux hommes, même si elles sont convaincues de l'être. Ce texte est radicalement différent des deux autres en ce qu'il est à la fois écrit et narré par une femme. Le roman de Beauvoir n'est pas politique comme celui d'Aragon, et ne fait pas un constat sur l'état de la société comme celui de Malraux, mais plutôt ouvre une fenêtre sur une personnalité féminine et la difficulté d'accepter sa liberté et sa féminité. Dans les trois romans dont il est ici question, la libération de la femme passe par une libération sexuelle puisque la femme ne doit plus être vue comme l'objet de l'homme, mais c'est une liberté difficile et douloureuse car la société reste très patriarcale.

3.1 LES CLOCHES DE BÂLE ET L'ANARCHIE POUR LES FEMMES : UNE TRANSITION NÉCESSAIRE

Lorsqu'Aragon écrit la célèbre maxime : « L'avenir de l'homme est la femme »²¹⁴ dans *Le Fou d'Elsa*, en 1963, il n'est pas novice en matière d'engagement pour l'égalité des femmes. En effet, connu pour être l'un des membres fondateurs du mouvement surréaliste, Aragon se prononce déjà en faveur de l'égalité féminine dans ses réponses à un questionnaire sur la sexualité, paru dans *la Révolution surréaliste*, en octobre 1928 : « Pour moi rien ne sera dit sur l'amour physique si l'on n'a pas d'abord admis cette vérité que l'homme et la femme y ont des droits égaux. »²¹⁵ En 1934, cette question des rapports entre hommes et femmes et de la sexualité devient le point central *Des cloches de Bâle*. Dans ce texte, la problématique de l'égalité est discutée en grande partie en lien avec l'anarchie, ce qui est d'autant plus remarquable de la part d'un auteur ouvertement communiste, et de ce fait invite le lecteur à envisager l'anarchie et la révolte qu'elle engendre comme une sorte de passage nécessaire pour les femmes.

Les cloches de Bâle, qui fait partie du cycle intitulé « le monde réel, » et dont les événements s'arrêtent avant la première guerre mondiale, donne une idée du quotidien d'avant-guerre et de la présence de l'anarchie au sein de ce quotidien. Au moment de la rédaction du roman, Aragon est journaliste et, comme il le rappelle dans « C'est là que tout a commencé... »,

²¹⁴ « Et comme on lui avait mis la main dans le feu, s'indignant qu'infidèles qu'ils fussent les Rois de Grenade lui semblassent moins qu'Elsa dignes de mémoire, il cria de douleur que, suivant l'enseignement de son Maître, l'avenir de l'homme est la femme, et non pas les Rois. » Dans ce passage il s'agit de Zaïd, le serviteur du fou de Grenade Keïs Ibn-Amir an-Nadjdî, appelé le *Fou d'Elsa* ou Medjnoûn Elsa. Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (Paris : Gallimard, 2007), 546.

²¹⁵ Pierre Daix, *Aragon une vie à changer* (Paris : Seuil, 1975), 222-23.

le texte qui tient lieu de préface, c'est un monde où « l'actualité seule est maîtresse. »²¹⁶

L'anarchie revient très souvent dans le texte car une partie importante du roman se passe au début de l'année 1912, c'est-à-dire au moment où la bande à Bonnot terrorise Paris et ses alentours, et pendant la grande grève des taxis. Cependant la présence de l'anarchie ne se limite pas aux passages qui évoquent les « bandits en auto » – même si dans un texte où l'un des personnages centraux est chauffeur de taxi, tandis que l'amant de l'une des principales protagonistes est fabricant de voitures, le surnom du groupe de hors-la-loi est particulièrement adéquat.

Ce dépassement de l'anarchie comme décor prend corps avec le personnage principal du roman, Catherine Simonidzé. Cette jeune femme, qu'Aragon décide de mettre au centre de son roman, puisqu'elle est le personnage principal des trois dernières parties – qui en contient quatre – met en relation liberté féminine et anarchie de par son mode de vie et ses choix.²¹⁷ Catherine est très influencée par l'anarchie de par l'éducation qu'elle a reçue de sa mère, mais aussi au gré

²¹⁶ Louis Aragon, « C'est là que tout a commencé... » dans *Les cloches de Bâle* (Paris: Gallimard, 1972), 26.

²¹⁷ Dans « C'est là que tout a commencé... » Aragon apprend à son lecteur que la personne réelle qui a inspiré le personnage de Catherine, c'est-à-dire le personnage qui représente l'anarchie, ou du moins la tentation de l'anarchie, s'est en réalité suicidée – « Elle était morte depuis quinze ans, s'étant jetée avec ses illusions dans un lac du Caucase. » dans « C'est là que tout a commencé... », 25. Aragon semble beaucoup plus optimiste face à la vie, étant donné son héroïne ne se suicide pas, ou du moins n'y parvient pas, puisqu'elle est sauvée par Victor, le socialiste. Les relations d'Aragon lui-même avec l'anarchie ne sont pas directes : ses liens avec le mouvement Dada, font qu'il a pu être vu comme anarchiste – « En 1922, Aragon a vingt-cinq ans. Pour les gens, il est Dada, c'est-à-dire anarchiste et révolutionnaire. » Daix, *Aragon*, 16. En 1923, il célèbre l'assassinat de Marius Plateau par l'anarchiste Germaine Berton, dans la Chronologie de Daniel Bougnoux, xliv, *Œuvres romanesques complètes* de Louis Aragon (Paris : Gallimard, 1997). En janvier 1932, suite à la publication de *Front rouge*, il est inculpé « D'incitation de militaires à la désobéissance et de provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste. » Aragon a également partagé un moment la vie de l'anarchiste américaine Nancy Cunard – c'est d'ailleurs sa relation malheureuse avec celle-ci qui le poussa à tenter de se suicider en septembre 1928, Daix, *Aragon*, 189-95.

des rencontres qu'elle fait, ainsi qu'au travers de ses lectures.²¹⁸ Révoltée, elle est séduite par le côté violent de l'action anarchiste dans lequel elle voit le moyen pour les femmes de demander la place qui leur est due : « La révolution, c'était sa place enfin faite à la femme. »²¹⁹ Au travers du personnage de Catherine, Aragon montre que l'anarchie est un mouvement qui, bien que n'étant pas sans faute, permet aux femmes d'envisager avoir une place autre dans la société que celle d'« épouse de, » ou de prostituée, et dont l'influence les pousse à revendiquer plus d'égalité.

Cependant Catherine n'est pas le seul personnage féminin central dans le texte ; le personnage de Diane, dont la première partie du roman raconte l'histoire, n'est pas totalement exempt de cette révolte. Si Catherine, anarchiste et révoltée, est pour Aragon la femme du présent, celle qui prépare la femme du futur, elle est annoncée par Diane, « presque » libérée. Et cette révolte va permettre l'avènement de la femme du futur, Clara. Clara Zetkin, qui donne son (pré)nom à l'épilogue du roman, est la femme du futur : libérée, elle est l'égale de l'homme et a un rôle politique important.²²⁰ Au travers de ces trois femmes, Aragon met en scène ce qu'il pense – et sans doute espère – être l'évolution de la condition de la femme.

Catherine ne vient pas de nulle part, elle est l'héritière, la preuve de l'évolution de la condition féminine, ou de la prise de conscience par les femmes de leur valeur. Elle « vient de » Diane, ou plutôt de femmes comme Diane qui ont commencé à se dresser contre la toute-

²¹⁸ Aragon insiste sur le penchant anarchiste de la mère de Catherine en mentionnant ses lectures ou ses associations : « M^{me} Simonidzé ne croyait pas en Dieu. » Aragon, *Les cloches de Bâle*, 148. Mme Simonidzé raconte à sa fille l'attentat terroriste de 1881 qui tua le tsar Alexandre II, 148-50. Mme Simonidzé lit Ibsen et Mirbeau, 151. Elle parle de Laurent Tailhade, le poète anarchiste et récite « la ballade à l'anarchie, » 152. « Quand sa mère lui lisait la géographie universelle d'Élisée Reclus, » 153. Lorsque Ravachol commet un attentat à la bombe contre la chambre des députés, Mme Simonidzé est ravie et veut fêter l'événement, 156-57.

²¹⁹ Louis Aragon, *Les cloches de Bâle* (Paris : Denoël, 1934 ; Paris : Gallimard, 1972), 178-79.

²²⁰ « Le choix symbolique de Clara Zetkin opposée à Diane ou à Catherine, comme prémonition de la femme de demain. » Aragon, « C'est là que tout a commencé... » 37.

puissance masculine. À ce titre, l'incipit du roman est révélateur puisqu'il dévoile tout de suite au lecteur que Diane fréquente un homme avec qui elle n'est pas mariée. « Tout de suite, » c'est-à-dire dès la première phrase du texte, et c'est d'autant plus marquant pour le lecteur que celui-ci l'apprend de la bouche du jeune fils de Diane : « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa. »²²¹ Cette phrase traduit à elle seule toute la condition de la femme : mère, elle n'est présente que par l'existence de son enfant ; de plus, le lecteur ne le sait pas encore, mais si personne ne rit c'est parce que M. Romanet n'est ni le père de Guy, ni le mari de Diane. Ainsi, la première chose à laquelle le lecteur assiste lorsqu'il entre dans le monde de Diane, c'est le jugement que porte sur elle la société. Aragon montre que ce jugement ne la quitte jamais en parsemant le texte de remarques incisives au style indirect libre, comme par exemple lorsqu'il écrit : « On le plaignait que sa mère fût divorcée. A dix-neuf ans ! »²²² Là encore, c'est le jugement dont Diane est la victime qui domine la phrase : personne ne plaint Guy de ne pas vivre avec son père, mais plutôt que sa mère soit divorcée. Ce qui est encore renforcé par le « cri d'effroi » que constitue le « A dix-neuf ans ! » et que n'importe lequel des résidents aurait pu lancer.

Le fait que Diane soit divorcée et ait ouvertement des amants lui vaut d'être considérée comme une femme de petite vertu. Cependant, elle n'est pas présentée comme souffrant de cette réputation, même lorsque c'est sa propre mère qui lui fait des reproches, puisqu'elle lui répond : « Je-couche-avec-qui-je-veux ! »²²³ Cette réaction de Diane est destinée à faire taire sa mère, ce qui explique le fait qu'elle soit perçue comme si choquante. Ses propos sont choquants parce que

²²¹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 49.

²²² Aragon, *Les cloches de Bâle*, 51.

²²³ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 60.

directs : Diane parle ouvertement de sexualité, de sa sexualité, et ce en affirmant sa liberté. Le lecteur trouve, lui aussi, ses propos choquants, même lorsqu'il n'est pas choqué par cette vision de la sexualité, parce qu'ils entrent en contraste avec l'apparente pudeur des personnages – lorsque par exemple, la mère de Diane choisit de dire « ses amis » pour parler de ses amants. Cependant, pour Aragon ce n'est pas la vie sexuelle de Diane qui est choquante mais bien la réaction de ses parents. En effet, le lendemain de cette sortie de Diane, ses parents lui disent qu'ils ne peuvent plus vivre avec elle puisqu'elle mène une vie dissolue, et que par conséquent il faut qu'elle les aide à payer un loyer pour qu'ils puissent déménager ; bien évidemment, Diane n'ayant pas de revenus, c'est son amant qui devra payer cette somme. En choisissant de faire assister son lecteur à cette conversation entre Diane et ses parents, Aragon souligne toute l'hypocrisie de la société bourgeoise : ses parents n'approuvent pas le style de vie de Diane parce qu'il fait jaser, cependant ils n'hésitent pas à en profiter. Diane est donc utilisée par ses parents, et par sa famille en général puisque son frère ne travaille pas non plus et vit avec elle.

Pourtant, malgré cette rébellion de Diane contre son milieu, elle n'est pas anarchiste : en effet, elle ne fréquente que des gens « respectables, » c'est-à-dire de son milieu, des petits bourgeois ; elle ne veut pas non plus que Guy connaisse d'autres enfants, surtout s'il s'agit d'enfants du peuple. Cependant, Diane, qui lit Nietzsche, est plus libérale que la plupart des gens qu'elle fréquente.²²⁴ À mesure que le texte progresse, le personnage s'affirme et parle de façon plus directe de ses convictions, qui sont principalement liées à la sexualité. Lorsqu'elle parle du suicide de Pierre de Sabran avec son frère Jacques, elle lui dit : « Une abomination comme toute

²²⁴ « Jacques de Sabran jeta malgré lui un coup d'œil sur le livre: *Ainsi parlait Zarathoustra*, édition du Mercure de France. Jacques n'avait jamais lu Nietzsche. » Aragon, *Les cloches de Bâle*, 106.

cette comédie de vertu et d'honorabilité qui m'entoure et qui me fait horreur. Une abomination comme tout votre monde, vos mensonges, vos conventions. Pauvre Pierrot ! Pourquoi n'ai-je pas été sa maîtresse, tout simplement ? »²²⁵ Le passage dont est extraite cette citation est un peu plus long et permet au lecteur de comprendre la révolte du personnage. L'anaphore « une abomination comme » renforce le côté dramatique de la tirade de Diane, tout comme le choix du terme « abomination » qui est un terme très fort pour parler d'une chose monstrueuse, atroce et qui suscite de l'aversion. Ce qui est monstrueux pour Diane ce n'est pas tant la vertu, mais plutôt le fait qu'il n'en reste que la « comédie, » c'est-à-dire les conventions sociales, qui ne sont rien d'autre que des simagrées. Ainsi Diane commence par dénoncer la société dans laquelle elle évolue. Dans la phrase suivante, elle va jusqu'à rejeter cette société puisqu'elle s'en exclut en utilisant les pronoms possessifs de la deuxième personne du pluriel – votre et vos. Finalement, ici, c'est la société qui est meurtrière puisque c'est elle qui n'a pas permis à Diane d'être la maîtresse de Pierre, ce qui l'a conduit à se suicider. Le rejet de la société, qui est progressif dans ce passage, est dû au manque de liberté, et en particulier au manque de liberté sexuelle.

Diane et Catherine ne sont pas si éloignées qu'elles peuvent le sembler au premier abord. Leurs histoires et leurs situations personnelles sont différentes, mais elles pensent de façon comparable. Ainsi, en choisissant des héroïnes si différentes Aragon montre que le problème de la façon dont les femmes sont traitées dans la société concerne toutes les femmes, quel que soit leur milieu. La question de la maternité est une des principales différences entre les deux femmes : Catherine n'a pas d'enfant, tandis que Diane est mère très jeune. C'est sans doute cette différence qui permet à Catherine de continuer la révolte que Diane a commencé. En effet,

²²⁵ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 111.

puisque Diane est mère, elle correspond à l'idée que la société bourgeoise se fait de la femme et se retrouve contrainte par ses obligations domestiques. Catherine, quant à elle, fait le choix de ne pas être mère, se donnant ainsi la possibilité de vivre comme elle l'entend.

Le suicide de Pierre de Sabran est le premier élément qui lie Diane et Catherine. Diane, actrice dans le drame qui entoure le suicide de Pierre, est également objet de discussion à la table du commandant Mercurot, le beau-frère de Catherine. Mercurot est un militaire stéréotypé et, de ce fait traditionaliste, ses vues sur le mariage et la place de la femme dans la société n'ont donc aucun rapport avec celles de Catherine. Lorsque cette discussion est présentée au lecteur, au tout début de la deuxième partie du roman, le lecteur ne sait de Catherine que ce à quoi elle ressemble ; les premières pensées de ce personnage, qu'Aragon partage avec son lecteur, sont celles qui occupent son esprit et son discours :

Le destin de Pierre de Sabran n'émeut pas très vivement M^{lle} Simonidzé. Elle dit que dans cette histoire s'il y a une victime c'est M^{me} Brunel [...] et dans la société actuelle toutes les femmes sont des esclaves, et il faut prendre leur parti à toutes les occasions. [...] Puisque c'est son mari c'est un maître, et vous êtes tous les mêmes à jeter la pierre aux femmes, elles ne sont pas solidaires de vous.²²⁶

Le discours de Catherine est avant tout remarquable car il va à contre-courant de l'opinion générale : pour elle, la principale victime de l'histoire n'est pas le mort mais bien la femme qui est réputée avoir été catalyseur de ce suicide, Diane. Presque immédiatement cependant, le commentaire de Catherine sur cet incident domestique se transforme en discours sur la place des femmes dans la société. Son engagement pour cette cause est viscérale : Aragon ne présente pas

²²⁶ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 142.

un argument construit, mais une accumulation d'éléments reliés par la conjonction de coordination la plus simple, « et » – « et dans la société actuelle, » « et il faut, » « et vous êtes. » Ces éléments convergent vers le même point : le manque de liberté de la femme dans la société. L'affirmation la plus provocante de ce passage est celle que toutes les femmes sont des esclaves, qui est confirmée et renforcée dans la phrase suivante par celle que les hommes sont leurs maîtres. Cette constatation est pour Catherine un appel à l'action puisqu' « il faut prendre leur parti à toutes les occasions, » et c'est ce qu'elle fait en transformant une discussion sur le suicide d'une personne que ses interlocuteurs connaissent en discours militant pour les droits de la femme. La femme ne doit pas selon Catherine être considérée comme une extension de l'homme, puisqu'elle « n'est pas solidaire. » Dans ce passage cependant, Catherine ne s'inclut pas dans le groupe des « femmes ; » en effet, c'est bien l'institution du mariage qu'elle envisage comme l'apogée de la domination masculine qui est l'objet de sa colère, et elle n'est pas mariée.

Son indignation devient plus grande encore lorsqu'elle défend la liberté des femmes au sujet de la sexualité. À ce moment-là, Aragon choisit de laisser parler Catherine pour qu'elle puisse s'écrier : « Et alors ? voilà bien des propos d'hommes ! Wisner, lui, est-il moins intéressant parce qu'il a couché avec M^{me} Brunel ? Monstrueuse inégalité ! »²²⁷ Ce passage illustre le « féminisme agressif » de Catherine dont parle Fernande Gontier.²²⁸ Le choix du discours direct permet à Aragon de conserver les signes de ponctuation qui renforcent les émotions, étant donné que ce passage se compose de deux questions rhétoriques et de deux exclamations, soulignant ainsi l'indignation de Catherine. Ici, il n'est plus questions de la façon

²²⁷ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 142-43.

²²⁸ Fernande Gontier, *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres* (Paris : Klincksieck, 1976), 124.

dont les maris traitent leur femme mais celle dont les hommes traitent les femmes en général : ils méprisent celles qui ont plusieurs partenaires sexuels, c'est-à-dire qui ont une vie sexuelle comparable à la leur.

La sexualité est, de fait, un problème pour les femmes puisqu'elles se retrouvent définies par celle qu'elles choisissent. Non pas simplement définies par les pratiques qu'elles choisissent – se marier ou pas ; avoir des relations extra-conjugales ou pas ; avoir des relations sexuelles avant le mariage ou pas – mais aussi par l'homme avec qui elles choisissent de partager leur vie ou un moment. « Elle ne voulait pas être la femme d'un homme, elle avait peur de se voir définir par l'homme à qui elle se donnerait. »²²⁹ Catherine a peur de perdre son identité au profit de l'homme avec qui elle couchera. Il n'est pas simplement question de ne pas être traitée de manière équitable, mais bien de perdre son individualité.

Ce qui la décide à choisir Jean comme premier amant, alors que pourtant il est militaire, ce qui est normalement rédhitoire pour un(e) anarchiste, c'est le fait que, justement, elle ne se sente pas jugée ou diminuée par lui parce qu'elle est une femme : « Sur un point essentiel, il n'était pas son adversaire : comme *homme* comprenez-vous bien, il n'était pas son adversaire à elle, *femme*. »²³⁰ Dans ce passage, Aragon explique à son lecteur ce qui sera la dernière phrase du chapitre : « Elle décida qu'elle coucherait avec lui. »²³¹ Ce passage est un passage-clef pour la compréhension de la personnalité du personnage de Catherine. En effet, elle est montrée comme hyper sexualisée très tôt, et pourtant elle met beaucoup de temps à choisir son premier amant,

²²⁹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 175.

²³⁰ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 186.

²³¹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 187.

alors qu'elle ne le choisit pas par amour.²³² Lorsqu'Aragon écrit « Sur un point essentiel, il n'était pas son adversaire » il sous-entend que sur beaucoup d'autres points, Catherine et Jean ne sont pas en accord. En effet, elle est rebelle et anti-traditionnaliste, tandis qu'il est soldat, ce qui laisse présager de nombreux désaccords au niveau politique. Le choix du terme « adversaire » répété deux fois dans la phrase montre qu'une distance importante les sépare et qu'il n'est pas question d'un simple désaccord mais bien d'un combat. Avec Jean, elle n'a pas à se préoccuper de la bataille centrale de son existence, celle qui oppose les hommes et les femmes, et qui est mise en relief par le fait que les mots « homme » et « femme » sont en italiques.

Les femmes sont toujours vues comme des prostituées si elles couchent avec des hommes différents, si elles ont des relations sexuelles hors mariage, ou tout simplement si elles reçoivent des hommes chez elles, quelle qu'en soit la raison. Si Catherine choisit de s'affirmer, d'affirmer sa liberté, par le biais de sa sexualité, c'est bien parce que les femmes sont hyper sexualisées, et que leurs actions « hors-normes » sont facilement interprétées en terme sexuels. Alors qu'un soir d'août, Catherine est seule et triste au bois de Boulogne, les policiers la prennent pour une prostituée, et elle est sauvée in extremis d'un passage au poste par un couple d'inconnus – l'écrivain Henri Bataille et sa femme – qui l'invitent chez eux.²³³ Aragon fait alors partager à son lecteur le monologue intérieur de Catherine, dont voici un extrait : « Pourquoi ces gens l'auraient-ils tirée des mains de la police si ce n'était qu'elle leur avait plu ? Et elle allait

²³² « A dix ans, elle avait déjà des hommes une curiosité brûlante. » Aragon, *Les cloches de Bâle*, 161. « Catherine n'aimait pas Jean, certes, mais n'était-il pas son premier amour ? » Aragon, *Les cloches de Bâle*, 219.

²³³ Le lecteur apprend un peu plus tard dans le texte que son désir de solitude est une réaction au fait qu'elle a appris le jour même qu'elle est gravement malade.

s'étonner d'une demande... Qu'est-ce que je suis de plus qu'une putain ? »²³⁴ Cet épisode, qui pourrait sembler anodin, est révélateur d'une certaine atmosphère sociale : en effet, d'une part, le fait d'être une femme seule au bois de Boulogne signifie automatiquement se prostituer, c'est ce que comprend la police, mais également le souteneur qui était venu parler à Catherine auparavant, et peut-être également le couple. D'autre part, cette atmosphère sociale influence la façon dont la protagoniste se voit : Aragon souligne le fait qu'elle s'en veut de ne pas avoir compris tout de suite qu'elle ne pouvait être prise que pour un objet sexuel, au moyen d'une série de questions rhétoriques et avec l'utilisation de points de suspension. Ainsi, Catherine n'est ni étonnée, ni indignée qu'on ait pu la prendre pour une prostituée, mais plutôt presque honteuse de ne pas y avoir songé plus tôt. Finalement, ce jugement que la société porte sur son comportement la pousse à se remettre en question et, dans une certaine mesure, à se demander si elle n'est pas une putain.

Le même jugement très dur de ses actions et habitudes se reproduit lorsqu'elle est à Berck. En effet, à cause de son style de vie elle déplaît à son propriétaire, qui cherche alors des raisons d'écourter son bail, et même à la police : « On s'inquiéta, à Berck, de cette étrangère qui se liait avec tout ce qu'il y avait de plus instable dans la population [...] ce n'est pas un crime que de recevoir des ouvriers chez soi. [...] Il ne semblait pas qu'elle s'adonna à la prostitution. »²³⁵ Avec ce court passage, Aragon montre que son propriétaire – qu'Aragon a ironiquement baptisé Baisedieu – n'est pas le seul habitant de la ville choqué par la conduite de Catherine, comme le souligne le choix du pronom indéfini « on. » Ce qui dérange chez Catherine

²³⁴ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 252.

²³⁵ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 276.

c'est principalement le fait qu'elle reçoive des hommes chez elle, et tout de suite l'explication qui semble la plus plausible est la prostitution.

Le fait de ne pas suivre ce que la société préconise pour les femmes, le fait de vivre seule ou d'avoir des activités solitaires, de s'intéresser à la politique, rendent les femmes suspectes. C'est d'ailleurs pour cela, ou plutôt pour échapper à cela, que Catherine est attirée par l'anarchie. Lorsqu'elle arrive à Berck, Aragon montre à son lecteur qu'elle ressent à nouveau le besoin de fréquenter des anarchistes : « Une affiche de meeting l'avait amenée à une réunion anarchiste. [...] Catherine était venue là plutôt à la recherche d'êtres humains que d'idées. De gens dont elle ne se sentit pas isolée par tout le monde des idées. »²³⁶ Avec ce passage, il apparaît bien que Catherine ne cherche pas à discuter de politique puisqu'elle n'est pas à la recherche d'idées, mais bien à s'intégrer dans un groupe dont les idées ne l'empêchent pas d'exister. Il ne semble y avoir que l'anarchie qui propose une forme de camaraderie à tous, et donc aux femmes. Ici, Aragon montre à son lecteur une réponse plus émotionnelle de Catherine, elle ne cherche plus la compagnie des anarchistes sur le mode de la révolte et de la revendication, mais est plutôt guidée par son désir d'appartenir à un groupe. D'une certaine manière, il semble que Catherine a dépassé l'anarchie, puisqu'elle semble plus modérée et de ce fait prête pour passer à l'étape suivante de sa vie, au cours de laquelle elle rencontre Victor, et avec lui le socialisme.

L'anarchie permet aux femmes d'exister dans la société en dehors du mariage ou de la prostitution, et c'est pour cela qu'elle attire Catherine, comme elle le dit à Henri Bataille et sa compagne Berthe : « Anarchiste ? Oui, elle était anarchiste, parce que toute autorité, tout

²³⁶ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 275.

gouvernement, tout droit, tout état c'était toujours le pouvoir de l'homme sur la femme. »²³⁷

Cette attirance pour l'anarchie, emmenée par un sentiment de révolte, est une réaction de la protagoniste à la place de la femme dans la société, au sein de laquelle la femme n'a d'existence que par rapport à l'homme. Cette révolte de Catherine est nécessaire pour l'auteur. Comme il l'écrit dans « C'est là que tout a commencé... » : « [le] thème majeur, non seulement de ce roman, mais de tout ce que je vais au-delà de lui pendant trente ans écrire : le rôle vrai de la femme dans la société à venir, la revendication d'une égalité entre l'homme et la femme, autre que politique. »²³⁸ Pour Aragon, le problème de la place de la femme dans la société n'est pas simplement politique, c'est-à-dire qu'il ne peut pas simplement être résolu par l'adoption de lois entérinant cette égalité, mais qu'il doit s'accompagner d'un changement des mentalités. Pour les personnages de ce texte, c'est l'attitude face à la sexualité, la leur et celle des autres, et à tout ce qui y est lié, c'est-à-dire relations interpersonnelles, mariages, procréation, qui détermine le chemin qu'il reste à parcourir.

Il est clair que pour Aragon, ce qu'il y a de bon à prendre dans l'anarchie, c'est le fait qu'une place un peu plus grande est faite aux femmes. Cependant, la révolte féminine ne peut pas s'arrêter à l'anarchie, et même Catherine le reconnaît, ou du moins en a l'intuition : « Une impression de stérilité et de mort la saisissait aussi bien parmi les anarchistes que chez Martha Jonghens. »²³⁹ Martha Jonghens, complètement asservie à son amant Joris de Houten représente la femme du passé, représente de ce fait un mode d'existence pour les femmes que Catherine ne peut pas reconnaître comme viable. Cependant l'anarchie est, dans ce passage, mise sur le même

²³⁷ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 257.

²³⁸ Aragon, « C'est là que tout a commencé... » 36.

²³⁹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 244.

plan que ce mode d'existence passée, car la «révolte contre tout» que représentent les anarchistes est finalement tout aussi stérile que l'absence de révolte.

Aragon montre que cette révolte anarchiste peut être dangereuse si elle n'est pas dépassée, car elle peut être contre-productive. Lorsque Catherine parle avec Victor de son envie d'avoir un enfant, elle est catégoriquement opposée au mariage, elle refuse obstinément de créer les conditions qui lui permettraient d'avoir un enfant, elle refuse toute idée de compromis. Catherine est la femme qui permet la transition vers une condition féminine qui permettrait l'égalité. Cependant, son refus systématique de toutes les conventions sociales, même lorsque celles-ci lui seraient bénéfiques, montre les dérives d'un courant idéologique aussi radical que l'anarchie. Pour Aragon, l'anarchie est un bon départ, une prise de conscience, mais elle n'est pas productive. Le socialisme lui est productif, et d'ailleurs le désir de Catherine d'avoir un enfant est lié à son attachement au parti socialiste.

Dans *Les cloches de Bâle*, Aragon montre à ses lecteurs l'anarchie comme un passage nécessaire de l'émancipation de la femme.²⁴⁰ Tandis que pour Malraux, pour envisager la femme comme égale de l'homme, il faut qu'elle perde de sa féminité, pour Aragon, la femme qui se révolte est hyper sexualisée, comme si la liberté sexuelle était le point de départ de la liberté tout court. Ou alors parce que l'une des différences majeures entre l'homme et la femme est le rapport à la sexualité. Dans le modèle traditionnel, la femme est quasiment une propriété, elle ne s'appartient pas puisqu'elle appartient à un homme et un seul. Ainsi, pour pouvoir être une

²⁴⁰ Comme le fait remarquer Valère Staraselski : « Ce roman confond l'émancipation humaine avec celle de la femme ; quinze ans avant **Le Deuxième sexe** de Simone de Beauvoir. »²⁴⁰ dans Valère Staraselski, *Aragon la liaison délibérée, Faits et Textes* (Paris : L'Harmattan, 1995), 109.

personne à part entière la femme ne doit plus être une propriété, et de ce fait doit pouvoir coucher avec qui elle veut, idée que d'ailleurs on retrouve chez Malraux.

3.2 LA CONDITION HUMAINE ET LES FEMMES : LA DIFFICULTÉ DE L'ÉGALITÉ

Contrairement aux *cloches de Bâle*, *La condition humaine*, publiée en 1933, n'est pas du tout un roman de femmes. Le roman de Malraux, qui se concentre principalement sur un groupe de révolutionnaires terroristes au fonctionnement anarchiste, ne compte réellement que deux personnages féminins : celui de May, la femme de Kyo, ainsi que celui de Valérie, la maîtresse de Ferral. Les autres figures féminines du texte ne sont que des ombres – comme par exemple la femme d'Hemmelrich – des prostituées, ou encore des danseuses. Plus que chez Aragon, la femme malrucienne de *La condition humaine*, ne semble pouvoir être que « femme de » – au sens large du terme, c'est-à-dire compagne – ou prostituée. Pourtant ce n'est pas le cas de May : épouse de Kyo, elle est avant tout May, une femme engagée politiquement et qui a une véritable carrière. Ce n'est pas non plus le cas de Valérie qui, elle aussi, a une carrière, et n'est pas mariée.

Susan Rubin Suleiman fait de l'absence des femmes dans *La condition humaine* – et l'œuvre de Malraux en général – le point central de son article intitulé « Malraux's Women: a re-vision. »²⁴¹ Dans cet article, elle avance que finalement les seuls réels personnages féminins sont des hommes déguisés : « The only women *characters* in Malraux's fictional universe – the only

²⁴¹ Susan Rubin Suleiman, « Malraux's women: a re-vision » dans *Witnessing André Malraux Visions and Re-Visions* eds. Brian Thompson et Carl A. Viggiani (Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1984).

women deserving of a name and of either hateful or loving recognition by men – are men in disguise. »²⁴² Dans la conclusion de cet article, elle explique que, selon elle, Malraux et les auteurs « anti-femme » ne devraient pas être considérés comme des ennemis mais plutôt analysés comme des symptômes.²⁴³ La quasi-absence de personnages féminins dans le texte de *La Condition humaine* – il n'est ici question que de ce roman – me semble être un symptôme de la misogynie ambiante à la fois de la société dans laquelle les personnages du roman évolue, ainsi que de celle dans laquelle Malraux écrit. Cependant, je ne qualifierais pas Malraux d'auteur « anti-femme, » au contraire. Domnica Radulescu, dans son ouvrage sur le « farfelu » dans l'œuvre de Malraux explique que : « Malraux goes beyond misogyny by passing through it [...] he admits that, yes, woman is something else to every man [...] Like Kyo, Malraux 'connaissant la misogynie fondamentale de presque tous les hommes,' and, by expressing it in his writing, he was truthful to something primordial in himself, a haunting question about what brings a man and a woman together. »²⁴⁴ Il me semble en effet que Malraux questionne la misogynie et cherche à la dépasser ; car, bien que peu nombreuses, et même si elles ne sont pas les personnages principaux, les femmes ne sont pas pour autant des personnages négatifs, ou faibles, bien au contraire. Elles ne sont pas présentées au lecteur comme ayant moins d'importance que les personnages masculins, ou encore comme leur étant subordonnées, mais simplement comme vivant dans un milieu misogyne qui, de ce fait, leur est hostile.

²⁴² Suleiman, « Malraux's women: a re-vision, » 156.

²⁴³ « Rather than denouncing Malraux (or any anti-feminine writer) as the enemy, [...] we can analyze him as a symptom. » Suleiman, « Malraux's women: a re-vision, » 157.

²⁴⁴ Domnica Radulescu, *André Malraux: « the farfelu » as expression of the feminine and the erotic*, (New York: P. Lang, 1994), 100.

Ainsi, Malraux, qui reconnaît lui-même ne pas savoir parler des femmes, pose la question de la place qu'elles peuvent occuper.²⁴⁵ Les femmes vivent dans un monde qui ne leur appartient pas, puisque c'est un monde d'hommes. Cependant la présence de personnages féminins forts permet à Malraux d'aborder nombre des questions qui se posent au sujet de la femme dans un contexte anarchiste. Lorsque le lecteur rencontre le personnage de May pour la première fois, l'un des premiers adjectifs utilisés est « virile ». Et en effet, la question de la féminité revient souvent dans les textes anarchistes et anarchisants : si la femme, comme tout individu, est libre alors on court le risque qu'elle n'agisse plus comme une femme, c'est-à-dire de la façon dont la société s'attend à ce que les femmes agissent – qui est sans doute aussi la façon dont elle leur demande d'agir. Pourtant la féminité de May n'est pas remise en question puisque Malraux écrit : « Et c'était une femme. Pas une espèce d'homme. Autre chose... »²⁴⁶ Dans *La condition humaine*, on voit donc une prise en compte de la spécificité de la femme. De ce fait, il sera question de voir ce qu'est une femme pour Malraux, mais aussi de la façon dont il envisage sa présence et de la façon dont elle peut se libérer du joug des hommes. Dans un premier temps, j'aborderai la question de la place de la femme dans une société misogyne. Dans un deuxième temps, j'étudierai le personnage de May, c'est-à-dire de la femme presque virile, mais femme avant tout. Et enfin, je parlerai du personnage de Valérie et de la façon dont sa relation avec Ferral est exploitée par Malraux.

²⁴⁵ « Malraux remarked perspicaciously to Camus that neither of them knew how to write about women. » Carl A. Viggiani dans « Malraux and Camus 1935-1960: Master and disciple? » dans *Witnessing André Malraux Visions and Re-Visions* eds. Brian Thompson et Carl A. Viggiani. (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1984), 77.

²⁴⁶ André Malraux, *La condition humaine* (Paris: Gallimard, 1946), 54.

La première fois qu'une femme est mentionnée dans le texte, c'est lorsque Tchen s'apprête à prendre l'ascenseur après avoir tué le marchand. Un groupe de personnes attend l'ascenseur et un homme lui dit « La dancing girl en rouge est épatante. »²⁴⁷ Ainsi, la première figure féminine du texte de Malraux est une prostituée, ou du moins une femme publique. Elle n'a pas d'autre identité que sa fonction de danseuse et est donc immédiatement sexualisée. Son existence au sein du texte n'est d'ailleurs justifiée que par sa présence dans le discours d'un homme. Ce qui pourrait n'être qu'une façon comme une autre d'entrer dans l'univers du roman, et se justifier par le fait que le texte de Malraux s'ouvre sur la psyché du personnage très isolé de Tchen, est en réalité le premier élément de la description d'un environnement hostile aux femmes.

La deuxième incursion d'un personnage féminin dans le texte est celui de la femme d'Hemmelrich : « Qu'est-ce que tu foutais, toi, avec le gosse qui va crever et la femme qui gémit là-haut – pas trop fort, pour ne pas nous déranger... »²⁴⁸ Là encore, la femme elle-même n'est pas réellement présente, elle n'existe pour les personnages que par le biais du discours de l'un d'entre eux. Elle n'est pas nommée, elle n'a pas d'identité et n'existe que de par sa fonction : elle est « la femme, » et également la mère puisqu'il est question de l'enfant. Présentée comme un être soumis, elle ne veut pas déranger. Plus tard dans le roman, la femme d'Hemmelrich apparaît comme la somme de tout ce que les femmes peuvent avoir à subir, une sorte d'incarnation du malheur féminin. En effet, lorsque le lecteur découvre son histoire, il apprend que celle-ci a été vendue et « martyrisée » avant de devenir la femme d'Hemmelrich et

²⁴⁷ Malraux, *La condition humaine*, 15.

²⁴⁸ Malraux, *La condition humaine*, 22.

la mère de son enfant, combinant ainsi le rôle de prostituée et celui d'épouse.²⁴⁹ Pourtant, déjà, dans le bref récit de l'histoire de la femme d'Hemmelrich, une idée d'égalité entre l'homme et la femme apparaît lorsque Malraux écrit : « Elle s'était accrochée à lui d'un amour de chien aveugle et martyrisé, soupçonnant qu'il était lui aussi un autre chien aveugle et martyrisé. »²⁵⁰ Égalité dans le malheur peut-être, mais égalité tout de même : Hemmelrich ne semble pas considérer sa femme comme son inférieure, mais comme étant de la même espèce que lui. Puisqu'ils sont tous les deux des « chien[s] aveugle[s] et martyrisé[s] » leur similarité transcende aussi bien les questions de sexe que celles d'origines ethniques et les met au même niveau.

Si les femmes apparaissent tout d'abord comme étant reléguées à des positions qui les rendent vulnérables, il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent avoir du pouvoir sur les hommes. En effet, lorsque Malraux décrit le dancing où Kyo va retrouver Clappique, il écrit au sujet d'un habitué : « A cinquante-deux ans il avait pour la première fois découché et, terrorisé par sa femme, n'avait plus osé rentrer chez lui. Depuis huit mois, il passait ses nuits dans les boîtes [...] ce fantôme [...] »²⁵¹ Ce passage ne décrit qu'un personnage faisant partie du décor, pourtant il permet tout de même d'introduire l'idée du pouvoir féminin, même si c'est un pouvoir qui reste passif. Ce personnage qui hante les boîtes, puisque c'est un « fantôme, » est un rappel de ce pouvoir.

L'existence des femmes, ainsi que leur pouvoir, est avant tout liée à la question sexuelle. En effet, les femmes, épouses ou prostituées, doivent presque toujours leur existence aux désirs sexuels des hommes, et sont envisagées en termes de relations charnelles. Pour un personnage

²⁴⁹ Malraux, *La condition humaine*, 180-81.

²⁵⁰ Malraux, *La condition humaine*, 181.

²⁵¹ Malraux, *La condition humaine*, 28-29.

comme celui de Tchen, entièrement focalisé sur son rôle dans la révolution, la femme n'est pas vue comme une partenaire avec qui partager une expérience. Comme on peut le voir dans le dialogue suivant entre Tchen et Kyo :

- Tu trouves important que ce soit *toi* qui organises l'attentat contre Chang ?

- Nong... Et pourtant je ne voudrais pas le laisser faire par un autre.

- Parce que tu n'aurais pas confiance ?

- Parce que je n'aime pas que les femmes que j'aime soient baisées par les autres.

La phrase fit jaillir en Kyo toute la souffrance qu'il avait oubliée : il se sentit d'un coup séparé de Tchen.²⁵²

Dans la bouche de Tchen, la femme est peut être importante puisqu'elle est comparée à cet attentat qui lui tient tellement à cœur, mais il n'en demeure pas moins que cette comparaison la déshumanise totalement. L'utilisation du pluriel « les femmes » rend toute idée d'une relation privilégiée avec un être humain impossible. Enfin, le choix du terme très vulgaire « baiser » laisse transparaître un certain manque de considération envers la partenaire sexuelle, encore renforcé par le choix de la forme passive. Cette idée de la femme comme objet sexuel et non comme partenaire, ne serait-ce qu'au niveau sexuel, n'est pas partagée par le personnage de Kyo. En effet, sa réaction montre sa désapprobation, et souligne à quel point cette vision des relations entre hommes et femmes lui tient à cœur, puisque cette divergence de point de vue est vécue comme une rupture – il se sent « tout d'un coup séparé. » La relation qu'il entretient avec sa femme, May, telle que décrite par Malraux, montre à la fois l'importance de l'égalité pour le

²⁵² Malraux, *La condition humaine*, 152.

personnage, mais aussi le poids des conventions sociales, puisqu'il craint ce que les autres diront de May.

Dans le décor misogyne du roman, la figure de May est d'autant plus frappante pour le lecteur. En effet, May est un personnage à part entière puisqu'elle a un nom et qu'elle n'est pas simplement passive. Le lecteur ne la rencontre qu'après une quarantaine de pages, ce qui souligne encore l'impression d'un environnement hostile aux femmes. Cependant, à partir du moment où elle apparaît, May domine la scène. On voit ici à l'œuvre ce que Malraux appelle la mise en scène du romancier : « J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière. »²⁵³ May n'a que peu de scènes dans le texte, cependant, cette entrée en scène retardée la met en valeur, d'autant plus qu'à partir du moment où elle apparaît, elle devient le point de focalisation du narrateur.

Si elle est tout d'abord présentée comme la femme de Kyo, elle devient elle-même, c'est-à-dire May, presque immédiatement : « Le souvenir recouvrit l'inquiétude : sa femme ? Il écoutait : la porte de la maison se referma. May entra. »²⁵⁴ La brève interrogation de Kyo ne semble être là que pour le bénéfice du lecteur, puisque May est nommée tout de suite. Lorsque le lecteur « voit » May pour la première fois, l'adjectif qui lui est tout de suite associée est « viril ». Cependant, le lecteur comprend rapidement que ce sont ses vêtements et son assurance qui donnent cette impression, puisqu'à mesure que la scène progresse et que Malraux donne des éléments de description du personnage, elle est de moins en moins décrite comme masculine.

²⁵³ Cité par Christopher Shorley dans « Crossing boundaries in the early fiction: Malraux's 'art of the novel' 1928-33 » dans *André Malraux Across Boundaries* ed. Geoffrey T. Harris. (Amsterdam: Rodopi, 2000).

²⁵⁴ Malraux, *La condition humaine*, 48.

D'ailleurs, rapidement Kyo reconnaît à la fois sa féminité et sa force puisqu'il la qualifie de « guerrière. »²⁵⁵ La suite du texte présente une femme forte et éduquée, puisqu'elle est médecin. C'est donc parce qu'elle a des responsabilités et qu'elle est active qu'elle apparaît virile aux yeux des autres personnages – aux yeux de Kyo dans ce passage et, dans la dernière partie du roman aux yeux de Gisors, le père de Kyo, au moment où elle lui dit qu'elle veut aller en Russie pour continuer la révolution et venger Kyo.

Le rôle actif que joue May dans la révolution ne fait aucun doute étant donné que les premiers mots qu'elle prononce sont pour se renseigner sur l'état de leur action commune. Tout de suite après, Malraux évoque le rôle spécifique de May dans la révolution « elle venait de la section des femmes révolutionnaires dont elle dirigeait l'hôpital clandestin. »²⁵⁶ Cette juxtaposition permet à l'auteur de mettre en relief le fait que May fait partie du groupe, et que donc elle collabore avec Kyo, mais qu'elle est également indépendante, puisqu'elle a des projets personnels. Son discours, lorsqu'elle raconte sa journée à Kyo met en valeur les spécificités de son rôle et de la condition des femmes. Dans cet échange initial entre May et Kyo, Malraux construit la féminité de May en même temps que son rôle dans le groupe révolutionnaire, mais aussi donne un aperçu de sa relation avec Kyo.

Ce premier échange laisse place à l'aveu de May : elle a couché avec l'un de ses collègues. Cette confession a d'autant plus d'impact qu'elle a lieu à la suite d'une conversation au sujet d'une jeune fille qui a essayé de mettre fin à ses jours à cause d'un mariage forcé. Ainsi, May apparaît comme doublement libre car d'une part, elle n'a pas eu à subir un mariage forcé, et sa relation avec Kyo est présentée comme harmonieuse et, d'autre part, au sein de ce mariage

²⁵⁵ Malraux, *La condition humaine*, 49.

²⁵⁶ Malraux, *La condition humaine*, 48.

consenti, elle est libre de coucher avec d'autres personnes. C'est dans la réaction de Kyo à cet aveu que le lecteur comprend la difficulté de l'égalité entre hommes et femmes. En effet, Kyo est convaincu de la nécessité de l'égalité entre les sexes, comme le montre Malraux lorsqu'il prête à Kyo les pensées suivantes : « Kyo souffrait de la douleur la plus humiliante : celle que l'on se méprise d'éprouver. Réellement elle était libre de coucher avec qui elle voulait. »²⁵⁷ Il a honte de sa jalousie car celle-ci va contre ses convictions : la liberté de May est inaliénable à ses yeux et pourtant il est jaloux. Cette jalousie est encore amplifiée par le poids de la société, car Kyo a peur de ce que l'homme en question va alors penser de May : « Sa blessure venait, d'abord [...] de ce qu'il prêtait à l'homme qui venait de coucher avec May [...] du mépris pour elle. [...] il le connaissait à peine. Mais il connaissait la misogynie fondamentale de presque tous les hommes. »²⁵⁸ Tout ce passage met en relief la difficulté de la position de Kyo qui croit en la nécessité d'égalité des hommes et de femmes, mais qui est également conscient de la culture de la société dans laquelle il vit. Si ses premières pensées lui font honte, c'est parce qu'il se rend compte qu'il est lui aussi influencé par les valeurs de la société.

May, dans ce contexte, apparaît plus progressiste. Tout au long du passage, elle revendique la spécificité féminine : tout d'abord en relatant des épisodes propres aux femmes, comme par exemple celui de la tentative de suicide. Cependant, Malraux ne montre pas un personnage qui envisage les différences entre hommes et femmes comme autant de raisons de créer une hiérarchie. May explique à Kyo que les hommes et les femmes ont une façon différente d'appréhender la vie : tout d'abord en affirmant que pour les femmes la douleur évoque la vie

²⁵⁷ Malraux, *La condition humaine*, 52.

²⁵⁸ Malraux, *La condition humaine*, 53-54.

plus que la mort.²⁵⁹ Un peu plus loin dans le texte, elle dit directement à Kyo : « Kyo, comme ce sont des idées d'homme... »²⁶⁰ lorsqu'ils parlent des raisons pour lesquelles on va ou on suit quelqu'un au bain. Ainsi, May, qui représente ici les femmes, constate des différences sans pour autant leur accorder une valeur autre que celle de constatations, tandis que Kyo parle de la misogynie des hommes. Kyo se rend compte que May est différente de lui lorsque justement, elle agit autrement que ce à quoi il s'attendait, c'est-à-dire lorsqu'elle met en pratique la liberté qu'ils se sont mutuellement accordée et qu'elle a couché avec un autre homme que lui. Malraux va même plus loin puisque Kyo est jaloux du fait que May ait couché avec un autre homme alors que pourtant ils sont dans un couple libre. Dans cette situation, les rôles traditionnels sont inversés. *La condition humaine* ne relate pas l'histoire de militants anarchistes mais de révolutionnaires communistes. La présence du personnage de May renforce le côté anarchisant du texte de Malraux parce que justement, elle n'agit pas comme les hommes et, pourtant, elle a un rôle au sein de l'insurrection qui est tout aussi important que celui des hommes. Elle revendique sa liberté dans sa relation avec Kyo et celle-ci lui est accordée, même si Kyo en souffre il ne la remet pas en question.

Kyo travaille à l'égalité avec sa femme tandis que Ferral cherche à établir sa domination sur Valérie. Ferral n'est pas présenté au lecteur comme un personnage positif, et c'est justement lui qui a l'attitude la plus négative envers les femmes. Lorsque le lecteur voit celui qui est le Président de la Chambre de commerce française croiser une femme pour la première fois, Malraux écrit : « Il descendit l'escalier, rencontra au milieu une Minerve châtain, en tailleur de

²⁵⁹ « Pour moi, pour une femme, la souffrance – c'est étrange – fait plus penser à la vie qu'à la mort... A cause des accouchements, peut-être... » Malraux, *La condition humaine* 50.

²⁶⁰ Malraux, *La condition humaine*, 53.

sport, au superbe masque immobile. [...] ‘Je voudrais bien savoir la tête que tu fais quand tu jouis, toi’, pensa-t-il. »²⁶¹ La juxtaposition du nom Minerve avec la réflexion de Ferral met en lumière le fait que ce dernier n’envisage les femmes que d’un point de vue sexuel. En effet, l’évocation de Minerve, déesse de l’intelligence et de la sagesse, laisse à penser que la femme n’est pas juste un objet, cependant Ferral ne l’envisage pas comme autre chose, il ne se demande même pas quel type de partenaire sexuelle elle serait, mais simplement de quoi elle aurait l’air pendant l’acte. Ici encore, le choix du tutoiement renforce l’impression de femme objet.

Si Ferral apparaît très misogyne dans ce passage, qui est le premier où il est confronté au sexe féminin ; sa relation avec sa maîtresse, Valérie ne fait que confirmer les premières impressions du lecteur. Lorsque Valérie est présentée au lecteur ce n’est tout d’abord pas en tant que femme active, comme May, mais en tant que partenaire sexuelle, puisque Malraux écrit : « A côté, Valérie était couchée. »²⁶² La suite du paragraphe renforce cette idée que la relation entre Ferral et Valérie n’est pas de la même nature que celle qui unit May et Kyo. En effet, Ferral ne s’intéresse pas à Valérie en tant que personne puisque Malraux écrit : « ‘Il n’y a rien de plus prenant chez un homme que l’union de la force et de la faiblesse’, lui avait-elle dit [...] il retenait cette phrase plus que tout ce qu’elle lui avait confié de la sienne. »²⁶³ Ce qui importe à Ferral c’est ce que Valérie peut lui apprendre de lui-même, Valérie en tant que personne n’a pour lui aucune importance, puisque rien dans sa vie personnelle ne le touche. Malraux clôt d’ailleurs cette scène du texte en revenant sur cette notion avec : « Elle n’était rien que l’autre pôle de son

²⁶¹ Malraux, *La condition humaine*, 86.

²⁶² Malraux, *La condition humaine*, 117.

²⁶³ Malraux, *La condition humaine*, 117.

propre désir. »²⁶⁴ qui renforçant l'impression de Ferral n'est pas capable d'envisager Valérie autrement que par rapport à lui-même.

Dans toute cette scène entre Valérie et Ferral, la majeure partie des dialogues entre les deux personnages est constituée de leurs réflexions respectives sur la façon dont les hommes et les femmes envisagent les relations charnelles ou amoureuses. Le contenu de ces dialogues, ainsi que le dévoilement des pensées des personnages, souligne l'attachement de Malraux à l'idée que les hommes et les femmes n'abordent pas la vie et les relations de la même manière, il y a donc chez l'auteur une reconnaissance de la spécificité féminine. L'apogée de cette différence est représenté par la lutte autour de l'interrupteur. En effet, alors qu'ils commencent à coucher ensemble Valérie éteint la lumière, Ferral rallume car il souhaite voir le plaisir sur son visage. Lorsque Valérie allume à nouveau la lumière, Ferral l'éteint une deuxième fois et prend soin d'éloigner l'interrupteur. Lors de cette scène, Ferral cherche à établir sa domination sur Valérie. Ce qui est frappant pour le lecteur c'est qu'il n'y a aucune négociation verbale, Ferral ne demande pas à Valérie de laisser la lumière allumée, il le lui impose simplement. Cette domination est subie par Valérie puisque Malraux écrit : « la résolution de ne pas lui pardonner. »²⁶⁵ Si Ferral apparaît à ce moment-là vainqueur de cette lutte, cette victoire n'est que passagère. Dans la suite du texte, Malraux permet à Valérie de se venger lorsqu'elle demande à Ferral de lui apporter un oiseau et que celui-ci au lieu de Valérie ne trouve à l'hôtel qu'un autre de ses prétendants et une lettre. La lettre, qui revient sur l'épisode de l'interrupteur, contient une critique directe de la façon dont Ferral voit les femmes : « Peut-être mourrez-vous sans vous être

²⁶⁴ Malraux, *La condition humaine*, 122.

²⁶⁵ Malraux, *La condition humaine*, 121.

aperçu qu'une femme est *aussi* un être humain. »²⁶⁶ Cet épisode met en scène une femme qui ne se laisse pas faire et qui est capable d'expliquer les raisons de ses actes, alors que Ferral, blessé, n'est capable que d'une vengeance impulsive.

Si le roman de Malraux ne comporte que peu de personnages féminins, la question de la femme et de la place de celle-ci dans la société est tout de même présente. C'est d'ailleurs en partie grâce à ce manque de personnages féminins que Malraux remet en question la façon dont la société dans laquelle il écrit traite les femmes. En effet, dans la majeure partie du roman, les femmes sont tour à tour vues comme des entraves ou des objets mais ne semblent pas avoir d'existence hors de ce que les hommes pensent d'elles, et n'ont d'ailleurs, pour la plupart, pas de nom. Cette vision correspond à la vision traditionnelle de la femme en orient, comme le comprend le lecteur grâce au dialogue entre Gisors et Tchen qui montre que l'idée d'échange avec une femme, en matière sexuelle au moins, est impensable en Chine : « – La première femme avec qui tu as couché était une prostituée, naturellement ? demanda doucement Gisors. – Je suis chinois, répondit Tchen avec rancune. »²⁶⁷ La façon dont Ferral traite Valérie montre que les occidentaux ne sont pas non plus exempts de misogynie.

Cependant la structure du roman de Malraux pousse le lecteur à mettre en parallèle le personnage de Kyo et celui de Ferral, puisque ce sont les deux seuls personnages qui sont montrés dans une situation de couple, qui plus est avec les deux seuls personnages féminins ayant un nom. Dans les deux cas, les scènes où les personnages interagissent avec leur compagne abordent la question de la place de la femme dans la société. Les deux femmes sont montrées comme des personnages positifs qui ne dépendent pas des hommes, qui revendiquent leur liberté

²⁶⁶ Malraux, *La condition humaine*, 217.

²⁶⁷ Malraux, *La condition humaine*, 62.

et la vivent. Si Ferral accepte mal la liberté de Valérie et y réagit de façon impulsive, Kyo respecte la liberté de May et ne la remet pas en question. L'égalité théorique entre hommes et femmes ne pose pas de problèmes à Kyo, même si elle est en pratique elle est difficile à accepter. Kyo qui est un personnage positif, un chef de groupe anarchiste, juste et respectueux, voit May comme son égale, même si cette relation peut le faire souffrir. Ainsi l'égalité de la femme est présentée comme une nécessité, puisqu'elle est soutenue par le personnage principal. Ferral au contraire est présenté comme un personnage négatif qui, en plus, ne croit pas en l'égalité des femmes. Ainsi, pour Malraux, la façon dont les hommes traitent les femmes est une manière de juger leur valeur.

Comme chez Aragon la libération de la femme a une composante sexuelle : se libérer de la domination masculine au niveau de l'acte sexuel est le début de la non-soumission. A ce titre, il est bien entendu notable que les femmes du texte soient toutes envisagées sous l'angle de la sexualité. Ainsi, Malraux traite la question de l'égalité de la femme dans la sphère du privé plutôt qu'au niveau sociétal. En effet, tandis qu'Aragon montre à son lecteur plusieurs groupes dans des situations différentes, qui parlent de politique abondamment plus qu'ils ne prennent réellement part à la vie politique, Malraux lève le voile sur la vie privée de ceux qui sont politiquement engagés, et c'est dans ce contexte que la question de la femme émerge.

3.3 L'INVITÉE : LA FEMME LIBRE FACE À LA SOCIÉTÉ

Après *Les cloches de Bâle*, roman de femmes écrit par un homme, et *La condition humaine* qui ne comporte que très peu de personnages féminins et se déroule dans un milieu extrêmement

misogyne, *L'invitée* apporte un éclairage différent sur la façon dont la femme est envisagée dans la littérature puisque, c'est un roman de femmes écrit par une femme. Premier roman de Simone de Beauvoir, *L'invitée*, publié en 1943, suit l'évolution des pensées de Françoise et sa relation avec une autre femme, Xavière. Entre la publication des textes d'Aragon et de Malraux, et la publication de celui de Beauvoir il se passe une dizaine d'années. Même si la situation a beaucoup changé en France, puisque Simone de Beauvoir publie son roman dans une France occupée, la place des femmes dans la société, elle, n'a que peu évolué. Ainsi, il n'est pas étonnant de trouver dans le roman de Beauvoir certaines thématiques déjà mises en avant par Malraux et Aragon ; comme la question du rôle de la femme, celle de la liberté et en particulier de la liberté sexuelle, ou encore la question de ce qu'est la féminité. Cependant, on peut se demander si l'identité de femme de Simone de Beauvoir, de même que le choix d'un personnage principal féminin, la poussent à aborder ces questions de manière différente.²⁶⁸

Comme le rappellent Bernadette Costa-Prades et Huguette Bouchardeau, Simone de Beauvoir ne s'engage pas politiquement avant la fin de la seconde guerre mondiale.²⁶⁹ A l'exception de la tentative avortée, en 1941, du groupe « Socialisme et Liberté » avec Jean-Paul Sartre. Bernadette Costa-Prades explique ce non-engagement comme suit : « Son envie d'être heureuse à tout prix l'emporte sur une éventuelle conscience politique. »²⁷⁰ Ce désir de bonheur, pour Simone de Beauvoir est lié à la nécessité de se sentir absolument libre. Ainsi, si l'auteur n'est pas insensible aux problèmes sociaux, et à la séparation des classes sociales, elle ne peut

²⁶⁸ Francine Dugast-Portes parle de « conscience féminine » dans « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir » (144-150) dans *Simone de Beauvoir* dir. Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle, (Paris : Éditions de L'Herne, 2012) 145.

²⁶⁹ Bernadette Costa-Prades, *Simone de Beauvoir* (Paris : Maren Sell Editeurs, 2006). Huguette Bouchardeau, *Simone de Beauvoir : biographie* (Paris : Flammarion, 2007).

²⁷⁰ Costa-Prades, *Simone de Beauvoir*, 69.

pour autant se décider à perdre une partie de sa liberté.²⁷¹ Cette passion pour la liberté est ce qui guide aussi bien l'auteur que ses personnages. Dans le roman d'Aragon, il est question de la liberté de la femme, de sa liberté sexuelle mais aussi de son engagement politique, la question de la liberté est donc envisagée sous un angle qui dépasse celui du mode de vie. Dans le roman de Beauvoir par contre, la liberté anarchiste, la liberté totale ne semble plus pouvoir être question de politique, mais est simplement question de mode de vie. Plusieurs visions de la liberté s'y rencontrent et se heurtent. Les deux personnages féminins principaux, Françoise et Xavière, illustrent deux visions différentes de la liberté féminine. Françoise est la compagne de Pierre et elle lui est fidèle, même si cela n'est pas une obligation pour elle, puisqu'ils forment un couple libre. Xavière quant à elle représente une vision égoïste de la liberté, puisqu'elle est présentée comme jalouse, possessive, mais aussi incapable de s'en tenir aux décisions qu'elle prend et qu'elle semble envisager comme des entraves.

Ainsi, dans le contexte du roman de Beauvoir, la question de ce qu'est la liberté est intimement liée à la question de la féminité. Christina Angelfors remarque à propos des *Belles Images* que la féminité est indissociable de toute question posée par un texte qui adopte un point de vue féminin : « Dès lors que la problématique centrale du roman est représentée par une femme, il est à notre avis indispensable de tenir compte de cet autre aspect de l'organisation sociale basé, non plus sur le pouvoir de l'argent, mais sur le pouvoir qu'ont les hommes sur les

²⁷¹ À propos de l'année 1932, Huguette Bouchardeau écrit : « La « ségrégation des classes » leur [Beauvoir et Sartre] est insupportable ; pas question pour eux de participer directement aux luttes ouvrières en cours, mais ils doivent prendre position pour elles. [...] le couple [...] n'est-il pas entraîné vers un engagement qui aliènerait, pensent les deux partenaires, leur besoin d'indépendance. » Bouchardeau, *Simone de Beauvoir*, 70.

femmes dans cette société, en un mot l'ordre patriarcal. »²⁷² Cette remarque au sujet de la liberté qui devient plus spécifiquement la question de la liberté féminine et de ses implications aussi bien au niveau social que personnel est déjà à l'œuvre dans le premier roman de Beauvoir.

Il est difficile dans le cas de *L'invitée* de ne pas faire référence à la biographie de l'auteur. Si le texte s'en inspire largement, il n'est cependant pas non plus question, comme le fait Brian T Fitch, d'affirmer que ce texte ne présente aucun intérêt.²⁷³ Sonia Kruks s'étonne du fait que Simone de Beauvoir ne parle pas dans ses mémoires des difficultés qu'elle a pu rencontrer du fait d'être une femme : « It is striking that nowhere in her volumes of autobiography does she offer any acknowledgement that she personally experienced her femininity as a handicap, or even that she recognized it as a source of inner conflict in herself. »²⁷⁴ Il me semble que justement elle aborde ces difficultés dans *L'invitée* à travers le personnage de Françoise. Ainsi, il sera tout d'abord question de la liberté de Françoise telle qu'affirmée par elle, une liberté intrinsèquement liée à sa féminité, puisque Beauvoir dépeint un personnage qui ne cesse d'affirmer simultanément ces deux aspects de sa personne. Cependant, la façon dont Françoise se perçoit elle-même est différente de la façon dont elle est perçue par la société, ce qui sera l'objet de la partie suivante. La dernière partie traite de la façon dont Beauvoir met la liberté de Françoise à l'épreuve d'un jugement particulier, celui de Xavière, « l'invitée, » qui est aussi l'autre pôle de la liberté féminine dans le roman.

²⁷² Christina Angelfors, *La double conscience, La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal* (Lund : Lund University Press, 1989), 94.

²⁷³ « Brian T Fitch claims that *She Came to Stay* is so autobiographical that it cannot be considered a 'work of art existing in itself.' » cité par Toril Moi dans *Feminist Theory and Simone de Beauvoir* (Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA : Blackwell, 1990), 28-9.

²⁷⁴ Sonia Kruks, « Simone de Beauvoir: Teaching Sartre About Freedom » 79-95 in *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. Ed. Margaret A. Simons (University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 1995), 80.

Dans le texte de Beauvoir la légitimité de la liberté féminine n'est pas remise en question, par contre la difficulté de vivre libre quand on est une femme est centrale dans le texte. Ici, il n'y a pas de discussion sur l'anarchie, puisqu'il y a un rejet de toute discussion politique, c'est le mode de vie qui est anarchiste, c'est-à-dire qui suit les principes de la liberté absolue. Les personnages sont focalisés sur leur liberté individuelle et individualiste. De plus, tous les personnages sont présentés comme ayant droit à la même liberté de principe, c'est-à-dire que les hommes ne sont pas envisagés comme plus libres ou ayant plus de droits, même si c'était pourtant le cas au moment de la rédaction du texte.

La prise de position de Beauvoir quant à la place de la femme dans son œuvre est évidente dès le début du texte puisqu'en effet, le premier mot du texte est « Françoise » c'est-à-dire le prénom du personnage principal. La première page la montre en train de travailler avec celui qui deviendra plus tard son amant, Gerbert. Dans ce début de roman, il est très clair que Gerbert ne fait qu'aider Françoise : « D'ailleurs, je n'ai plus qu'une scène à mettre au net, dit Françoise »²⁷⁵ La protagoniste parle de ce qu'elle a à faire sans inclure Gerbert : il l'aide, mais il est question de son travail à elle. La différence entre ces premiers mots et ceux du texte d'Aragon est immense, puisque *Les cloches de Bâle* s'ouvre sur le jugement que porte la société sur Diane, qui d'ailleurs n'a pas de travail. Dans *L'invitée*, Françoise ouvre le roman et c'est aussi elle qui le clôture : le texte commence et finit avec Françoise, soulignant l'importance du personnage qui se suffit à elle-même.

Cette indépendance de Françoise que le lecteur observe tout d'abord de l'extérieur lui est présentée rapidement à travers les pensées de Françoise :

²⁷⁵ Simone de Beauvoir, *L'invitée* (Paris: Gallimard, 1943), 11.

Elle ne regrettait pas que Pierre ne fut pas auprès d'elle, il y avait des joies qu'elle ne pouvait pas connaître en sa présence : toutes les joies de la solitude ; elle les avait perdues depuis huit ans et parfois elle en éprouvait comme un remords. [...] C'était étrange de redevenir quelqu'un, tout juste une femme, une femme qui se hâte parce qu'elle a un travail pressé qui l'attend, et ce moment n'était qu'un moment de sa vie comme les autres.²⁷⁶

C'est dans ce passage que le lecteur découvre pour la première fois l'existence de Pierre. Il n'est non pas présenté au lecteur en tant que personnage, mais évoqué dans les pensées du personnage principal. Ainsi, contrairement au schéma patriarcal qui envisage la femme comme étant subordonnée à l'homme, dans ce contexte il semble que ce soit l'inverse puisque le personnage de Pierre est introduit comme compagnon de Françoise. La première chose qu'affirme la protagoniste dans ce passage c'est son indépendance par rapport à son compagnon : la solitude ne lui pèse pas, au contraire, puisqu'elle lui apporte des « joies. » Le fait d'être en couple comporte même des côtés négatifs, étant donné que ces joies sont qualifiées de « perdues » et qu'elle éprouve un « remords. » Ce que la vie de couple engendre de négatif c'est la perte de soi, puisque la solitude permet à Françoise de « redevenir quelqu'un. » La juxtaposition de « quelqu'un » et « une femme » met en relief à la fois l'indépendance du personnage : une femme peut être quelqu'un sans un homme, elle peut exister en dehors de son couple ; mais aussi la valeur de la femme, qui peut elle aussi être importante. Ici, Beauvoir joue sur le double sens de l'expression « être quelqu'un, » c'est-à-dire être une personne à part entière, et être une personne importante, ce qui est encore renforcé par la suite du passage dans laquelle un « travail pressé

²⁷⁶ Beauvoir, *L'invitée*, 13.

l'attend. ». Le fait d'être une femme est « suffisant » puisque la narratrice affirme être « tout juste » une femme. On peut noter le besoin de l'auteur de souligner le fait que le fait d'avoir un travail à faire n'est pas anecdotique pour le personnage puisque Beauvoir précise que ce moment n'avait rien de spécial – « un moment de sa vie comme les autres. »

Ce tableau d'ouverture est positif quant à la façon dont il dépeint la féminité. Loin d'être un handicap, elle est envisagée comme une identité dont on peut être fière, une identité qui n'est pas présentée comme étant un défaut. La femme affirme ici son droit à l'indépendance et à être pleinement elle-même. Pourtant, il y a une certaine difficulté de la part du personnage de Françoise à accepter cette liberté qu'elle reconnaît pourtant être sienne. D'ailleurs, dans une certaine mesure elle reconnaît à Pierre un pouvoir sur elle, car sa liberté semble dépendre de lui : « Elle était libre de ses paroles, de ses gestes, Pierre la laissait libre. »²⁷⁷ Si elle commence sa phrase en affirmant sa liberté, à la fois intellectuelle (« de ses paroles ») et physique (« de ses gestes ») la fin de la phrase présente son compagnon comme ayant un ascendant sur elle : la liberté est sienne et ce parce que Pierre la lui donne. Ainsi, rapidement, la liberté que Françoise revendique se fissure, de son propre fait d'ailleurs, puisque Pierre la laisse effectivement libre mais qu'elle recherche de façon quasi-constante son accord.

Le lecteur partage les pensées les plus intimes de Françoise dès le début du texte, mais finalement il ne la voit que très peu de l'extérieur. Le lecteur sait ce qu'elle pense d'elle-même mais ne sait pas comment la société la voit. C'est le personnage de Gerbert qui permet au lecteur de découvrir Françoise de l'extérieur en offrant des éléments de description un peu plus développés que ceux proposés par les autres personnages. La façon dont Gerbert décrit Françoise

²⁷⁷ Beauvoir, *L'invitée*, 20.

est également une description en creux de ce que la société attend d'une femme. En effet, Gerbert est un tout jeune homme, n'ayant que peu d'expérience, de sorte que ses attentes sont conformes à ce qu'il a appris au contact de la société dans laquelle il vit. Il donne son avis sur Françoise à deux moments du texte : lorsque le lecteur assiste à son monologue intérieur alors qu'il se prépare à aller dîner avec Pierre et Françoise, et lorsqu'il parle avec Françoise lorsqu'ils sont seuls tous les deux.

La première description tourne autour de ce que Françoise n'est pas :

C'était la seule faiblesse de Françoise, son amour pour les sucreries [...] Gerbert lui savait gré de porter souvent sans vergognes des souliers éculés, des bas égratignés ; dans sa chambre d'hôtel, aucune recherche charmante n'agaçait le regard : elle ne possédait ni bibelot, ni broderies, ni même un service à thé ; et puis on n'était pas obligé de faire des manières avec elle, elle était sans coquetterie, sans migraine, sans saute d'humeur et ne réclamait aucun égard.²⁷⁸

Cette description par la négative de Françoise propose aux lecteurs une description de ce qu'est une femme pour la société. Ainsi, les femmes semblent ne s'inquiéter que de deux choses : leur apparence physique, plus spécifiquement leurs vêtements – ici les souliers et les bas – et le fait de soigner leur intérieur – bibelot, broderies et service à thé. Elles ont de plus un caractère difficile et capricieux, puisqu'elles sont « coquettes » et ont des « sautes d'humeur. » Françoise n'est une femme « typique » dans aucune de ces trois catégories, puisque justement elle ne correspond pas à ce à quoi Gerbert s'attend. Le seul élément « féminin » chez Françoise est son amour pour les sucreries, c'est sa seule « faiblesse. » Le choix du mot « faiblesse » n'est pas

²⁷⁸ Beauvoir, *L'invitée*, 317.

anodin puisque justement utilisé pour parler d'une caractéristique supposément féminine, associant ainsi la féminité au fait d'être faible. Ce qui permet à Françoise d'être une femme forte semble justement le fait de ne pas « vraiment » être une femme, en tout cas pas selon les normes sociétales.

Si Gerbert représente la façon dont la société voit les femmes, il n'est pas dépeint par Beauvoir comme un mauvais homme. Cependant, l'idée qu'il se fait des femmes et de la relation qu'un homme et une femme peuvent entretenir est très stéréotypée : « Je ne crois pas que j'aimerai jamais aucune femme. [...] On ne peut rien faire avec une quille : ni se promener, ni se saouler, ni rien, ça ne comprend pas la plaisanterie et puis il faut un tas de manières avec elles, on se sent tout le temps en faute. »²⁷⁹ Là encore, la réflexion de Gerbert permet à l'auteur de dévoiler un autre stéréotype associé à la féminité : le fait d'être rabat-joie. Une nouvelle fois, le personnage est forcé de se rendre compte que Françoise ne correspond pas au stéréotype. Cette fois-ci l'explication proposée pour cette différence va beaucoup plus loin que dans le passage précédent, Gerbert ôte à Françoise sa féminité en lui affirmant : « Oh vous ! Vous êtes comme un type ! »²⁸⁰ Gerbert incarne la résistance de la société face à l'évolution des revendications féminines et refuse de voir les femmes comme pouvant être autre chose qu'un stéréotype.

La clairvoyance du personnage de Gerbert quant à la façon dont la société envisage les femmes est encore développée dans son refus d'être traité de la même façon qu'une femme pourrait l'être. Lorsque dans la dernière partie du roman Françoise part en voyage avec Gerbert elle lui dit : « Je sais bien que vous me prenez pour un homme. » ce à quoi il répond : « Ce n'est

²⁷⁹ Beauvoir, *L'invitée*, 451.

²⁸⁰ Beauvoir, *L'invitée*, 452.

pas vrai [...] J'aurais horreur d'être dans votre vie ce que des Canzetti sont pour Labrousse. »²⁸¹

Dans ce passage, Gerbert rend à Françoise sa féminité lorsqu'il lui répond « Ce n'est pas vrai. » Mais dans la suite de sa réponse il affirme son refus de ne pas être traité comme une femme en évoquant l'une des maîtresses de Pierre que ce dernier a quittée au début du roman, Canzetti. En faisant du nom propre de cette femme un nom commun, Beauvoir souligne le fait que les femmes perdent leur identité au profit de ce que les hommes font d'elles. Gerbert reconnaît ainsi que dans la société les femmes ne sont pas traitées de manière correcte ou enviable. Beauvoir choisit Gerbert pour montrer la vision que la société a des femmes car justement c'est un homme, et de ce fait sa vision ne peut pas être considérée comme biaisée par le besoin de défendre son sexe contre la société patriarcale. La vision que la société a des femmes est en réalité la vision que les hommes ont des femmes.

La société n'est pas la seule entité à juger l'attitude et les choix de Françoise. Le personnage de Xavière qui partage la vie et l'intimité – au moins en partie – du couple que forment Françoise et Pierre remet en question ce que Françoise considère être sa liberté. Lorsque Xavière est présentée au lecteur, elle apparaît tout de suite comme un personnage provocant, et provocateur ; en effet, alors qu'elle discute avec Françoise du type de travail qu'elle pourrait avoir à Paris elle dit : « Peut-être je pourrais essayer d'être une grue. »²⁸² Xavière, sans doute dans le but de provoquer Françoise émet la possibilité de devenir une grue, c'est-à-dire une prostituée. Cette réflexion de Xavière met en lumière le fait que la façon dont elle envisage sa liberté est beaucoup plus drastique que celle de Françoise, elle semble prête à aller beaucoup plus loin que Françoise.

²⁸¹ Beauvoir, *L'invitée*, 459.

²⁸² Beauvoir, *L'invitée*, 21.

Xavière représente la liberté absolue, elle n'est prête à aucun compromis. Alors que Françoise essaie de l'aider à trouver quelque chose à faire à Paris pour qu'elle puisse y rester, elle refuse obstinément de considérer la possibilité d'exercer un emploi. Elle ne veut tout simplement pas travailler et d'ailleurs semble ne même pas comprendre pourquoi il faut travailler : « Est-ce qu'il faut absolument faire quelque chose ? »²⁸³ Xavière ne veut pas perdre sa liberté, ce qui pour elle implique d'être complètement libre de son temps : « Et il faudrait faire comme votre amie : compter les verres que je bois et regarder dans cette ma montre pour aller à mon travail le lendemain matin. Françoise se sentit blessée ; elle avait regardé l'heure, elle aussi. »²⁸⁴ Pour ce personnage, aucun compromis n'est envisageable, Xavière ne veut pas travailler, ni même être raisonnable en ce qui concerne ce qu'elle consomme. De plus, le désir de liberté absolue de Xavière s'accompagne d'un certain mépris pour tous ceux, et particulièrement celles, qui se plient aux règles de la société. Ce jugement qu'elle porte sur les autres, et dont elle ne se cache pas, blesse Françoise car celle-ci se veut libre mais est bien obligée de se rendre à l'évidence que sa liberté n'est pas aussi absolue que celle de Xavière. C'est ce qu'explique Maurice Blanchot lorsqu'il écrit que : « Le regard de Xavière fait d'elle une étrangère à ses propres yeux. Quelqu'un la juge du dehors. »²⁸⁵ Le jugement à peine voilé de Xavière pousse Françoise à s'envisager différemment.

A mesure que le roman progresse les réflexions de Xavière se font de plus en plus directes et touchent Françoise à chaque fois un peu plus. Beauvoir peint de Xavière un tableau

²⁸³ Beauvoir, *L'invitée*, 42.

²⁸⁴ Beauvoir, *L'invitée*, 3.

²⁸⁵ Maurice Blanchot, « Le roman du regard » dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, éd. Christophe Bident (Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007), 517-523. Cité dans *Simone de Beauvoir* dir. Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle. (Paris: L'Herne, 2012), 142.

extrême lorsqu'elle lui fait dire : « Ce qui est monstrueux, c'est qu'on puisse décider de soi-même comme ça, par décret. [...] Comment peut-on accepter de vivre par programme. »²⁸⁶ Le choix de l'adjectif « monstrueux » met en relief l'étendue du mépris de Xavière, puisqu'elle ne reconnaît même plus comme humain le fait d'accepter de suivre un programme. La liberté que revendique Xavière dépasse le cadre professionnel et a un impact sur sa vie personnelle, puisqu'elle envisage même les engagements sociaux comme des contraintes, des entraves à sa liberté : « Vos rapports avec les gens, par exemple. Xavière compta sur ses doigts : Élizabeth, votre tante, Gerbert et tant d'autres. J'aimerais mieux vivre seule au monde et garder ma liberté. »²⁸⁷ Dans ce passage, le jugement que porte Xavière sur la vie de Pierre et Françoise devient direct puisqu'elle ne parle pas de façon abstraite d'une habitude qu'elle trouve en général détestable, mais parle de ce qu'eux font spécifiquement pour expliquer, par contraste, comment elle envisage sa liberté.

Françoise, souffre de voir sa liberté remise en question par l'irruption dans sa vie de Xavière. Contrairement au roman de Malraux qui ne contient que peu de dialogues sur la nature des relations entre les personnages, le roman de Beauvoir est saturé de discussions et de monologues intérieurs. Ainsi, le lecteur assiste à l'évolution des pensées de Françoise vis-à-vis de Xavière. Cette façon d'envisager la femme est différente de ce que proposent Aragon et Malraux qui finalement n'incluent que peu ou pas de réflexions féminines. Dans le roman de Beauvoir, l'accès aux pensées de la protagoniste permet au lecteur d'assister au changement de direction de ses pensées : elles s'éloignent d'une prise en compte de ce que la société voit en elle

²⁸⁶ Beauvoir, *L'invitée*, 69.

²⁸⁷ Beauvoir, *L'invité*, 125.

pour se focaliser sur l'avis d'une personne en particulier, Xavière. Après le pacte d'amitié que font Pierre et Xavière, les pensées de Françoise se portent vers Xavière :

Dans sa chambre en dessous d'eux, Xavière [...] était libre de choisir l'heure où elle se couchait, seule dans son lit, loin de toute présence étrangère ; elle était totalement libre de ses sentiments, de ses pensées ; et sûrement à cette minute elle s'enchantait de cette liberté, elle en usait pour condamner Françoise.²⁸⁸

Dans ce passage, c'est Françoise qui se condamne elle-même et fait de Xavière le medium de cette condamnation. Xavière pousse Françoise à remettre en question son existence, simplement par la façon dont elle vit sa liberté : Xavière est seule, ce qui est mis en relief par la juxtaposition de « libre » et « liberté, » avec la figure d'insistance « seule [...] loin de toute présence étrangère. » Ce sont les pensées de Françoise qui sont présentées ici, le lecteur n'a jamais accès aux pensées de Xavière, il s'agit donc de l'interprétation de Françoise. Ainsi Beauvoir construit son personnage principal à travers ce qu'elle pense mais aussi à travers ce que, à son avis, les autres pensent d'elle, c'est-à-dire l'image qu'ils lui renvoient. Ainsi, Françoise qui se veut libre au début du roman est forcée de remettre cette liberté en question à cause de Xavière. Le jugement imaginé de cette dernière est ce qui la condamne aux yeux de Françoise et pourtant, le lecteur ne sait jamais ce qu'elle pense de la situation.

Beauvoir ne questionne pas la légitimité de la liberté de la femme ou son droit à être égale aux hommes. En effet, le texte met en scène des femmes qui agissent comme elles l'entendent. Ce que Beauvoir montre, par contre, c'est que les femmes de par les différences de traitements qu'elles subissent en permanence dans la société se remettent en permanence en

²⁸⁸ Beauvoir, *L'invitée*, 82.

question et ont du mal à accepter cette liberté qui pourtant leur revient. Tandis que Malraux et Aragon mettent en scène « l'avant » de la situation décrite par Beauvoir, c'est-à-dire que pour eux il s'agit de défendre le droit à la liberté des femmes ; pour Beauvoir il s'agit de vivre libre, en étant une femme, dans une société patriarcale qui de ce fait est encore hostile. Il s'agit de mettre en pratique ce droit à la liberté. Comme le remarque Maurice Blanchot : « D'une certaine manière, la tragédie de Françoise, comme celle d'Oreste, est la tragédie d'un être qui est à la recherche de sa liberté. »²⁸⁹ Cette recherche de la liberté pour Françoise est encore compliquée par son identité de femme.

Dès le début du roman, il y a un décalage entre ce en quoi Françoise croit, en particulier au fait que les infidélités de son compagnon de la touchent pas, et la réalité. Ici on retrouve l'idée du mal être que peut engendrer la liberté au sein du couple que l'on trouve également chez Malraux. Bien que dans les deux romans, ces épisodes aient clairement des échos biographiques, et même si chez Malraux c'est May qui est « infidèle » tandis que chez Beauvoir c'est Pierre, il n'en demeure pas moins que dans les deux cas c'est la place de la femme dans la société qui est au cœur de la problématique posée par l'infidélité. Tandis que chez Malraux, la discussion de la place de la femme est un point annexe, c'est une question centrale dans le roman de Beauvoir. Françoise se questionne sur le type de liberté qu'elle peut avoir étant donnée la société dont elle fait partie. La raison pour laquelle Xavière finit par lui inspirer de la haine est que sa liberté, la liberté anarchiste, totale, la force à reconsidérer sa propre liberté. Françoise vit la liberté de Xavière comme un jugement qui lui montre les limites de sa propre liberté. Face à cette autre

²⁸⁹ Blanchot, Maurice. « Le roman du regard » dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, éd. Christophe Bident, 517-523. Cité dans *Simone de Beauvoir* dir. Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle, 142.

liberté féminine, plus absolue, ses certitudes se délitent, et pour pouvoir sauvegarder sa liberté, elle ne peut qu'éliminer Xavière.

3.4 CONCLUSION

L'étude de ces romans n'apporte pas un regard très positif sur la façon dont la femme est envisagée dans la société française de la première moitié du XX^{ème} siècle. En effet, de différentes manières et pour différentes raisons ces romans constatent la différence de traitement dont les femmes sont victimes. Pour Aragon, l'anarchie est un passage presque obligé pour les femmes, en ce qu'elle constitue un tremplin à leur rébellion contre l'ordre établi, et leur permet de justement lutter contre cette différence de traitement. L'auteur très optimiste présente le changement comme déjà en marche dans l'épilogue de son roman. Le roman de Malraux est beaucoup plus pessimiste. En effet, ses personnages féminins sont montrés de manière positive, mais évoluent cependant dans un milieu qui leur est particulièrement hostile et qui ne cesse jamais de les envisager comme des objets sexuels. Le texte de *L'invitée* est publié une décennie plus tard. Le milieu d'artistes dans lequel vivent les personnages est beaucoup plus hospitalier à la liberté féminine. Pourtant, Françoise n'est pas un personnage exempt de souffrance. Bien que revendiquant sa liberté et assumant sa féminité, elle est sans cesse jugée par la société, et ne réussit à se libérer de son joug que par le meurtre. Ainsi même si ces textes mettent en lumière le fait que les femmes sont tout aussi capables que les hommes et que c'est la structure de la société qui les empêche de se réaliser, force est de constater que si l'anarchie indique le chemin en matière d'égalité, la route est encore longue.

Si la question de la place des femmes est à ce point objet de discorde, c'est parce que la société, dans son ensemble, accorde une incroyable importance au corps, féminin ou masculin, à sa mise en scène et à ses représentations. En effet, comme les différents textes le montrent, ce qui fait une femme, c'est la façon dont elle utilise son corps, mais aussi dont elle se présente. On se souvient par exemple de l'assurance et des vêtements de May qui la rendent, pour un instant, « virile » aux yeux de Kyo. Les vêtements sont une façon de présenter et de représenter son corps. C'est pour cela que, comme l'explique Sowerwine, Madeleine Pelletier s'habillait comme un homme : « Parce que dans la société actuelle être homme signifie le droit d'agir, elle s'habille de façon masculine : 'Mon costume dit à l'homme,' explique-t-elle, 'je suis ton égale.' »²⁹⁰ On voit donc que la maîtrise de la représentation du corps devient un pouvoir. Ce pouvoir qui n'a pas échappé à Madeleine Pelletier n'a pas non plus échappé aux auteurs anarchisants, faisant du corps un lieu de discours, comme il est en question dans le chapitre suivant.

²⁹⁰ Chaperon et Bard, *Dictionnaire des féministes*, Kindle Locations 24523-24524.

4.0 LA CORPORALITÉ DE L'ANARCHIE : LE CORPS ET LE SANG POUR EXPLIQUER ET MONTRER L'ANARCHIE

L'objet de ce chapitre est d'explorer la question de la corporalité, de la représentation et de l'utilisation du corps, dans des textes qui mettent en scène l'anarchie ou les anarchistes. La question du corps est en lien direct avec les chapitres précédents puisque qu'aussi bien une discussion sur terrorisme, qu'une discussion des personnages féminins dépendent nécessairement de la présence d'un corps, un corps à mutiler, un corps différent. L'anarchie a pu être accusée d'être trop idéaliste alors que pourtant les questions qu'elle aborde sont éminemment physiques : il s'agit toujours de défendre la liberté ; il peut bien sûr s'agir de la liberté de penser, mais il s'agit aussi de la liberté d'être et d'agir, de disposer de son corps. La réalité biologique du corps humain aurait pu être abordée de plusieurs manières, sous l'angle de la sexualité et de la reproduction par exemple, cependant ici, j'ai choisi de me focaliser sur la représentation et la description du corps humain, mais aussi sur l'utilisation du sang, comme moyens littéraires de choquer, de marquer le lecteur.

Second paragraph Puisque l'anarchie est une doctrine politique et sociale, la question du corps se pose en termes de moyen didactique. En effet, la métaphore du corps politique est communément utilisée pour illustrer le fonctionnement de la société : celle-ci est comparée à un corps dont tous les membres sont essentiels pour que la machine fonctionne correctement. On

pense par exemple à la fable d'Ésope « Les membres et l'estomac », où les membres se rendent compte de l'importance de l'estomac une fois qu'il est trop tard et qu'ils sont trop faibles pour lui apporter la nourriture qui pourrait les sauver.²⁹¹ Quant au sang, il est communément évoqué aussi bien dans la littérature que dans le langage courant pour aborder d'une part la violence, mais aussi la mort. Enfin, la présence corporelle d'un personnage comme manifestation de son existence, de sa réalité, est également centrale aux textes anarchisants, en particulier dans les textes qui abordent la question du meurtre. Ainsi, le sang est toujours le prix à payer de l'anarchie, soit pour la comprendre lorsque le sang est métaphore, soit pour obtenir la liberté qu'elle revendique.

Le corps peut donc être utilisé pour expliquer l'anarchie, pour mettre en image cette doctrine et la rendre tangible. Le sang, par contre, est utilisé de manière différente et presque contraire. Puisque l'anarchie est une doctrine si souvent envisagée comme violente, parler d'anarchie devient une raison, ou peut-être simplement une excuse, pour amener le sang et l'horreur dans les textes. Le sang est une image marquante, exploitable et exploitée, pour choquer le lectorat. Mais le fait de montrer l'horreur de la violence est aussi une explication de la nécessité de l'anarchie. Puisque la société déshumanise les hommes alors l'anarchie est nécessaire pour dénoncer l'horreur de la condition humaine. Le sang est alors exploité pour ses qualités visuelles, symbole de vie, il devient preuve de mort lorsqu'il est visible. Le sang est mis en scène pour le choc qu'il produit.

²⁹¹ Dans cette fable, les mains et les pieds accusent l'estomac de se contenter de manger et de ne rien faire d'autre. Pour signifier leur mécontentement, ils décident de ne plus fournir de nourriture à l'estomac, ce qui a pour résultat de les affaiblir à tel point que lorsqu'ils se rendent compte de leur erreur, ils n'ont plus la force d'y remédier.

Dans *Moravagine*, le premier texte étudié dans ce chapitre, le corps n'est pas utilisé pour représenter un idéal politique, mais le sang est omniprésent. Le personnage principal est un malade mental violent échappé d'un asile qui, à chaque étape de ses aventures, à chaque moment décisif, tue une ou plusieurs personnes, et ce de façon très sanglante. Ainsi, le sang est une image de violence, mais aussi un symbole à la fois de mort et de renaissance : Moravagine est mû par le sang des autres. De ce fait, dans le roman de Cendrars, le sang est certes un principe de vie, mais celui-ci est perverti. Moravagine paie sa liberté du sang qu'il fait couler. Le sang, dans ce roman, représente aussi l'égoïsme de l'écrivain : Cendrars n'utilise pas le sang comme moyen didactique mais pour pouvoir écrire un roman fort, pour créer des images qui choquent. Utiliser le sang, c'est manipuler le sensationnalisme. Le personnage de Moravagine, que Cendrars considérait comme son double négatif, est un exemple de cela : c'est un personnage sans pudeur, créateur d'effusions de sang pour son propre plaisir, qui ne cherche pas à avoir un impact sur le monde ou la société. Le double littéraire de l'écrivain, l'écrivain égoïste, entre en contraste avec la générosité sacrificielle des militants anarchistes. Là où le sang n'est qu'une tragique nécessité pour les militants, le sang pour Moravagine est un plaisir égoïste et écœurant. A tel point même que son acolyte, le personnage de Raymond, a du mal à supporter tant de violence gratuite, alors que pourtant c'est grâce à lui que Moravagine a pu s'échapper de l'asile.

Si le sang est nécessaire à la vie, la vue du sang signifie bien souvent la blessure mais aussi la mort. S'il peut être vu, c'est qu'il ne coule plus, et devient ainsi le symbole de la mort, mais aussi de la transformation. Dans le deuxième chapitre de *Voyage au bout de la nuit*, lorsque Bardamu parle de son entrée en guerre, il décrit le « résultat » d'une explosion à laquelle il vient d'assister. Le tableau que décrit Céline se compose d'un colonel éventré et d'un cavalier décapité qui semblent s'embrasser dans la mort. Pourtant à mesure que la description progresse, ces

hommes perdent de leur humanité : lorsque le sang devient visible, il cesse d'être un principe de vie. Le sang est tout d'abord comparé à de la confiture dans une marmite, puis cette transformation du sang fait de ces hommes morts qui « s'embrassent » des « viandes », ils deviennent des objets. Lorsqu'il ne coule plus, le sang cesse d'être un principe de vie et devient un principe d'objectification.

Dans le texte de Céline, le sang est utilisé comme dénonciation de l'action militaire. Les guerres transforment les hommes en objets, et contaminent le sang qui n'est plus alors capable de donner la vie. Le sang chez Céline n'est pas du tout positif, il ne permet pas d'expliquer l'anarchie, il ne permet pas de payer sa liberté, pas même une liberté égoïste comme celle de Moravagine, le sang visible ne sert qu'à transformer les hommes en viandes. Ainsi dans *Voyage au bout de la nuit* le sang sert à défendre une autre idée anarchiste, celle de l'antimilitarisme.

Tandis que l'image du sang semble être utilisée à des fins négatives, l'image du corps semble pouvoir avoir une présence positive. L'idée du corps didactique, utilisé comme vecteur d'explication d'un fonctionnement politique est exploitée par Aragon dans *Les cloches de Bâle*. Cependant, celui-ci nous propose une version, ou plutôt des versions, modifiée(s) de la théorie du corps politique. Pour Aragon, le corps est une image non pas de la société dans son ensemble, mais plutôt un double tangible de théories politiques. Dans *Les cloches de Bâle*, Aragon n'expose ou n'explique pas de théories, mais il en construit une contrepartie visuelle dans l'imagination de son lecteur. Ainsi, l'image du corps est utilisée de façon quasi-didactique : le personnage principal étant une femme qui n'est pas éduquée en politique, toutes ses découvertes, toute sa compréhension de la politique, passent par sa réaction aux corps politisés de personnages secondaires, qu'elle partage avec le lecteur. Lorsque Catherine découvre l'anarchie c'est par le biais du personnage de Libertad. Ce personnage, bien que n'ayant qu'un petit rôle

dans le roman, est décrit en détail, et ce parce qu'il fonctionne comme une allégorie de l'anarchie ; ainsi, la façon dont il est présenté reflète les pensées de la protagoniste par rapport au mouvement. Libertad, décrit de haut en bas, est de prime abord très séduisant, cependant il est également infirme et ne peut marcher qu'à l'aide de béquilles. Le fait que Libertad soit un personnage qui a réellement existé renforce l'impression que donne cette description : l'anarchisme est un mouvement séduisant, certes, mais dont les bases ne sont pas solides.²⁹²

La question de la vie est bien souvent en relation avec ces questions du corps et du sang : quelle est la valeur d'une vie humaine, dont le corps humain est le contenant. Cette question est celle qui tourmente Hugo dans *Les mains sales*. La pièce doit son titre au personnage de Hoederer qui qualifie ses mains de « sales » car elles sont justement recouvertes de sang, du sang des innocents. Le personnage d'Hugo ne veut pas mentir pour le bien de sa cause, même si son mensonge peut être « justifié », et Hoederer l'accuse de ne pas vouloir se salir les mains. Le personnage d'Hoederer pourrait être une sorte de version « saine », ou du moins compréhensible de Moravagine : s'il est prêt à tuer cela doit servir le bien commun, il s'y est résigné pour une cause qui dépasse les vies individuelles, il s'est en quelque sorte sacrifié et d'ailleurs, dans la même veine, il se prive de plaisirs terrestres pour pouvoir servir cette cause qui l'a sali. Ainsi pour Hoederer le sang des autres est un mal nécessaire au bien du plus grand nombre. Pour Moravagine, le sang des autres est un mal nécessaire à son fonctionnement tout à fait personnel, faisant de son rapport au sang une nécessité presque vampirique.

Le corps et le sang peuvent être vus à la fois comme permettant le fonctionnement de la société politisée, comme images permettant d'en comprendre le fonctionnement, comme

²⁹² Anarchiste militant, fondateur du journal *L'Anarchie*.

principes de vie. Cependant, ces images peuvent être également utilisées pour signifier la mort et la violence. De violence, il est bien souvent question dans les écrits anarchistes, anarchisants, ou dans les commentaires qui en sont faits, parce que dans l’imaginaire collectif anarchisme et terrorisme sont liés, amenant ainsi la violence dans les écrits anarchistes. L’anarchie en littérature est en décalage avec l’anarchie politique, puisqu’elle est présentée comme beaucoup plus violente et sanglante dans les textes. Ainsi, la doctrine semble être exploitée pour son sensationnalisme plus que pour les convictions qu’elle défend. Les textes étudiés ici n’ont pas pour objectif de présenter ou d’expliquer l’anarchie, mais plutôt de l’utiliser. Il est donc bien question ici d’une influence de la doctrine au moment de l’écriture, ou plutôt de son image. Cependant, si c’est l’opportunité de choquer et de créer des images visuellement fortes qui pousse les auteurs à choisir de faire entrer l’anarchie dans leurs textes, il est intéressant de voir qu’ils ne s’arrêtent jamais à cette vision caricaturale de la doctrine mais qu’ils l’utilisent comme point d’origine pour pouvoir mieux la sublimer.

4.1 MORAVAGINE : LA LIBERTÉ DANS UN BAIN DE SANG

Moravagine (1926) est le texte le plus ancien de ceux étudiés dans ce chapitre. On peut pourtant le rapprocher du texte le plus récent, *Les mains sales*. Dans ces deux œuvres, le(s) corps et le sang ne sont pas utilisés par les auteurs de façon figurative comme dans *Voyage au bout de la nuit* ou *Les cloches de Bâle* mais bien au sens propre. C’est-à-dire qu’ici l’écriture du sang et celle du – ou des – corps ne sont pas métaphores ou des allégories mais matérialisent le désir, ou

la nécessité d'agir, de certains personnages, le sang devenant ainsi moteur mais aussi preuve de leur action.

Tandis que dans *Les cloches de Bâle* les corps et le sang permettent d'expliquer différentes doctrines politiques, dont l'anarchie, dans *Moravagine* l'influence de l'anarchie se ressent dans le rapport au sang du personnage principal. Moravagine est anarchiste car il vit selon ses propres règles, ou plutôt selon ses pulsions. Son anarchisme est lié au sang puisque l'instinct qu'il suit est celui d'un être sanguinaire. Comme il en a été question dans le chapitre sur le terrorisme, l'anarchisme de Raymond et de Moravagine est un anarchisme perverti, une excuse pour se laisser aller à ses pulsions destructrices, pour laisser libre cours à sa liberté, sans aucune considération pour les autres. Christine Le Quellec Cottier parle de « L'idiote Moravagine, l'irresponsable, celui pour qui les codes de la société n'ont aucun sens. »²⁹³ Le code que Moravagine transgresse allègrement tout au long du texte est celui qui consiste à ne pas tuer son prochain.

Une fois libéré par Raymond, Moravagine ne cherche que brièvement à s'intégrer, avant de décider de vivre selon ses propres règles. Ainsi, son anarchisme est une forme extrême d'un anarchisme individualiste, que Laurence Guyon rapproche de Nietzsche :

Dès *Aurore*, Nietzsche invite l'homme à cultiver l'indépendance en s'écartant des évaluations dominantes. Rejetant les notions morales de bien et de mal, il prend pour seul critère l'accomplissement de soi et trace pour l'homme les chemins déroutants de la liberté [...] il est frappant de constater à quel point les

²⁹³ Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars: Les Années d'apprentissage* (Paris: Honoré Champion, 2004), 241.

personnages mis en scène par Cendrars, Raymond et plus encore Moravagine, empruntent, avec assurance et en toute quiétude, ces « chemins de la liberté. »²⁹⁴

Ce passage montre le lien entre Moravagine et l'anarchie, mais montre également la façon dont ce lien peut rapidement être perverti. En effet, Moravagine ne s'inquiète pas de ce que la société attend ou permet, il ne cherche qu'à s'accomplir. L'anarchie cherche une solution pour l'Homme tandis que Moravagine ne cherche qu'à se perpétuer.

Pour Moravagine cependant, être libre ne signifie pas simplement faire ce qu'il veut en méprisant tout ce qui se trouve en travers de son chemin, y compris la vie de son prochain ; en effet, les meurtres qu'il commet ne sont pas des conséquences de l'expression de sa liberté mais en sont l'expression même. Amanda Leamon définit la relation entre Moravagine et Raymond de la façon suivante : « He creates both life and chaos, absorbing Raymond's personality into his own and sometimes eclipsing it completely. »²⁹⁵ Cette idée d'un personnage éminemment dépendant de l'autre se retrouve dans la relation de Moravagine au sang. En effet, si Moravagine utilise Raymond pour exister, il utilise surtout le sang des autres : en répandant le sang des autres, il se fait vivre. Sa vie dépend de la possibilité de créer des situations de chaos par le biais de meurtres, le plus souvent sanglants.

Dans la majeure partie du texte, le sang symbolise la liberté de Moravagine : il vit, s'échappe, existe par le sang. Cela ne veut pas dire que Cendrars n'utilise jamais le sang à d'autres fins. Cependant, lorsque le sang n'est pas indice de la présence de Moravagine, la façon

²⁹⁴ Laurence Guyon, « Le double et le surhomme » *Sous le signe de Moravagine*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, éd. (Caen: Minard, 2006), 44.

²⁹⁵ Amanda Leamon, « Eclipsing the Self: Sexuality and The Color Black in Blaise Cendrars's Prose Fiction, » *French Forum*, Vol. 21, No. 3 (September 1996): 334, <http://www.jstor.org.pitt.idm.oclc.org/stable/40552135>

dont l'auteur en parle est différente. Par exemple, lorsque le texte évoque la Révolution russe, Cendrars écrit : « Nous vîmes, Moravagine et moi, les premières taches de sang percer la neige. Cela faisait comme des paquets de pissenlits tout autour du palais du gouverneur, une grande zone vineuse au centre de la ville et où la neige fondait. »²⁹⁶ Dans ce passage, l'auteur utilise le sang d'une manière plus classique en matière d'imagerie politique. Le sang dont parle l'auteur est celui des hommes qui se sont sacrifiés pour la révolution, et figure donc leur mort. Le palais se trouve de ce fait au centre d'un champ de morts, montrant ainsi ce que pense l'auteur de la situation : la révolution comparée à des fleurs est belle, même si cette beauté vient de la mort et du sacrifice des révoltés. Le choix du pissenlit comme comparant laisse à penser que pourtant ces hommes ne seront pas morts en vain, puisque le pissenlit est une plante tenace, dont il est difficile de se défaire. Dans ce passage le sang des sacrifiés, des anarchistes, de ceux qui sont prêts à mourir pour la liberté de tous est créateur de beauté, et d'une image que tous peuvent voir. Cette évocation presque pudique du sang entre en contraste avec le sang que fait couler Moravagine, de manière indécente, vulgaire, et improductive.

L'exemple ci-dessus est l'un des rares moments du texte où le sang est évoqué sans que ce soit Moravagine qui l'ait fait couler. Dans ces passages très peu nombreux, le sang est mentionné, mais de façon succincte et jamais de manière rebutante. Parallèlement, on peut noter que Cendrars ne mentionne pas de sang lors d'épisodes où les personnages sont blessés. Par exemple, lorsque Raymond tire une balle dans le pied de Moravagine par accident, Cendrars écrit simplement : « La balle a traversé le gros orteil, à la racine de l'ongle. »²⁹⁷ Il est difficile d'imaginer qu'une blessure par balle puisse ne pas faire couler de sang. De la même manière, il

²⁹⁶ Blaise Cendrars, *Moravagine*, (Paris : Grasset, 2002), 66.

²⁹⁷ Cendrars, *Moravagine*, 125.

est difficile de croire que l'amputation de l'orteil blessé lorsqu'il est touché par la gangrène, ne provoque aucun saignement, et pourtant Cendrars écrit : « Je sectionne l'orteil atteint de gangrène. Je le fais très adroitement. Puis je défais ma chemise et lui fais un pansement. »²⁹⁸

Dans ces deux passages, Moravagine n'est pas le moteur de l'action ; c'est lui qui saigne mais la présence du sang n'est pas de son fait, et ainsi il n'est plus nécessaire de le mentionner.

Le sang dans le texte est presque toujours un indice de la présence de Moravagine, faisant réellement de lui un personnage sanguinaire. L'auteur prend d'ailleurs soin d'inclure un passage dans lequel il montre que le rapport de Moravagine au sang est différent de celui des autres personnages. Pour lui le sang est un moteur. Lorsque Raymond évoque leur séjour les terroristes, il explique que l'état d'esprit du groupe est au plus bas : « Depuis longtemps déjà ni moi ni mes camarades, nous ne connaissons plus le sommeil. C'était fatal. Le sang veut du sang et ceux qui, comme nous, en ont beaucoup répandu, sortent du bain rouge comme blanchis par un acide. Tout en eux est flétri, mort. »²⁹⁹ Bien entendu lorsque Raymond parle de ses « camarades » il n'inclut pas Moravagine qui a, lui, introduit le rire dans le groupe. Tandis que le sang est vu comme un mal nécessaire par les militants anarchistes qui vivent avec leur culpabilité, Moravagine au contraire en jouit.

Pour Moravagine la liberté est liée au sang, car elle s'acquiert par le sang. Ainsi, chaque étape de son épopée se termine dans un bain de sang qui lui permet de passer à l'étape suivante. La première fois que Cendrars mentionne le sang dans le roman, c'est lorsque Moravagine découvre que sa liberté y est liée. Le personnage, qui a alors dix ans, apprend qu'il doit aller à Vienne pour entrer au corps des pages, or ce départ devant avoir lieu la veille de la quatrième

²⁹⁸ Cendrars, *Moravagine*, 142.

²⁹⁹ Cendrars, *Moravagine*, 86-7.

visite de sa femme Rita, et ne voulant pas rater cette visite, il décide de s'enfuir en s'attachant au ventre de son cheval :

En trois bonds, ma jument s'était mêlée au troupeau. C'est ainsi que je passai à la barbe des sentinelles. Mais je devais jouer de malheur. Un soldat tira dans la direction des fugitifs. Ma jument s'effondra et je roulai dans la poussière, écrasé sous la bête. Quand on me releva, j'étais couvert de sang. On me transporta au palais. J'avais le crâne fendu, les côtes broyées, la jambe cassée. Mais j'étais tout de même content, je n'irais pas à Vienne.³⁰⁰

Ce passage semble être le récit d'un échec puisque le personnage n'a pas réussi à s'enfuir et est même grièvement blessé – il est « couvert de sang » et souffre de différentes blessures dont Cendrars fait une liste qui donne l'impression de ne pas être terminée, puisqu'aucun « et » ne la clôt. Cependant Moravagine n'est pas déçu de ce qui s'est passé, au contraire pour lui c'est une victoire car il peut alors échapper à ce qu'il ne voulait pas faire.

Ce passage est notable pour plusieurs raisons : tout d'abord le personnage ne parle pas du tout de douleur, ni de celle que lui causent sans doute ses blessures, ni de celle des chevaux, ni de la douleur émotionnelle que pourrait lui causer la perte de son cheval. Au contraire cet épisode est présenté de façon presque journalistique. L'autre élément qui semble particulièrement notable est le fait que la première chose que dit le personnage blessé, avant de parler de ses blessures, est qu'il est couvert de sang. C'est la première chose qu'il remarque et juge important de mentionner. Cette présence du sang n'est pas associée aux blessures, puisqu'il n'est question de celles-ci que deux phrases plus loin. Le sang n'est donc pas présenté comme étant synonyme de

³⁰⁰ Cendrars, *Moravagine*, 40.

douleur, comme peuvent l'être les blessures, mais semble avoir un statut à part. La suite du roman se chargera de prouver ce que le lecteur peut déjà comprendre avec ce passage : le sang est synonyme de liberté. Enfin, la dernière remarque que je ferai par rapport à ce passage est que le lecteur ne sait pas du sang de qui il s'agit – ce pourrait être le sang de l'un des chevaux par exemple. Ici le personnage ne cherchait pas à créer un bain de sang, son but était d'obtenir sa liberté. Cependant, cette liberté est obtenue dans le sang, et ce sans aucun remords – ce qui n'est pas vraiment surprenant pour le lecteur qui a déjà une idée de la violence qui habite Moravagine, puisqu'il a évoqué les « crises de rage » qui le poussaient à se poignarder les jambes.³⁰¹ A partir de ce moment-là, la liberté totale, la liberté de faire ce qu'il veut se concrétise dans le sang.

Rapidement cependant, la violence sanguinaire du personnage se dirige plus spécifiquement contre les femmes. Dès le début du roman, Moravagine professe sa haine contre les femmes – haine que d'ailleurs partage Raymond. Le chapitre II, dans lequel Moravagine raconte sa vie, commence avec la mort de ses parents : « Mon père fut trouvé assassiné dans sa baignoire ; ma mère, prise de convulsions, accoucha avant terme et mourut [...] entouré de ces soins prodigieux qui m'ont accompagné partout et qui m'ont fait prendre la femme et la sentimentalité en horreur. »³⁰² Cette haine avouée dès les premières phrases de son récit est rapidement mise en pratique avec le mariage de Moravagine à Rita, alors que les deux personnages sont encore des enfants. Leur relation n'est faite que de frustrations, et finit par obséder Moravagine. Lorsque que finalement Rita lui annonce son départ, celui-ci entre dans une rage folle et la tue : « Je la renverse. Je l'étrangle. Elle se débat [...] Elle ne peut même pas crier. Je lui ai enfoncé mon poing dans la bouche. [...] Je lui ouvre le ventre. Un flot de sang

³⁰¹ Cendrars, *Moravagine*, 38.

³⁰² Cendrars, *Moravagine*, 33.

m'inonde. Je déchire des intestins. »³⁰³ Rita est la première personne que tue Moravagine et c'est à cause de ce meurtre qu'il se retrouve en prison. Mais ce meurtre sanglant est aussi ce qui libère Moravagine de l'emprise de Rita, et de la femme en général. En effet, le passage commence avec Moravagine qui décrit les différentes manières dont il attaque Rita et l'effet que ces attaques ont sur elle. C'est-à-dire que Rita est présente dans la description qu'il fait de la scène. Mais lorsque finalement il l'éventre, les phrases qui suivent n'ont plus Rita ni pour sujet, ni pour objet. Ce n'est pas Rita qui saigne, mais il y a « un flot de sang » qui inonde le personnage. Il ne désacralise pas le cadavre de Rita, il « déchire des intestins. » L'utilisation de l'article indéfini dans ce passage finit de transformer la défunte Rita en objet. Dans cet extrait, le lecteur assiste à la mort de Rita mais aussi à la libération symbolique de Moravagine. Il est vrai que ce meurtre vaut au personnage son arrestation, mais il le libère de son obsession.

La violence faite aux femmes est ce qui permet à Moravagine de se libérer, mais également d'exister. Lorsque les personnages arrivent à Berlin Moravagine décide d'étudier la musique pour se rapprocher du « rythme originel et trouver la clé de son être comme une justification de vivre. »³⁰⁴ Ainsi, après son évasion le personnage ne cherche pas nécessairement à renouer avec ses habitudes meurtrières, il cherche à se comprendre. Cependant ces études ne mènent à rien d'autre qu'au désespoir que Cendrars mentionne plusieurs fois « Moravagine était désespéré. » C'est le fait d'éventrer des femmes qui permet à Moravagine de sortir de ce désespoir, qui lui vaut le surnom de Jack l'Eventreur dans les journaux. Bien évidemment, ce qui importe ici c'est le(s) crime(s), les victimes ne présentent aucun intérêt pour l'auteur comme le

³⁰³ Cendrars, *Moravagine*, 49.

³⁰⁴ Cendrars, *Moravagine*, 61-2.

remarquent Michèle Touret³⁰⁵ ou David Martens : « Objets de nulle compassion, les victimes, dont la plupart ne laisse aucune trace et demeurent muettes, paraissent avoir pour seule fonction romanesque de permettre l'acte criminel, qui seul intéresse l'écrivain. »³⁰⁶ C'est en effet l'acte criminel qui intéresse Cendrars, mais en ce qu'il est preuve de la liberté totale que s'accorde Moravagine, et qu'il agit comme moteur pour le personnage qui ne connaît plus d'inhibitions.

Étant donné que le personnage éventre ses victimes, qui sont toutes des femmes, il est difficile de ne pas rapprocher les crimes de Moravagine d'une haine de la femme. Sans aller aussi loin qu'Henri Barbusse qui parle de « Sa [celle de l'auteur] haine foncière pour la moitié féminine du genre humain. »³⁰⁷ Il est évident que son personnage principal est obsédé par les femmes et tout ce qui a trait à la grossesse – cette obsession est elle aussi partagée par Raymond qui dit par exemple : « Toute leur vie n'est que souffrance ; mensuellement elles sont ensanglantées. »³⁰⁸ Cette obsession prend corps avec le personnage de Mascha. Mascha est la maîtresse anarchiste de Moravagine. Raymond la présente comme étant froide et calculatrice, mais trop sentimentale. Il lui attribue surtout d'étranges caractéristiques maternelles : « Je comprenais très bien qu'un instinct maternel dévié avait poussé Mascha et lui avait fait adopter ce gringalet de Moravagine, le lui faisait soigner, dorloter, serrer dans ses bras, étreindre de toutes ses forces ; mais je n'arrivais pas à comprendre comment Moravagine se laissait faire, lui

³⁰⁵ « Seules deux victimes sont nommées, Rita, la jeune aristocrate, et Mascha, la femme mûre et retorse. » Michèle Touret « Et si nous parlions des victimes ? » dans *Blaise Cendrars, Un imaginaire du crime*, David Martens éd. (Paris: Harmattan, 2008), 52.

³⁰⁶ David Martens, introduction de *Blaise Cendrars Un imaginaire du crime* de David Martens éd. (Paris: Harmattan, 2008), 8.

³⁰⁷ Henri Barbusse, « Le monde moderne à travers un fou, » *L'Humanité*, 26 mai 1926, 5.

³⁰⁸ Cendrars, *Moravagine*, 75.

qui avait toujours détesté la femme. »³⁰⁹ L'obsession haineuse de la femme est liée à la maternité, c'est-à-dire que si la femme est détestable, tout ce qui indique sa capacité de procréation la rend encore plus rebutante. Raymond le dit d'ailleurs directement : « Je l'avais toujours détestée ; maintenant, son aveu me remplissait de dégoût. »³¹⁰ Il parle ici du fait que Mascha vient de lui annoncer qu'elle est enceinte. Le choix du terme « aveu » pour évoquer cette confession a déjà une connotation négative, puisqu'il sous-entend l'idée de culpabilité. Mais là où la plupart des personnages prendrait Mascha en pitié à cause de la difficulté de sa situation, pour Raymond elle devient encore plus détestable, puisque maintenant elle est aussi dégoûtante. La haine de Moravagine pour Mascha dépasse encore celle de Raymond, car à l'annonce de la grossesse de Mascha il dit : « Ne t'en fais pas pour si peu. [...] Tout ceci n'est que le commencement de la fin. »³¹¹ Tout le mépris de la procréation est contenu dans le choix de l'expression péjorative « pour si peu. » Ce qui est d'autant plus choquant que c'est de lui que Mascha est enceinte. Ce mépris devient encore plus important avec l'expression « le commencement de la fin, » car pour Moravagine la grossesse ne représente pas le futur. Au contraire, c'est le fait de donner la mort qui est son moteur, et de ce fait donner la vie ne peut être vue que comme une qualité négative.

Cendrars donne à Moravagine l'occasion d'expliquer tout le mépris qu'il ressent pour la grossesse et la procréation, lorsqu'au cours du trajet jusqu'à Saint-Pétersbourg qu'il fait avec Raymond, il dit à celui-ci, dans une discussion au sujet de Mascha : « Elle a tenu à avoir un gosse à mon image pour avoir l'occasion d'avorter, de me tirer à la traîne, dans sa boue, dans son

³⁰⁹ Cendrars, *Moravagine*, 74.

³¹⁰ Cendrars, *Moravagine*, 92.

³¹¹ Cendrars, *Moravagine*, 92.

sang. [...] La femme [...] tout être intellectuel a le devoir de lui ouvrir le ventre pour voir ce qu'il y a dedans, et s'il trouve un enfant, n'est-ce pas, ça c'est triché ! »³¹² Pour Moravagine, la grossesse est une trahison, et les femmes ne tombent enceintes que pour manipuler les hommes – pour les « tirer à la traîne » et ce de manière malhonnête, puisque le fait d'attendre un enfant est vécu comme une tricherie. Dans ce contexte, le sang n'est plus positif, puisqu'il est mis au même niveau que la boue, et ceci car il n'est pas question du sang que fait couler Moravagine, mais de celui de la femme, de l'enfantement. L'attrance qu'a Moravagine pour le meurtre sanglant est présenté comme un besoin existentiel et intellectuel, il utilise même le terme de « droit » ; tandis que le besoin de procréation de la femme est réduit à un besoin physique qui empêche l'homme, et ici Moravagine, de vivre libre. Mascha est déjà un personnage menaçant comme le remarque Amanda Laemon : « The character of Mascha Ouptschack, Moravagine's enigmatic lover in *Moravagine* (1926) embodies such an image of all-absorbing and all-eclipsing femininity. »³¹³ Et le fait de porter un enfant ne rend cette englobante féminité qu'encore plus dangereuse.

Etant données les déclarations de Moravagine au sujet des femmes et du fait de porter un enfant, il est difficile de ne pas attribuer à Moravagine le meurtre de Mascha, même si le lecteur n'y assiste pas, et que c'est Raymond qui découvre le cadavre :

Je suis à peine debout, que je pousse un cri horrible. Je me suis pris la tête dans quelque chose de froid, dans quelque chose d'humide, de flasque, de mou. Je suis comme encapuchonné. Quelque chose de gluant me coule sur la figure. [...] Nom

³¹² Cendrars, *Moravagine*, 131.

³¹³ Leamon, « Eclipsing the Self, » 333-34

de Dieu, un pendu ! Une femme. Des robes. Une main. [...] Et... Et... une tête...
le visage... Mascha !...Entre ses jambes pend un fœtus grimaçant.³¹⁴

Le cadavre de Mascha est décrit d'une façon différente de celle dont sont décrits les meurtres de Moravagine ; les descriptions de Moravagine sont plus ancrées dans le plaisir. Raymond le narrateur cherche au contraire à se distancer du cadavre, même si le choix d'une narration au présent donne au lecteur l'impression d'être lui aussi dans le wagon. Raymond se focalise sur les sensations dont il fait l'expérience – « froid, » « humide, » « flasque, » « mou, » « gluant » – qui sont toutes des sensations désagréables, et sur le fait qu'il n'a aucune idée de ce qui provoque ces sensations puisqu'il répète « quelque chose » trois fois. La description du cadavre est relativement longue et ce n'est qu'à la fin que le lecteur découvre qu'il s'agit en réalité de Mascha. L'effet de surprise est encore amplifié par la dernière phrase de la description, qui est aussi la dernière du paragraphe : « Entre ses jambes pend un fœtus grimaçant. » L'ajout de l'adjectif « grimaçant » transforme le fœtus en une vision d'horreur, et non pas de malheur, de la même manière que la grossesse de Mascha la rendait dégoûtante aux yeux de Raymond. Ici encore la capacité de donner la vie est vue comme une qualité mortifère. Si Moravagine n'est pas présenté directement comme le meurtrier de Mascha et de son enfant à naître, la mise en scène du cadavre pousse toutefois le lecteur à le considérer comme responsable.

Le fait que Moravagine veuille utiliser le cadavre de Mascha est également un indice de sa culpabilité. Raymond supplie Moravagine de mettre le cadavre de Mascha dehors mais celui-ci lui répond : « Non, je ne la décrocherai pas. Elle voyagera avec nous. Elle nous portera bonheur. Tu comprends, à Riga, quand on ouvrira le wagon, on ne viendra pas voir ce que

³¹⁴ Cendrars, *Moravagine*, 147-48.

contienne les tonneaux, on s'occupera d'elle. Et nous, nous passerons. »³¹⁵ Ici encore c'est la mort qui permet à Moravagine de vivre. Puisque le lecteur n'assiste pas au meurtre, il n'est pas question de sang directement mais le cadavre de Mascha est vu comme une protection, une condition presque nécessaire de leur liberté. Ainsi, il semble que pour Moravagine, ce n'est pas l'absence de femmes qui permet la liberté mais plutôt le fait de les tuer.

Au-delà du fait que Mascha est enceinte de Moravagine, il ne faut cependant pas oublier qu'elle est anarchiste. Ainsi, le fait de tuer le principal personnage anarchiste dans un ouvrage lié aux idées libertaires passe difficilement inaperçu. Peut-on considérer que Moravagine est finalement plus anarchiste que l'anarchiste ? Mascha doit-elle mourir car Moravagine a dépassé l'anarchie ? Mascha est tout d'abord présentée comme un des piliers du groupe anarchiste que rejoignent Raymond et Moravagine. Mais son attachement à Moravagine lui fait perdre pied – « En amour, elle était sentimentale et bête. »³¹⁶ Le désir d'avoir un enfant, puis de tomber enceinte, lui fait par la suite perdre la confiance des membres de son groupe qui décident de l'éloigner pour qu'elle donne naissance à son enfant, car ils ne lui font plus confiance. Ainsi, le fait de tomber enceinte semble annoncer la fin de Mascha, ce qui n'est finalement pas très étonnant pour une anarchiste. En effet, les anarchistes appelaient à la grève des ventres, c'est-à-dire au fait de ne pas procréer.³¹⁷ Contrairement au malthusianisme qui cherchait à limiter le nombre de naissances, pour limiter le nombre de bouches à nourrir, en prônant l'abstinence sexuelle le plus possible, le néo-malthusianisme prône le contrôle des naissances par l'utilisation de moyens contraceptifs. S'il est possible de faire un rapprochement pervers entre le meurtre que

³¹⁵ Cendrars, *Moravagine*, 148.

³¹⁶ Cendrars, *Moravagine*, 72-73.

³¹⁷ Notamment Octave Mirbeau. Pierre Michel, « Octave Mirbeau et le Néo-malthusianisme » *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 16, mars 2009 (Angers : Société Octave Mirbeau, 2009).

comme Moravagine et la grève des ventres, il faut rappeler que les anarchistes appelaient à la grève des ventres pour ne pas faire venir des enfants au monde dans une société qui ne correspond pas à leur idéal. Pour Moravagine, le futur de l'enfant n'entre pas en considération. Là encore, Moravagine perverti certaines idées anarchistes. Comme c'était le cas pour la liberté, le concept de base est le même, cependant le moteur n'est pas une idée politique à accomplir pour le bien de la société mais bien un désir égoïste et destructeur. Moravagine ne cherche pas à reconstruire la société. Ici, l'anarchie n'offre pas de sortie positive parce que le personnage n'en cherche pas. Ainsi, ce n'est pas le désespoir mis en scène dans *Voyage au bout de la nuit* qui caractérise le personnage, c'est-à-dire l'impression qu'il n'y a pas d'issue possible, car Moravagine ne cherche pas d'issue, il ne cherche qu'à exister pour lui-même.

De bien des manières, *Moravagine* est le reflet de l'époque à laquelle le roman a été écrit. En effet, si Moravagine est en mesure de vivre les aventures relatées dans le roman c'est parce que Raymond veut libérer les fous, et comme le rappelle Marie-Paul Berranger les surréalistes, comme Cendrars, s'insurgent contre l'enfermement des « fous. »³¹⁸ L'anarchie et en particulier la recherche de la liberté absolue sont aussi des questions qui animent la société au moment de l'écriture du roman. Dans son compte rendu de Moravagine pour *Les Annales politiques et littéraires* Gaston de Pawlowski écrit : « Moravagine, c'est l'anarchiste intégral, l'anarchiste littéraire tel que nous l'admirions aux environs de 1894. »³¹⁹ Pour Pawlowski ce qui fait de Moravagine un « anarchiste littéraire » c'est le fait qu'il soit absolu, qu'il ne connaisse aucune limite. Pour Moravagine la liberté se trouve dans le meurtre sanglant, en particulier des femmes,

³¹⁸ Marie-Paul Berranger, « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » dans *Sous le signe de Moravagine*, 95.

³¹⁹ Gaston Pawlowski, compte-rendu de Moravagine *Les Annales politiques et littéraires*, 20 juin 1926, 664-5.

et se double du plus profond mépris pour la vie humaine. Le lecteur ne peut pas douter de la sincérité de ce mépris, puisque Moravagine le reconnaît directement lorsqu'il avoue qu'il n'a « Jamais pensé à Rita, ni à sa mort. Je n'ai jamais eu un remords. »³²⁰ Ainsi, Moravagine présente une vision extrême de l'anarchie, ou peut-être un dépassement de l'anarchie, puisque rien n'arrête sa soif de sang. Contrairement au groupe d'anarchistes qui se sacrifient dans l'espoir de créer une société meilleure, Moravagine n'agit que pour son propre compte. D'ailleurs, il n'hésite pas à sacrifier ses « camarades » anarchistes à sa propre cause. Ainsi, dans le roman de Cendrars, le sang est une image de violence, mais aussi un symbole à la fois de mort et de renaissance : Moravagine est mû par le sang des autres. De ce fait, le sang est certes un principe de vie, mais celui-ci est perverti. Moravagine paie sa liberté du sang qu'il fait couler. Pour les personnages des *mains sales*, comme je l'explique plus loin, la soif de sang est différente, car elle n'est pas motivée par un désir pervers. Si Hugo a soif de sang ce n'est pas en réponse à une pulsion destructrice, mais parce qu'il cherche désespérément une preuve de ses actions, ce n'est pas une question de pulsion meurtrière, mais un besoin de prouver sa dévotion à sa cause. Dans le texte de Céline, l'utilisation des corps et surtout du sang est probablement encore plus choquante que dans Moravagine. En effet, si Cendrars crée des images brutales, il propose tout de même des images d'espoir, l'espoir des anarchistes prêts à se sacrifier. Céline au contraire ne semble envisager que la violence et la déshumanisation, sans espoir de rédemption.

³²⁰ Cendrars, *Moravagine*, 56.

4.2 VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT : L'ANTIMILITARISME ET LA DÉSHUMANISATION

Dans l'avant-propos de la biographie de Céline, Henri Godard écrit : « À côté de cette vitupération de la nature des hommes, une place pour la compassion ressentie devant le malheur de leur condition. »³²¹ Dans ce texte introductif, Godard souligne la nature double et contradictoire de l'œuvre de Céline, pleine à la fois de haine et de compassion pour les êtres humains. Dans le contexte de ce travail, il n'est pas question du Céline virulent et violent des œuvres plus tardives, puisque le texte étudié ici est son premier roman, écrit dans l'entre-deux-guerres, en 1932, avant que l'auteur ne commence à tenir publiquement des propos agressifs envers divers groupes.³²² Au contraire, ce travail s'attache à explorer la question que Godard pose un peu plus loin dans cet avant-propos : « Comment un homme qui avait en lui cette sensibilité et cette compassion en était-il venu à pareillement les oblitérer ? »³²³ En effet, et surtout dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, la grande commisération qui habite l'auteur ne fait aucun doute, surtout lorsqu'il s'agit d'aborder la guerre et ses diverses conséquences. La boucherie de la guerre, qui transforme les hommes en viande et pervertit le principe de vie qu'est le sang, qui déshumanise complètement les hommes des deux camps, est centrale dans l'œuvre de Céline. C'est donc au moyen de la description de corps mutilés, de violence et de sang, c'est en donnant à voir à son lecteur l'horreur inscrite dans les corps, que l'auteur développe un

³²¹ Henri Godard, *Céline* (Paris : Gallimard, 2011), 9.

³²² Même si Céline a tenu des propos antisémites dans sa pièce *L'église* et dans ses lettres à Elie Faure avant la publication de *Voyage au bout de la nuit*. Voir Godard, *Céline* ; Alméras, Philippe, *Sur Céline* (Paris: Éditions de Paris, 2008) entre autres.

³²³ Godard, *Céline*, 10

discours antimilitariste. Dans *Voyage au bout de la nuit*, les corps désintégrés servent le discours antimilitariste, mais cette destruction des corps dépasse le cadre de la description pour figurer la destruction du corps politique.

Dans le contexte d'un travail sur l'anarchie, la destruction du corps politique et l'antimilitarisme sont des questions fondamentales, l'antimilitarisme étant l'un des points centraux des doctrines anarchistes. Si l'anarchie a pu connaître des périodes de terrorisme, le pacifisme et le désir d'apprendre à vivre ensemble sont au cœur des idées anarchistes. L'antimilitarisme est ce qui importe pour Céline. Contrairement à Cendrars qui a fréquenté de près les milieux anarchistes ou à Aragon qui s'intéresse aux différentes doctrines politiques, Céline ne semble pas chercher à comprendre ce qu'est l'anarchie, la chose qui l'intéresse est l'antimilitarisme qu'elle défend, et c'est ce qu'il en retient. Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit*, l'auteur ne cherche pas à défendre ou à expliquer une doctrine politique, il se concentre sur la dénonciation de la guerre et des destructions qu'elle engendre. Ce texte cru et violent qui fait partager aux lecteurs les horreurs de la guerre, et de ce fait promeut l'antimilitarisme, a été accueilli de façon plus que positive par les auteurs anarchistes ou anarchisants.³²⁴ D'ailleurs, si Thierry Maricourt ne fait pas figurer Céline parmi les auteurs anarchistes de son *Histoire de la littérature libertaire en France*, le fait qu'il explique, dans l'introduction de son ouvrage,

³²⁴ Lucien Descaves par exemple à qui Céline dédie *Mort à crédit*, et qui l'avait défendu alors qu'il était au jury du prix Goncourt, ou encore Michel Ragon qui le cite comme l'une de ses influences – voir Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, 345. Philippe Alméras, dans *Sur Céline*, explique que « Les premiers [lecteurs], Sartre inclus, ont lu l'ouvrage d'un anarchiste de gauche, » 27-28, et cite Simone de Beauvoir dans *La force de l'âge* : « Le livre qui compta le plus cette année-là, ce fut *Voyage au bout de la nuit*. Nous en savions par cœur tant de passages. Son anarchisme nous semblait près du notre... » (Paris, Gallimard, 1962), 142.

pourquoi il ne l'inclut pas montre des liens forts avec les courants de pensées anarchistes.³²⁵ En effet, Maricourt explique que : « Céline [...] faisait preuve d'anticonformisme et n'hésitait pas à proférer des sarcasmes à l'encontre d'hommes ou d'institutions qu'il reprouvait, il ne s'attaqua jamais à l'autorité elle-même. » Pour Maricourt, Céline n'est pas un auteur anarchiste car il n'envisage aucune issue positive possible. La guerre doit cesser, certes, tout comme le capitalisme ou le colonialisme, mais il ne peut pour autant pas envisager une récupération positive du conflit. C'est la dénonciation que permet l'anarchie qui l'intéresse, mais les doctrines elles-mêmes ne sont pas sa préoccupation car il ne semble pas croire en une reconstruction possible, sous quelque mode que ce soit.

Si le contenu antimilitariste du texte invite à considérer l'anarchie comme ayant eu une influence sur l'auteur, ce n'est pas la seule raison : en effet, le terme est mentionné dès le début du texte. L'anarchie est invoquée au début du roman, lorsque tout au début de la première section, et juste avant de s'enrôler dans l'armée, Bardamu récupère à son compte le reproche que vient de lui faire son camarade, puisqu'il revendique ce qualificatif d'anarchiste dont il vient d'être affublé. Cependant, cette affirmation ne correspond pour autant pas à une « profession de foi » anarchiste puisque les personnages utilisent le terme de façon caricaturale. Bardamu ne semble croire en rien et propose une vision très noire de la société ; mais ce qui pousse son camarade Arthur à le qualifier d'anarchiste, c'est son mépris pour l'amour qu'Arthur lui présente comme la valeur à sauver. En effet, Bardamu lui répond : « L'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi ! »³²⁶ Dans cette réplique, Bardamu qualifie l'amour d'infini au rabais, puisque « mis à la portée des caniches. » Le choix du caniche comme comparant est

³²⁵ Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, 12.

³²⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Paris: Gallimard, 1952), 8.

bien entendu insultant, puisqu'il compare ceux qui croient à l'amour à des chiens, et ce d'autant plus que le chien choisi est le caniche, c'est-à-dire le chien de salon le plus courant. Finalement, il reproche à la société son peu d'ambition en matière de recherche du bonheur, ce qui est encore souligné lorsque Bardamu dit avoir composé « une manière de prière vengeresse et sociale. » En effet, le fait d'avoir composé un texte « social » va au-delà de l'amour, qui est montré comme un sentiment petit bourgeois, puisque son texte étant « social » prend en compte toute la société. Ainsi pour Bardamu, être anarchiste signifie avant tout rejeter la société telle qu'elle est envisagée par le plus grand nombre. Son refus de l'ordre établi et son idéalisme sont les éléments qui lui font accepter l'anarchie dont on l'accuse. Cependant, cette vision de l'anarchie est limitée puisqu'elle ne l'envisage que comme force de négation, de refus, sans lui reconnaître de potentiel de création.

L'anarchie ouvre le roman de Céline car elle représente avant tout l'antimilitarisme qui lui tient tant à cœur. Cependant, le lecteur comprend que Bardamu ne connaît pas bien cette doctrine puisqu'il s'engage dans l'armée, et qu'il a écrit une prière : ces deux éléments ne sont pas compatibles avec la plupart des doctrines anarchistes. Dans la deuxième section du roman, l'auteur montre à son lecteur ce qui justifie cette vision sans espoir de la société, c'est-à-dire la guerre, dans laquelle Bardamu s'est engagé au hasard. Bardamu, maintenant soldat, raconte un épisode de tuerie auquel il a assisté. Comme le remarque Pierre Verdaguer dans *L'univers de la cruauté*, Céline montre plus qu'il n'explique : « Il s'agira de montrer, non d'expliquer ou d'explicitier » et parle d'une « expression qui privilégie l'image et tout ce qui a trait au

visuel. »³²⁷ Céline montre la guerre à son lecteur à travers les yeux de son personnage principal et narrateur Bardamu, c'est-à-dire du point de vue d'un personnage qui a revendiqué une anarchie caricaturale, ce qui lui permet de montrer la guerre dans toute sa cruauté et son absurdité.

Dès le début de la lecture de cette deuxième section, la façon dont Céline présente la guerre est inhabituelle, tout d'abord parce que le protagoniste insiste sur le fait qu'il ne comprend pas le pourquoi de la guerre et se remémore ses souvenirs d'enfance avec ses camarades allemands.³²⁸ Mais aussi, et surtout, parce que le personnage est tout de suite choqué par la guerre : il n'est pas question ici de déplorer la longueur du conflit, mais beaucoup plus simplement son existence. D'ailleurs dans la troisième section, le lecteur apprend que la guerre n'a commencé que quatre semaines plus tôt – « Depuis quatre semaines qu'elle durait, la guerre. »³²⁹ A la fin de la première section du texte Bardamu s'engage, et dans la deuxième section il commence l'introduction de l'épisode qu'il s'apprête à décrire en insistant sur cette incompréhension : « Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer ? Des mois ? Des années ? Combien ? Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? »³³⁰ Dans ce passage l'incompréhension du personnage est traduite au moyen de l'accumulation de questions rhétoriques ainsi que de l'utilisation du vocabulaire de la folie –

³²⁷ Pierre Verdaguer, *L'univers de la cruauté, une lecture de Céline* (Genève : Droz, 1988), 10-14.

³²⁸ « Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait aux Allemands. [...] On allait toucher ensemble les filles après l'école dans les bois d'alentour, où on tirait aussi à l'arbalète et au pistolet qu'on achetait même quatre marks. » Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 11.

³²⁹ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 27.

³³⁰ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 15.

« délire, » « accès, » « fous. » On voit déjà, à ce moment-là, l'aspect de la description de la guerre sur lequel ce travail se focalise : la déshumanisation, puisqu'ici les hommes sont des monstres. Dans la suite du texte, cette déshumanisation va prendre une tournure plus radicale pour s'inscrire dans le corps des hommes.

Alors que Bardamu s'apprête à aller expliquer à son colonel pourquoi ils devraient arrêter de se battre, il est coupé dans son élan par l'arrivée d'un cavalier à pied. Tandis que le cavalier porteur de message et le colonel discutent, ils sont tués par un obus sous les yeux du narrateur. Le compte-rendu que fait Céline de la scène commence par une description du ressenti physique du narrateur : « Rien que du feu et du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même. »³³¹ Le caractère incompréhensible et démesuré de la violence est rendu ici par la toute-puissance du bruit, ce bruit qui se dépasse lui-même puisqu'il ne se contente pas d'affecter les oreilles du narrateur, mais toute une série d'organes que l'auteur liste afin de renforcer cette impression qu'a le narrateur d'être submergé.

Deux paragraphes séparent cette première description du moment où le narrateur parle des hommes qui ont été tués :

Il [le colonel] avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans

³³¹ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 17.

qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace [...] Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble.³³²

Cette description est d'autant plus surprenante qu'en plus d'arriver de façon décalée, elle est étonnamment courte et que le narrateur semble étrangement détaché. Bardamu donne l'impression d'assister à la scène en observateur extérieur. En effet, lui qui a parlé de son ressenti physique au moment de l'explosion, n'aborde pas du tout la question de ses réactions corporelles au moment où il observe les corps embrassés. Ainsi, Bardamu donne l'impression d'être un observateur objectif de la scène, et donc, par extension, de la guerre. Sa description de la scène ne fait que très peu allusion à la violence ou à la douleur. Au contraire même puisque les deux cadavres semblent enlacés – « allongé » ; « dans les bras » ; « s'embrassaient » - ce qui rend cette description presque tendre et, de ce fait, d'autant plus choquante pour le lecteur. Le narrateur ne semble pas réellement comprendre ce qui vient de se passer : il remarque que le cavalier « n'avait plus sa tête » mais ne semble pas affecté puisqu'il compare le sang qui jaillit de la blessure à de la confiture dans une marmite. Le sang n'est plus ici un liquide vital, dont la vue signifie la blessure ou la mort, mais est devenu objet de la même façon que les hommes sont réifiés par la guerre. D'ailleurs à la fin du passage la transformation des hommes est complète puisqu'ils ne sont plus que viandes. Bien évidemment, cette transformation n'est pas sans conséquence puisque dans la transition les hommes ont perdu leur autonomie, leur identité, et bien sur la vie, et pourtant Bardamu ne semble pas vraiment choqué.

³³² Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 17-18.

Cependant la scène ne s'arrête pas réellement à ce moment-là. En effet, plus loin dans la même section, la réaction de Bardamu à la vue d'une boucherie de campagne permet à Céline de rappeler et finalement de clore la description de la scène avec le colonel et le messager, ce qui permet également au lecteur de mieux comprendre le personnage de Bardamu :

C'était donc dans une prairie d'août qu'on distribuait toute la viande pour le régiment [...] il y en avait pour des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe [...] un bœuf entier sectionné en deux, pendu à l'arbre [...] Et puis du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flaques molles et confluentes [...] tout en m'appuyant contre un arbre et j'ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu'un peu, jusqu'à l'évanouissement [...] La guerre ne passait pas.³³³

Cette fois-ci, la description que propose Bardamu est beaucoup plus graphique que celle du colonel et du cavalier, plus précise. Tandis que le colonel avait « son ventre ouvert », les moutons sont « éventrés avec leurs organes en pagaïe » ; tandis que le sang du cavalier ressemble à de la confiture, celui des animaux se repend « encore et partout, à travers l'herbe ». Cette évolution vers une acceptation de regarder en face la réalité des faits est visible, dans le premier cas, par le fait que les organes sont mentionnés, et pas seulement « le ventre » ; et, dans le deuxième, cas par le fait que Bardamu voit le sang en tant que tel, sans avoir besoin de passer par une comparaison. De plus, le sang, qui est ici synonyme de mort, semble se reprendre pour tout envahir, puisque les flaques de sang sont « confluentes ». Le rapprochement que fait le personnage entre la scène de boucherie et celle où le colonel et le cavalier sont tués est confirmé

³³³ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 20-21.

par la dernière phrase du texte : « La guerre ne passait pas. » C'est bien la guerre qui le rend malade. Cette construction, en deux temps, de la réaction de Bardamu montre au lecteur que le personnage n'est pas insensible aux horreurs de la guerre, mais qu'il n'est tout simplement pas capable de les accepter. Avec ce passage, où la description n'est que boucherie, où le sang étouffe tout sans permettre la vie, le lecteur comprend que l'anarchie invoquée quelques pages plus tôt n'est que le début d'un discours antimilitariste et ne peut pas apporter de solution.

Pour Bardamu la guerre est absurde ; et cette absurdité trouve son origine dans les corps mutilés des hommes qui, selon Céline, se sacrifient pour rien. L'absurdité de la guerre a pour origine l'abject, l'horreur de la guerre ; c'est l'expérience de l'abject, le passage par l'abject, qui permet de prendre la mesure de l'absurde. Dans la première partie de son essai, *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva définit l'abject comme : « ce qui le [l'être] menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »³³⁴ mais aussi « là où le sens s'effondre »³³⁵ et plus loin « A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. »³³⁶ L'abject est donc quelque chose d'incompréhensible, d'impensable, et dont l'existence, si elle est reconnue par le sujet, le détruit. C'est bien ce phénomène de rejet que l'on trouve chez Bardamu dans la deuxième section du roman. Bardamu ne peut pas voir les horreurs de la guerre pour ce qu'elles sont, et lorsque la boucherie de campagne lui donne une version atténuée de la scène, il est en quand même malade, jusqu'à l'évanouissement, c'est-à-dire jusqu'à la destruction temporaire. Pour Kristeva, cependant, l'abject n'est pas complètement négatif. En effet, l'abject permet aussi au

³³⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Seuil, 1980), 9.

³³⁵ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 9.

³³⁶ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 10.

sujet de se construire : « Je *m'*abjecte dans le même mouvement par lequel 'je' prétends *me* poser. »³³⁷ Le fait de reconnaître que l'abject ne fait pas partie du « soi » est une étape de la construction du sujet. Ainsi, la rencontre avec l'abject permet au sujet de se définir et de définir ses limites : « son territoire à lui, bordé d'abject. »³³⁸ On voit alors que la notion de frontière est importante : l'abjection est causée par le non-respect de ces frontières, l'abject est « Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. »³³⁹ C'est pour cette raison que le cadavre représente l'abjection : « Il est la mort infestant la vie. »³⁴⁰ L'intrusion de la mort dans la vie est abjecte et cette idée de mort qui infiltre la vie est omniprésente dans le texte de Céline.

Dans la partie de *Pouvoirs de l'horreur* consacrée à Céline, Kristeva soutient que le texte de Céline exemplifie l'abject : « Il croit que la mort, l'horreur, c'est l'être. »³⁴¹ Elle considère que, pour Céline, l'être est abject. Ainsi, l'écriture de Céline qui est « entre le dégoût et le rire » est un moyen d'écrire l'abject.³⁴² Cependant, cette association du dégoût et du rire semble dépasser l'idée d'abjection, et entrer dans la sphère de l'absurde. D'ailleurs, Kristeva écrit un peu plus loin : « Toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection. »³⁴³ Ainsi, cette idée de devoir passer, mais aussi dépasser, l'abjection indique qu'il existe quelque chose au-delà, c'est-à-dire que l'auteur a un objectif qui dépasse cette notion sans pour autant pouvoir s'en passer. Ainsi, il y a l'abject de la souffrance et de l'omniprésence de la mort, mais aussi l'absurde d'une situation qui ne profite à aucun des combattants, qui ne savent

³³⁷ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 11.

³³⁸ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 13.

³³⁹ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 12.

³⁴⁰ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 12.

³⁴¹ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 158.

³⁴² Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 161.

³⁴³ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 165.

d'ailleurs pas toujours pourquoi ils battent – ce qui pousse Céline à employer de manière récurrente la métaphore de l'abattoir, puisque ces hommes ne semblent être là que pour se faire tuer.

L'évolution du personnage de Bardamu est liée à la notion d'abject. Au début du roman, celui-ci reconnaît l'abject comme quelque chose d'extérieur à lui puisqu'au moment de l'explosion il dit : « Je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même. »³⁴⁴ Ici, on voit que même si le personnage est submergé par l'abject de la guerre, il reste lui-même, il dit « je croyais », il ne se confond pas avec ce qui l'abject. C'est le début du roman et le début de la guerre, Bardamu résiste encore, comme dans le passage de la boucherie dans lequel il vomit littéralement son refus d'accepter la guerre. La guerre reste extérieure à lui, puisqu'elle ne passe pas. Cependant, à mesure que le roman progresse, le personnage perd cette capacité à utiliser l'abject pour se définir : « Ma propre mort me suivait pour ainsi dire pas à pas. J'avais bien du mal à penser à autre chose qu'à mon destin d'assassiné en sursis »³⁴⁵ On retrouve dans ce passage le non-respect des frontières dont parle Kristeva : pour Bardamu, il n'y a plus de distance entre la vie et la mort, la guerre et son cortège de cadavres ne lui ont pas permis de se définir, l'abject de la guerre l'a envahi, il a l'impression qu'il ne peut pas lui échapper. Par la suite, la mort devient encore plus présente lorsqu'il dit : « Je ne veux plus mourir. »³⁴⁶ Cette fois-ci les frontières sont complètement abolies, il n'est plus un mort « en sursis » il est déjà mort plusieurs fois.

³⁴⁴ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 17.

³⁴⁵ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 52.

³⁴⁶ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 65.

Le reste du roman dépeint la vie de Bardamu après cette invasion de son existence par l'abject, par la mort, après qu'il ne peut plus se servir de l'abject pour se définir, après que l'abject l'a « annihilé ». Céline met en scène un personnage qui ne peut plus voir le monde sans y voir la guerre et ses effets, comme par exemple dans le passage suivant : « Passage du métro aérien. Il bondissait en face, entre deux rues, comme un obus, rempli de viandes tremblotantes et hachées, saccadait à travers la ville lunatique de quartier en quartier. »³⁴⁷ Bardamu appréhende le monde en utilisant les mêmes termes que ceux dont il se servait pour parler de la guerre : le métro est comparé à un obus, tandis que les voyageurs sont vus comme des morceaux de viande, ils sont eux aussi déjà morts ; la métaphore employée par Céline sous-entend également une certaine souffrance qui transparaît dans le choix de l'adjectif « hachées » qui rappelle la récurrence du champ lexical de l'abattoir. La guerre a entièrement détruit la capacité du narrateur à voir les hommes comme autre chose que de la viande, c'est-à-dire à voir la guerre comme un tremplin pour la construction d'une société plus égalitaire. C'est ce que remarque par exemple Marie-Christie Bellosta dans *Céline ou l'art de la contradiction* lorsqu'elle le compare au communiste pacifiste Henri Barbusse : « Dans *Voyage* [...] il s'agit de dresser une nouvelle « vérité » contre la « vérité » révolutionnaire de Barbusse ».³⁴⁸ Si les deux écrivains se rejoignent sur les motifs qu'ils utilisent et sur l'importance de la dénonciation de la guerre, Céline ne laisse aucune place à l'espérance. En effet, pour Céline il n'y a pas de récupération possible de la guerre, il n'y a pas de révolution envisagée ou envisageable, et de ce fait l'anarchie invoquée au début du roman disparaît du discours de Bardamu.

³⁴⁷ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 198.

³⁴⁸ Marie-Christie Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction* (Paris : PUF, 1990), 85.

La « vérité » de Céline est de montrer la réalité de la situation, sans chercher à l'habiller de promesses. La guerre abjecte ne mène qu'à l'absurde, comme lorsque Bardamu parle du cheval blessé qu'il doit monter pour prendre part à une guerre qu'il ne comprend pas. L'absurde est ce qui n'a pas de sens, ce qui est « injuste, inconséquent et incompréhensible » comme l'explique Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*.³⁴⁹ Mais ceci n'est qu'un aspect de la guerre et qu'un aspect de l'absurde. Camus explique aussi que l'absurde est en lien avec la contradiction lorsqu'il écrit : « 'C'est absurde' veut dire : 'c'est impossible', mais aussi : 'c'est contradictoire.' »³⁵⁰ Et en effet la contradiction fait partie intégrante de la façon dont le personnage de Bardamu voit la guerre, comme lorsqu'il écrit à propos du nouveau médecin-chef : « La voix réconfortante, il nous traça les règles et le plus court chemin pour aller gaillardement et au plus tôt encore nous refaire casser la gueule. »³⁵¹ Dans les pages qui précèdent, Céline a amplement fait part à son lecteur de ce que pense son personnage principal de la guerre : pour Bardamu, la guerre n'a pas de sens, elle ne sert qu'à détruire des hommes qui ne savent pas pourquoi ils se battent. Ainsi, lorsqu'à l'hôpital le médecin patriote parle de guérison, il la présente comme une opportunité de retourner au front ; cependant, Bardamu voit l'ironie d'une situation où le médecin cherche à guérir les soldats pour qu'ils puissent mieux se faire tuer.

La guerre transforme le monde dans lequel évolue le personnage principal et le lui rend incompréhensible :

³⁴⁹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (Paris : Gallimard, 1942), 58.

³⁵⁰ Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 47.

³⁵¹ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 86.

Il y avait la guerre entre nous, cette foutue énorme rage qui poussait la moitié des humains, aimants ou non, à envoyer l'autre moitié vers l'abattoir. Alors ça gênait dans les relations, forcément, une manie comme celle-là. Pour moi qui tirais sur ma convalescence tant que je pouvais et qui ne tenais pas du tout à reprendre mon tour au cimetière ardent des batailles, le ridicule de notre massacre m'apparaissait, clinquant, à chaque pas que je faisais dans la ville.³⁵²

Le sentiment d'impasse qu'exprime le personnage – la moitié... l'autre moitié – ; l'ironie contenue dans les euphémismes – le choix du verbe « gêner » et l'emploi de « manie » – ; la présence de l'abject – « l'abattoir », « reprendre mon tour au cimetière ardent des batailles », « massacre » – et le ridicule « clinquant » de la situation montrent que l'absurde prend une dimension personnelle. Cette espèce de clairvoyance quant à la vérité du monde dont fait preuve Bardamu l'isole – « il y avait la guerre entre nous ». L'omniprésence du sentiment qu'il ressent, exprimée par « à chaque pas », montre que l'absurde est viscéral pour le personnage. Dans l'introduction du *Mythe de Sisyphe*, Camus définit l'absurde comme un « mal de l'esprit », et il semble que le personnage dépeint par Céline soit atteint de ce mal. Bardamu, détruit par l'abject et l'absurdité de la guerre, part à la recherche d'un environnement meilleur, mais cette quête devient absurde puisqu'où qu'il aille il ne voit que des images de cette guerre qu'il ne comprend pas. Cette quête provoque la confrontation au monde qui engendre l'absurde dont parle Camus : « Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet

³⁵² Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 50.

irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. »³⁵³

En envoyant son personnage dans cette quête, Céline fait de Bardamu un héros absurde à l'image de Sisyphe : « Sisyphe est le héros absurde. .. lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. »³⁵⁴ C'est exactement ce que fait le personnage de Bardamu : il va d'aventure en aventure, il cherche sans cesse à échapper à cette guerre qui le hante, mais incapable de s'en débarrasser, il ne peut se lancer que dans des projets qui n'aboutiront pas, puisqu'il le dit lui-même, il est « trop tard » pour lui.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'inhumanité de la guerre, l'abjection incompréhensible, fait partie intégrante du personnage, l'habite et le rend malade. Il souffre du malaise que décrit Camus : « Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde. »³⁵⁵ Cette « nausée » ne quitte pas le personnage. Ce voyage à travers l'abject mène à l'absurde, au bout de la nuit, là où il ne reste plus que l'absence de sens et l'absence de perspective, d'horizon. En termes de volume littéraire, la guerre en elle-même n'occupe que le début du roman, mais elle hante le personnage. Finalement, l'abject construit Bardamu, et le déconstruit en même temps – c'est-à-dire qu'il construit un personnage dévasté par la guerre. Au lieu de se définir en prenant l'abject comme ce qui n'est pas lui, l'abject se met à faire partie intégrante de Bardamu, qui ne fait que voir encore et toujours à quel point l'être humain n'est capable que de destruction.

³⁵³ Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 37.

³⁵⁴ Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 164.

³⁵⁵ Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 29.

Voyage au bout de la nuit peint le tableau très noir d'une société jonchée de corps mutilés, d'hommes et d'animaux, presque impossibles à distinguer. La guerre, abjecte, ne fait que produire des viandes sanguinolentes, sans pouvoir engendrer la création d'un corps politique fonctionnel. Si au début de sa description des effets de la guerre – tout d'abord directs, avec les scènes du début du roman ; puis indirects tandis que Bardamu, perpétuellement mutilé, continue de raconter son histoire – Céline fait référence à l'anarchie, c'est pour asseoir son antimilitarisme et celui de son narrateur. Céline ne retient de l'anarchie que le rejet en bloc de la guerre, sans en défendre les doctrines, même s'il s'en rapproche peut-être malgré lui. Pour Céline, il n'y a pas d'issue positive possible, pas d'idéalisme, juste une constatation de destruction et de douleur, de non-sens et d'absurde. L'anarchie est le point de départ mais n'est pas présentée comme une solution car pour l'auteur il n'y a tout simplement pas de résolution ou de récupération possible de la guerre. Ainsi, l'anarchie du début disparaît du roman, comme si pour Céline elle n'avait qu'un pouvoir de dénonciation. Céline semble avoir une vision caricaturale de l'anarchie, anti militariste et anti tout mais ne permettant pas d'évolution. S'il ne montre que la destruction, c'est pour mettre en lumière l'absurdité de la guerre qui ne peut en aucun cas mener à autre chose qu'une société à l'image du cavalier sans tête, abjecte et dénuée de toute humanité. Tandis que Céline n'utilise les corps et le sang que pour montrer l'alarmante, et probablement désespérée, situation de l'humanité, Louis Aragon, à la même époque voit une issue positive possible pour les hommes avec le socialisme. Si l'anarchie n'est finalement la doctrine qu'il choisit de défendre, il la considère cependant suffisamment intéressante et séduisante pour lui donner corps dans *Les cloches de Bâle*.

4.3 LE CORPS DE L'ANARCHIE DANS *LES CLOCHES DE BÂLE*

Contrairement aux autres textes qui composent ce corpus, le roman d'Aragon ne cherche pas seulement à donner à voir, il veut convaincre. Aragon, en artiste engagé, défend ses opinions politiques et milite pour le socialisme. Il n'est donc pas anarchiste, mais cela ne l'empêche pas d'en parler ; pour justifier sa prise de position pour le socialisme, il présente aussi des alternatives. Même si dans le cadre de ce travail, je me focalise sur la façon dont l'anarchie est présentée, il me semble nécessaire de comprendre comment Aragon met en image la politique. Ainsi, la première chose dont il est question dans cette section est l'usage des images dans la littérature politique de façon générale, puis de la façon dont l'image comme vecteur de point de vue politique s'applique au roman d'Aragon. Dans la deuxième partie j'étudie de façon plus précise un exemple d'image : celle du corps allégorique du personnage de Libertad, qui représente l'anarchie, mais aussi celle de la doctrine « inverse », symbolisée par la statuette.

Les cloches de Bâle (1934) est un roman politique que Susan Rubin Suleiman qualifie de « roman à thèse » dans son ouvrage *Authoritarian Fictions: the Ideological Novel as a Literary Genre*. Elle définit le « roman à thèse » comme étant « precisely the encounter between realism and didacticism. »³⁵⁶ C'est-à-dire que c'est un type de roman réaliste qui cherche à instruire son lecteur. Cette définition me semble tout à fait adaptée pour décrire le roman d'Aragon : l'auteur s'y appuie sur une représentation réaliste des personnages et des événements pour présenter à son lecteur le socialisme, qui est la thèse qu'il veut défendre. Susan Suleiman explique par la suite que le réalisme a pour désir de « faire voir » : « One of the components of the realist impulse is

³⁵⁶ Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: the Ideological Novel as a Literary Genre* (New York: Columbia UP, 1983), 12.

the desire to *make others see*, to make the reader understand something about him or herself, or about society and the world in which people live. »³⁵⁷ C'est l'auteur elle-même qui souligne l'expression « *make others see* » montrant ainsi toute son importance. Pour elle, le côté didactique vient donc de ce désir de montrer, c'est-à-dire de créer une image. Cependant, ce côté didactique du « roman à thèse » n'est pas sans écueils pour l'auteur :

The problem is that of the double bind: to the extent that the didactic demonstration is clearer when the characters and their story are simple and without internal contradictions, the *roman à thèse* will tend to eliminate precisely those aspects of the character and of the story that contribute to making them verisimilar. In doing so, the novel necessarily weakens its own credibility as a representation of the real.³⁵⁸

Cette explication ne me semble pas adéquate pour décrire *Les cloches de Bâle*. Susan Suleiman mentionne le roman d'Aragon dans son ouvrage comme étant un « roman à thèse », pourtant celui-ci ne présente pas les problèmes dont elle parle : il n'est pas simpliste, les personnages ne sont pas unidimensionnels, et pourtant il n'en demeure pas moins un ouvrage à contenu politique. Il me semble que l'utilisation des images du corps fait partie des éléments du roman qui lui permettent de rester vraisemblable tout en étant politique, puisque toutes les idées ne sont pas véhiculées directement par l'histoire, mais plutôt par la façon dont est décrite cette histoire. Si la description du corps sert de métaphore politique, elle permet à l'auteur de transmettre un contenu politique sans avoir à sacrifier la vraisemblance des personnages.

³⁵⁷ Suleiman, *Authoritarian Fictions*, 19.

³⁵⁸ Suleiman, *Authoritarian Fictions*, 189.

La métaphore permet également de faire comprendre un contenu politique à un large public. Comme l'écrit Jeffery Mio, le lectorat moyen n'est pas nécessairement versé en politique : « Average citizens do not know enough about the complexities of most political events to participate fully or even render an opinion. »³⁵⁹ C'est là que les images, les métaphores, entrent en jeu. Dans *Les cloches de Bâle*, il n'y a pas de discours ou d'arguments politiques qui cherchent explicitement à convaincre le lecteur : le texte est avant tout l'histoire de Catherine, un personnage qui ne sait pas vraiment à quel monde elle appartient. Ce sont les descriptions des corps qui sont chargées de sens politique, et qui finalement s'adressent au lecteur. Mio met l'accent sur le fait qu'il n'y a pas que la métaphore qui est utilisée, tous les types d'images peuvent rendre accessibles certains contenus politiques. Pour l'expliquer il cite Edelman : « Edelman... has long written about the use of symbolism in politics for the purpose of collapsing information. He stated that metaphors, symbols and other linguistic cues are employed in order to provide the motivation or justification to think or behave in a particular manner. »³⁶⁰ L'utilisation d'images permet à la fois de simplifier les contenus politiques, et d'influencer le lectorat.

Aragon a recours à différentes images car il veut que son lecteur ouvre les yeux sur la réalité politique et sur les différentes solutions qui lui sont proposées. Il utilise différents types d'images, qui pourtant ont la même fonction : celle de donner à voir. La notion du « mythe » de Roland Barthes explique la façon dont Aragon envisage les différentes images du corps qu'il utilise dans le roman, quelle que soit leur nature stylistique. Ces corps sont des mythes tout

³⁵⁹ Jeffery Scott Mio « Metaphor, Politics, and Persuasion » *Metaphor: Implications and Applications*. Ed. Jeffery Scott Mio and Albert N. Katz. (Mahwah, NJ: Erlbaum, 1996), 130.

³⁶⁰ Mio, « Metaphor, Politics, and Persuasion » 130.

d'abord car ils « transforme[nt] un sens en forme » ce qui est selon Barthes « le propre du mythe » ; c'est-à-dire que les contenus politiques (les idées) deviennent des images (la forme).³⁶¹ Ces mythes ont « une double fonction : [ils] désigne[nt] et [ils] notifie[nt], [ils font] comprendre et [ils] impose[nt], » ils existent pour faire voir et pour influencer, ce qui a déjà été mentionné plus haut.³⁶² Cependant ce qui me semble particulièrement intéressant c'est que Barthes affirme que « le dévoilement » que la mythologie « opère est donc un acte politique : fondée sur une idée responsable du langage, elle en postule par là même la liberté. »³⁶³ Pour Barthes l'image créée par le langage, le mythe, est un acte politique car il met au jour certaines vérités, et ce car le langage se doit d'être responsable au nom de la liberté.

L'image la plus célèbre alliant le corps et la politique est sans doute la théorie du corps politique dans laquelle le corps est une métaphore de la société, comme l'explique A.D. Harvey : « From earliest times the analogy of body and society had been used to emphasize mutual dependance. »³⁶⁴ Chez Aragon, on ne retrouve pas ce désir de montrer l'interdépendance des différentes composantes de la société – ce qui peut d'ailleurs sembler surprenant pour un écrivain socialiste. Le corps est politique, mais les images du corps sont utilisées à d'autres fins : si le corps peut être métaphore, il n'est pas pour autant question de considérer chaque classe de la société comme une partie du même corps. Les images sont utilisées pour développer certains courants d'idées, plutôt que pour donner une image du fonctionnement de la société dans son

³⁶¹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957), 204.

³⁶² Barthes, *Mythologies*, 190.

³⁶³ Barthes, *Mythologies*, 230.

³⁶⁴ A. D. Harvey, *Body Politic: Political Metaphor and Political Violence* (New Castle: Cambridge Scholars Publishing. 2007), 83.

ensemble. Ainsi, la description du corps de Libertad est construite comme une allégorie des idées anarchistes.

La figure stylistique de l'allégorie consiste à donner corps à une idée ou à un concept, c'est-à-dire à quelque chose d'abstrait. Dans son ouvrage *Allegory and Violence* Gordon Teskey parle de l'allégorie en ces termes: « What the act of capture exhibits is the truth over which allegory is always drawing its veil: the fundamental disorder out of which the illusion of order is raised. For the present, we may define the material in allegory as that which gives meaning a place to occur but which does not become meaning itself. »³⁶⁵ L'allégorie est donc un moyen de donner l'illusion de l'ordre, elle a pour but de rendre plus maniable, plus abordable, un concept compliqué, de lui donner corps. Cependant, en même temps que l'allégorie rend concret un concept, des idées, mais de façon voilée. Ainsi, l'allégorie appelle à la (re)construction du sens. Pour Teskey, c'est une certaine « non-appartenance » qui permet de comprendre le caractère allégorique d'une figure : « An allegory is an incoherent narrative (or, in the visual arts, an incoherent picture) that makes us interpret throughout. »³⁶⁶ C'est pour cette raison qu'il me semble que dans le roman d'Aragon, Libertad est une figure allégorique qui représente le courant politique de l'anarchie. Car, en effet, la description physique du corps du personnage ne semble pas essentielle au roman étant donné le rôle de Libertad. Ce personnage est marquant pour le lecteur même si finalement son apparition dans le roman n'est qu'assez brève (depuis sa rencontre avec Catherine jusqu'au moment de sa mort il n'y a même pas vingt pages).

³⁶⁵ Gordon Teskey, *Allegory and Violence* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1996), 19.

³⁶⁶ Teskey, *Allegory and Violence*, 5.

Lorsque Catherine rencontre Libertad celui-ci est présenté de la façon suivante : « Elle ne vit guère là qu'un seul homme, le directeur de *L'Anarchie*, Albert Libertad. »³⁶⁷ L'agencement de cette phrase met en lumière le statut du personnage au sein du roman : Libertad est présenté comme directeur de *L'Anarchie* avant même que son nom ne soit donné, ce qui permet au lecteur de comprendre que c'est l'idée d'anarchie qui compte dans cette rencontre. Ainsi, lorsque dans le paragraphe suivant, Aragon décrit Libertad, et plus particulièrement son corps, le lecteur associe cette description à l'anarchie.

Aragon commence par décrire la tête du personnage, puis il décrit les autres parties de son corps de haut en bas, sans pourtant proposer d'image plus globale du personnage : « C'était un homme grand, à la tête comme une broussaille, avec toute sa barbe et des cheveux bruns retombant en arrière plus bas que le col. »³⁶⁸ Dans la première phrase de cette description, Libertad est présenté comme un personnage à la fois imposant, puisque le premier adjectif qui le décrit est « grand » ; et exubérant, puisqu'il a la tête « comme une broussaille » et que l'auteur parle de « toute » sa barbe. Dans la phrase suivante, Aragon passe à la description des épaules : « Si ses épaules lui remontaient un peu, sans doute cela tenait-il à ce qu'il ne marchait qu'avec deux béquilles. »³⁶⁹ Avant que le lecteur ne sache pourquoi Libertad marche avec des béquilles – c'est-à-dire comprenne que ce n'est pas simplement dû à un accident, mais que cela est un problème de « fond » – celui-ci voit qu'il est déformé, puisque ses épaules « remontaient un peu ».

³⁶⁷ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 229.

³⁶⁸ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 229.

³⁶⁹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 229.

La phrase suivante confirme et développe ce qui a été dit de Libertad dans la première phrase du paragraphe : « Avec son front immense et bombé, dégarni par une calvitie commençante, cet homme qui exerçait un grand attrait sur les femmes, par son regard et sa voix chantante de Bordelais, était un infirme. »³⁷⁰ Dans ce passage, Aragon n'utilise plus « grand » mais « immense », son exubérance est maintenant « un grand attrait sur les femmes » ; le fait qu'Aragon choisisse de mentionner les femmes est important car cela souligne que le pouvoir de Libertad est un pouvoir de séduction, il n'a pas le pouvoir de convaincre. Cette description flatteuse est contrastée par la fin de la phrase où le lecteur apprend que le personnage est infirme. Cette deuxième partie de phrase est, elle, en correspondance avec la deuxième phrase du paragraphe : le lecteur sait maintenant pourquoi le personnage marche avec des béquilles.

Cependant, il n'aura pas d'autre explication qu'un incertain « Vers le bas, son corps mourait. »³⁷¹ Le choix de l'imparfait n'est pas anodin, puisqu'il donne l'impression que le processus de mort est en train de se passer, l'imparfait étant un inaccompli. De ce fait, il semble que Catherine est en train d'assister à la mort de la doctrine avant même de la découvrir. La description se poursuit par des précisions sur l'infirmité de Libertad : « Cette volonté, cette rage se terminait par deux jambes molles qui ne pouvaient soutenir Libertad. » Encore une fois la mise en discours permet à l'auteur de faire comprendre à son lecteur que le personnage de Libertad n'est pas un simple personnage mais représente quelque chose de plus, Libertad est une allégorie de l'anarchie. En effet, le nom Libertad fait clairement référence à l'idée de liberté, et la structure inhabituelle de la phrase qui se termine par « deux jambes molles qui ne pouvaient soutenir Libertad » peut être comprise comme le fait que l'anarchie ne peut soutenir la liberté,

³⁷⁰ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 229.

³⁷¹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 229.

car ses « jambes, » c'est-à-dire ses bases, ne sont pas solides. Ce qui se confirme dans la suite du paragraphe avec « cet être qui ne touchait pas la terre », ce qui donne l'impression que l'anarchie n'est pas réaliste, puisque son allégorie n'a pas « les pieds sur terre ».

Ainsi toute la puissance du personnage qui est décrite dans le paragraphe avec « cette volonté, cette rage », « toute sa force », « [il] avait une fureur pathétique », est attirante – « Catherine ne pouvait détacher de lui ses yeux » – mais elle est aussi pathétique puisqu'étant infondée elle se trouve, par la même, inutile. Plus tôt dans le livre, lorsque Catherine évoque l'opposant politique qui a perpétré l'attentat contre Alexandre II, Aragon écrit : « Le jeune paysan qui surgit tout à coup et jette une bombe dans les jambes des chevaux. »³⁷² Cette focalisation sur le bas du corps est encore renforcée dans la suite du passage lorsque l'auteur écrit « Comme il a bien lancé la bombe, juste dans les pieds de l'Empereur ! »³⁷³ Ainsi, lorsqu'il est question de discuter d'un pouvoir ou d'une opinion politique, il est question des jambes : ce sont bien les fondements qui doivent être solides, et de ce fait ce sont également eux qui sont attaqués.

Lorsque Libertad est tué par les policiers, il est là encore question de ses jambes :

Ces brutes râblées, bien nourries... quatre ou cinq vaches s'acharnaient sur un homme à terre.

C'était Libertad.

L'infirme, couché sur le dos, se défendait avec ses béquilles, on les voyait tournoyer en l'air.³⁷⁴

³⁷² Aragon, *Les cloches de Bâle*, 149.

³⁷³ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 149.

³⁷⁴ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 245.

Dans ce passage, la phrase « C'était Libertad. » fait la transition entre deux paragraphes, et le fait qu'elle n'appartienne à aucun des deux la met en exergue. Dans le premier paragraphe, Aragon écrit « un homme », cependant une fois que Catherine l'a identifié – et par la même le lecteur – il devient « un infirme ». Aragon montre bien que les faiblesses de Libertad, et donc de l'anarchie, sont trop importantes pour qu'il puisse se défendre : les béquilles ne font que « tourner ».

Dans ce passage, Aragon fait également une critique des forces policières puisque les policiers ne sont pas présentés sous un jour favorable : d'une part l'auteur précise bien qu'ils « s'acharnaient », d'autre part ils frappent un homme à terre : « ils envoyaient des coups de pieds sur l'homme tombé ». Lorsque Catherine voit Libertad c'est sur les jambes qu'elle se focalise : « Catherine voyait les jambes brisées de Libertad, avec les pieds nus et sans force dans les sandales, comme une sorte de pitoyable chiffon. »³⁷⁵ Cette attention particulière portée aux jambes montre bien leur valeur métaphorique. Le fait que ses « bases » ne soient pas solides l'empêche de se défendre, il n'en a pas la capacité, et cela le rend faible, il est « pitoyable ». Finalement, la description que fait Aragon commence par souligner les traits les plus séduisants du personnage, pour en venir à décrire ce qui pêche : il commence par expliquer que l'anarchie est attirante avant de montrer que ses bases ne sont pas solides.

Dans *Pour expliquer ce que j'étais*, Aragon explique, en parlant de son engagement politique, qu'il existait « des personnages dont nous nous plaisons à faire des drapeaux. »³⁷⁶ C'est effectivement ce qui se passe avec le personnage de Libertad, celui-ci devient un drapeau, un signe de l'anarchie. Même si Libertad a réellement existé et était réellement infirme, il n'est pas pour autant l'anarchiste le plus connu. Je pense donc que si c'est lui qu'Aragon a choisi pour

³⁷⁵ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 245-46.

³⁷⁶ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 59.

représenter l'anarchie c'est bien à cause de son infirmité, car elle sert le propos de l'auteur (et peut-être pour son surnom également). Aragon fait ainsi un mythe, au sens de Barthes, d'un personnage réel.

Pour Barthes, le mythe est une parole choisie « par l'histoire », une représentation qui porte un message. À mon sens, le corps de Libertad (le mythe) dans l'histoire d'Aragon est choisi pour porter le message du manque de bases solides de l'anarchie. C'est également ce qui explique le manque de détails quant à l'histoire de Libertad ; dans *Mythologies* Barthes écrit à propos du mythe : « Le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir. »³⁷⁷ C'est ce qui se passe avec le corps de Libertad, on ne connaît pas son histoire, on ne sait pas pourquoi il est handicapé, il semble que ce handicap ne soit important que parce qu'il offre une image de ses vues politiques, il offre sa forme au mythe.

Cette figure de Libertad entre en dialogue avec la statuette que Catherine voit chez le couple. Aragon incite d'ailleurs son lecteur à faire ce rapprochement puisque les premiers mots du chapitre où Catherine entre dans leur appartement rappelle Libertad : « C'est à la rue du Chevalier-de-la-Barre, et à la mort de Libertad, qu'invinciblement pense Catherine dans cet appartement où le luxe se teinte d'un arrière-goût de l'art. »³⁷⁸ Aragon n'écrit pas simplement « la mort de Libertad » ce qui serait relativement abstrait, mais bien « la rue du Chevalier-de-la-Barre, et à la mort de Libertad » : en choisissant de rappeler le nom de la rue où le personnage a été battu à mort par les policiers, l'auteur amène son lecteur à « revoir » la scène. De cette manière, le corps de Libertad est de nouveau présent à l'esprit du lecteur lorsqu'Aragon évoque « l'art » qui annonce la description de la statuette. En faisant ce rapprochement entre Libertad et

³⁷⁷ Barthes, *Mythologies*, 191.

³⁷⁸ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 253.

la statuette, Aragon pousse son lecteur à voir une continuité entre les deux, qui correspond à la continuité de l'apprentissage de Catherine en matière de politique. Dans cette scène, le personnage de Catherine qui a assisté à la mort – littéralement – de l'anarchie, va se rendre compte que le mode de vie inverse, c'est-à-dire de la bonne bourgeoisie, représentée par la statuette, n'est pas productif non plus.

La statuette représente un corps qui est quasiment le « négatif » de celui de Libertad : « C'était un être dont les jambes vivaient encore, mais dont le corps nu se dépouillait en montant de ses chairs, de ses muscles tombant en lambeaux, pour n'être plus qu'un squelette émergeant du cadavre, et qui tenait dans ses mains décharnées un cœur. »³⁷⁹ Dans ce corps « inverse » du corps de Libertad, les jambes sont vivantes et le haut du corps est en train de mourir, ce qu'Aragon souligne en choisissant d'utiliser l'imparfait (qui est également le temps qui avait été choisi pour décrire les jambes de Libertad). Elle semble donc bien ancrée dans le sol, mais ce qui en ressort n'est pas séduisant. De plus, la femme explique à Catherine que cette statue est la copie d'une sculpture qui se trouve sur une tombe, ce qui ajoute encore à son côté négatif. Là où Libertad représentait une politique relativement nouvelle, mais aux bases peu solides, et qui donc se désagrège par le bas ; la statuette représente un courant ancien, bien ancré, mais qui s'érode, comme s'il subissait les effets du temps.

Cette statuette qui appartient au couple le représente, en même temps qu'elle représente un certain style de vie. Si la statue est l'inverse du corps de Libertad, l'homme et la femme ont une personnalité presque inverse à la personnalité de celui-ci. Ils deviennent signifiants au sein

³⁷⁹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 255. Il s'agit sans doute de la statue de Ligier Richier intitulée *Le Transi de René de Chalon*. Henry Bataille (qui est l'homme à qui Catherine parle, ce que le lecteur apprend quelques pages plus loin) et Aragon (dans ce texte mais aussi par ailleurs) ont tous deux écrit autour de cette œuvre.

du texte à partir du moment où ils parlent à Catherine (avant de lui parler ils ne font qu'être décrits de l'extérieur) et la première chose qu'Aragon écrit est : « Des gens riches assurément, » c'est la première indication que l'auteur donne sur le couple.³⁸⁰ Le lecteur comprend bien qu'ils n'évoluent pas dans les mêmes sphères que Libertad qui était ouvrier. Plus tôt dans le texte, Aragon donne à son lecteur des indications sur ce couple qui lui permettent de commencer à construire cette entité qui s'oppose à la figure de Libertad. Pour parler de la femme il écrit : « La pâleur du teint était faite de poudre, à vrai dire... comme un air de désespoir. »³⁸¹ Ainsi, le fait qu'elle porte du maquillage entre en contraste avec le naturel du personnage de Libertad (sa tête en broussaille) ; et son « air de désespoir » s'oppose à « la volonté » et « la rage » qui caractérisaient Libertad. L'homme, quant à lui, a une voix qui « n'était ni belle ni persuasive. Mais Catherine n'en retint qu'un accent singulier sur les mots : *Il y a des soirs.* »³⁸² Cette voix mélancolique, s'oppose à la « voix chantante » et porteuse d'espoir de Libertad. Ce couple n'est pas décrit sous un jour très favorable : s'ils sont fiables (ils l'ont sauvée), ils sont déprimants (comme la statue) et ne sont pas porteurs d'une solution politique, ils ne sont pas tournés vers l'avenir.

L'homme le reconnaît d'ailleurs lui-même : « Nous sommes au bout d'une époque... Nous maudissons ce monde pourri qui est notre chair même... Je suis partie intégrante de cet univers qui meurt. »³⁸³ Cet homme ne peut pas avoir confiance à l'avenir étant donné qu'il appartient à une époque qui touche à sa fin. Avec ce passage, Aragon confirme bien à son lecteur que la statue représente l'univers de l'homme puisque ce rapprochement de l'adjectif « pourri »

³⁸⁰ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 252.

³⁸¹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 252.

³⁸² Aragon, *Les cloches de Bâle*, 252.

³⁸³ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 258.

et du nom « chair », ainsi que la présence du verbe mourir, rappellent au lecteur la description de la statue. Il semble bien que cette époque qui touche à sa fin soit l'époque des privilèges : « Cet homme riche, ce produit, cet aboutissant d'une civilisation toute entière, au milieu des témoignages du luxe et du raffinement, qu'il montrait autour de lui, comme les vivants symptômes de la mort, trouvait les mots prophétiques qui retentissaient jusque dans le cœur de Catherine. »³⁸⁴ En effet, ce sont bien les « témoignages du luxe » qui sont les « vivants symptômes de la mort » ; l'adjectif « vivant » est paradoxal dans le contexte de la phrase mais il permet à Aragon de mettre en relief le fait que cette mort est en train de se dérouler sous les yeux de la protagoniste³⁸⁵.

D'autre part, le fait qu'Aragon qualifie le discours de l'homme de « mots prophétiques » confirme bien le fait que la statue, décrite quelques pages plus tôt, représente la classe à laquelle lui et sa compagne appartiennent. Cette statue a les jambes solides, comme pour montrer que l'aisance financière procure une certaine stabilité ; même si le couple se retrouve esclave de ses possessions, et même défini par elles, puisque la statue les représente. De plus, cette stabilité est une stabilité en sursis étant donné que la statue se décharne progressivement – Aragon précise bien que les jambes « vivaient encore » ce qui sous-entend que cela ne sera bientôt plus le cas.³⁸⁶

Tandis que Libertad était un personnage, avait un nom, le couple représente une classe plus générale, ils n'ont pas de nom, en tout cas pas pour Catherine puisqu'Aragon écrit : « Berthe

³⁸⁴ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 259.

³⁸⁵ Je me demande si on ne peut pas aussi considérer que l'époque qui touche à sa fin est également définie par une certaine débauche : en effet, le couple invite Catherine chez eux, sans la connaître, après l'avoir sauvée d'une situation dans laquelle des policiers l'avait prise pour une prostituée. De plus, la statue est décrite comme tenant dans les mains un cœur, qui est un symbole de l'amour et peut-être ici des contacts physiques.

³⁸⁶ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 255.

(c'est ainsi que *lui* l'appelle). »³⁸⁷ C'est l'auteur lui-même qui souligne « lui », laissant à penser que les personnages sont importants l'un pour l'autre mais qu'ils ne sont pas emblématiques pour Catherine. Cependant Catherine reconnaît l'homme quelques pages plus loin : « Catherine reconnut son hôte... Henry Bataille... 'Je vous demande pardon, mais il faut que vous sachiez que je connais votre nom.' »³⁸⁸ Ce qui est intéressant c'est qu'elle le reconnaît au moment où il lui apprend quelque chose sur elle-même : en effet, c'est après lui avoir demandé ce qu'elle allait faire de sa vie maintenant qu'elle sait qu'elle est malade, qu'elle le reconnaît ; et c'est cette même question qui lui permet de décider des deux années à venir : « Deux ans qu'elle occuperait à dominer les hommes, à infliger un démenti de chaque instant à la loi masculine... »³⁸⁹ Ainsi le fait d'avoir ou pas un nom est signifiant pour Aragon comme nous allons également le voir dans la partie qui suit. En effet, il me semble que la façon dont Aragon parle du cadavre d'un jeune homme lors des grèves permet de mieux comprendre la place de l'anarchie dans son texte.

Dans son article intitulé « L'Ironie et le roman engagé : 'Les Beaux Quartiers' De Louis Aragon, » Doris Kadish explique qu'Aragon utilise l'ironie pour « obliger de voir cette injustice que l'auteur des *Beaux Quartiers* ne se tient pas à une méthode directe, à la simple description. »³⁹⁰ Ce qu'Aragon fait avec l'ironie dans *Les beaux quartiers* est similaire à ce qu'il fait avec les images de corps dans *Les cloches de Bâle* : il ne décrit pas, il donne à voir. Ainsi pour faire comprendre à son lecteur la signification de la grève mais aussi son issue tragique, l'auteur utilise le cadavre du jeune homme comme métaphore de la situation, la métaphore étant

³⁸⁷ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 254.

³⁸⁸ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 257. Henry Bataille était un dramaturge et poète issu d'une famille bourgeoise qui connut le succès avant la première guerre mondiale.

³⁸⁹ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 257.

³⁹⁰ Doris Kadish, « L'Ironie et le roman engagé: 'Les Beaux Quartiers' De Louis Aragon. » *French Review* 45.3 (1972), 599.

une figure de style qui permet de substituer un objet à un autre objet, dans le but d'offrir un discours plus clair, et pourquoi pas, comme c'est le cas ici, plus acceptable. Dans son ouvrage *La métaphore vive*, Paul Ricoeur écrit « Le sens métaphorique en tant que tel se nourrit dans l'épaisseur de l'imaginaire libéré par le poème. »³⁹¹ Ici c'est bien le contexte politique dépeint dans le roman qui permet au lecteur de lire la description du cadavre du jeune homme comme une métaphore.

Aragon décrit le cadavre du jeune homme dans le passage suivant :

C'était un enfant que ce grand cadavre auprès duquel Catherine était agenouillée... La tête petite, avec les cheveux presque rasés, au-dessus de l'immense corps affaissé. Un chapeau de paille, de ces chapeaux que portent les pêcheurs et qui coûtent quelques sous, en était tombé dans sa chute. Les épaules énormes, si larges, semblaient s'être enfoncées dans le sommeil en abandonnant toute leur force. Les bras nus, les manches roulées au-dessus des coudes, s'étaient crispés dans un geste de défense tardif, pliés, les paumes vers les meurtriers, et le visage renversé complétait ce geste par une expression hagarde de protestation contre la mort, la bouche et les yeux ouverts.³⁹²

La description du cadavre est très frappante et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord l'ouverture de cette description est choquante car ce cadavre est identifié comme étant un enfant ; de plus, la construction de la phrase montre d'abord au lecteur un enfant avant d'en faire un cadavre.

³⁹¹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Éditions du Seuil, 1975), 271.

³⁹² Aragon, *Les cloches de Bâle*, 205.

Cette description est construite de la même façon que le sera celle de Libertad plus tard dans le roman : Aragon décrit d'abord la tête, puis les épaules, à ceci près qu'ici il n'y a pas du tout de description des jambes. Ainsi cette description répond quasiment point par point à celle de Libertad : « La tête petite » est en contraste avec la description de la tête de Libertad puisque le jeune homme a les cheveux rasés, tandis que Libertad a « la tête comme une broussaille ». Libertad est un personnage exubérant, il a un nom ; à l'inverse, le cadavre est anonyme, soulignant ainsi l'idée que ce jeune homme n'est qu'un parmi tant d'autres, il n'est pas reconnaissable, il n'est qu'un exemple. Cependant, il s'agit bien d'un homme jeune, presque un enfant, ce que le détail du chapeau de paille rend encore plus visible. La mention du prix de ce chapeau est, elle aussi, importante car elle montre bien la simplicité de la vie des ouvriers.

Après la tête, ce sont les épaules qui sont décrites, pour Aragon elles symbolisent la force : elles sont « énormes », « larges », et avaient de la « force ». Cette idée de travail manuel est encore renforcée lorsque l'auteur décrit les bras, puisqu'il précise qu'il a « les manches roulées au-dessus des coudes ». Cependant, malgré cette force le jeune homme n'a pas pu se sauver : le geste de défense est « tardif », détail qui contribue à la naïveté de la figure. La description du cadavre fonctionne donc sur le couple force/jeunesse (ou peut-être immaturité) et semble indiquer que c'est la jeunesse du mouvement ouvrier qui le fait échouer, car la force, elle, est présente.

Le mot « meurtrier » qui apparaît alors s'oppose à l'idée de l'enfant, ce qui permet à Aragon de souligner l'injustice de la situation. Là encore, la construction est similaire à celle qui charpentait celle de la description de Libertad, l'homme maltraité représente un courant ou une situation politique et il fait face à des agresseurs. Aragon fait comprendre à son lecteur que la description du cadavre est signifiante, qu'elle signifie quelque chose puisqu'il écrit que le

cadavre a une expression de protestation ; le côté clairvoyant du personnage est renforcé par le fait qu'il ait la bouche et les yeux ouverts : même s'il ne peut plus rien dire, il peut toujours signifier.

La métaphore du cadavre ne s'arrête pas là, c'est une métaphore filée qui court sur plusieurs pages : à la page suivante, Aragon écrit : « Toute son histoire des derniers jours venait tremper ici dans ce sang répandu. »³⁹³ Le lien entre la grève et le cadavre devient plus explicite puisque « l'histoire » (c'est-à-dire l'histoire de la protagoniste) est en contact direct avec « le sang » (c'est-à-dire la grève). Les événements deviennent alors clairs pour Catherine, en regardant ce cadavre elle comprend ce qui s'est passé, car elle peut le voir.

Finalement, la métaphore agit également sur l'héroïne puisque suite à cette révélation son attitude va changer. Aragon fait comprendre à son lecteur que Catherine réalise ce qui se passe lorsqu'il écrit : « On venait de tuer un homme. Les taches de rousseur près des narines étaient le plus navrant de tout. »³⁹⁴ La simplicité de la première phrase « On venait de tuer un homme » montre bien l'état de choc émotionnel du personnage ; de plus, le « on » souligne le caractère impersonnel de ce meurtre. Suite au choc initial, la première chose que Catherine remarque sont les taches de rousseur qui symbolisent la naïveté, l'enfance, et rappellent le début du passage où le cadavre était qualifié d'« enfant ». En même temps que cela rend le lecteur plus sensible à la tragédie, cela montre également la lâcheté des patrons.

C'est ce cadavre qui marque Catherine pendant la grève, il la résume toute entière. Quelques pages plus tard, l'image du cadavre réapparaît « Cette image de la mort qu'elle ne croyait plus devoir quitter, de ce grand corps jeune et malhabile, avec du sang sur la chemise, du

³⁹³ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 206.

³⁹⁴ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 206.

sang qui ne coule plus. »³⁹⁵ Aragon fait à nouveau appel à l'image du cadavre, toutefois quelque chose a changé : cette fois-ci le sang ne coule plus. Catherine se rend compte de cela, peu de temps avant d'apprendre que la grève est terminée, ce qui renforce encore la métaphore : la grève meurt lorsque le sang ne coule plus.

La métaphore a ici un impact important sur le lecteur pour deux raisons que Mio explique dans son article « Metaphor, Politics, and Persuasion. » La première étant que la métaphore ne garde que les idées principales : « Metaphors can act as both filters that screen out much of the available information, leaving only the core ideas consistent with the metaphors, and as devices to collapse disparate information into smaller, more manageable packets. »³⁹⁶ En effet, les implications politiques de la grève sont très complexes, mais la métaphore du cadavre en fait effectivement un « more manageable packet » : la grève est finie et c'est comme une mort pour la classe ouvrière puisque le sang ne coule plus. La deuxième raison pour laquelle cette métaphore est puissante est qu'elle provoque des émotions : « Finally, a major impact of metaphors and other forms of symbolic political communication is achieved by stirring emotions. »³⁹⁷ En effet, l'image du cadavre est une image forte, d'autant plus que la jeunesse et l'apparente naïveté du jeune homme sont sans cesse rappelées, et elle est encore renforcée par l'évocation du sang, puis du sang qui ne coule plus, poussant le lecteur à se rendre compte que la vie quitte le jeune corps.

Aussi bien le personnage de Libertad que le cadavre du jeune homme actualisent ce que Kadish écrivait au sujet d'un autre roman d'Aragon : « Constatons simplement que c'est souvent

³⁹⁵ Aragon, *Les cloches de Bâle*, 216.

³⁹⁶ Mio, « Metaphor, Politics, and Persuasion, » 130.

³⁹⁷ Mio, « Metaphor, Politics, and Persuasion, » 132.

par la description de la destruction physique que l'auteur souligne la maladie de la société. »³⁹⁸

Dans la partie des *cloches de Bâle* étudiée ici, il est vrai que ces corps qui finissent par mourir cherchent à mettre en lumière certaines faiblesses politiques : ni l'anarchie, ni les mouvements ouvriers n'offrent de possibilité pour l'avenir, c'est donc pour montrer qu'ils ne proposent pas de solutions viables qu'Aragon choisit des corps morts pour les représenter, c'est-à-dire des systèmes qui ne fonctionnent plus.

Cependant ces corps sans vie sont présentés au lecteur par et pour le personnage de Catherine : c'est elle qui les voit et c'est sa vision que l'auteur nous propose. C'est à travers ces corps devenus images que Catherine comprend la politique et que sa compréhension de la politique évolue. L'image du corps de Libertad est la plus marquante pour plusieurs raisons : c'est la plus détaillée et c'est l'image d'une personnalité historique réelle. De plus le personnage est un ami de la protagoniste, ce qui confère une certaine sentimentalité à la description et donne à la doctrine une place de choix dans le paysage politique du texte. C'est avec l'anarchie que la protagoniste se découvre une conscience politique avant que celle-ci n'évolue vers une doctrine plus « réaliste. » Aragon n'est pas le seul auteur à présenter l'anarchie comme un choix politique, c'est également ce que fait Jean-Paul Sartre dans *Les mains sales*. Cependant, tandis qu'Aragon utilise le corps pour expliquer la doctrine, Sartre utilise le sang pour aborder la question de l'engagement politique.

³⁹⁸ Kadish, « L'Ironie et le roman engagé: 'Les Beaux Quartiers' De Louis Aragon, » 603.

4.4 SARTRE ET *LES MAINS SALES* : LE SANG DE L'ANARCHIE

Dans cette pièce écrite en 1948, Sartre utilise le motif du sang pour faire progresser l'intrigue. Le sang est présent dès le titre puisque c'est la substance qui « salit » les mains, même si le lecteur ne le sait pas encore et ne l'apprend qu'au cinquième acte. Il sait cependant que « se salir les mains » sous-entend prendre part à une activité moralement répréhensible, et par conséquent l'idée d'action est introduite dès le titre. Le mot « sang » lui-même n'apparaît que relativement tard dans la pièce, mais il entre en question de manière indirecte dès le début du texte, dans le titre bien sûr, mais aussi dans le corps de la pièce par l'intermédiaire de la question du meurtre. En effet, le personnage principal, Hugo, un intellectuel bourgeois, en charge du journal du parti communiste dont il fait partie, et que ses camarades qualifient d'anarchiste, s'est porté volontaire pour tuer Hoederer, un membre haut placé du parti. Toute la pièce tourne autour du meurtre d'Hoederer, des questions et difficultés que celui-ci pose, c'est-à-dire des problèmes liés à l'action, et plus particulièrement à l'action violente politiquement motivée.

Hugo comme Moravagine a besoin de faire couler du sang, cependant leurs raisons sont différentes. Moravagine, vampire littéraire, a besoin du sang des autres pour exister, c'est son plaisir et aussi sa pitance. Hugo, contrairement à Moravagine, n'éprouve pas de plaisir à tuer, d'ailleurs il hésite à tuer Hoederer. Pour Hugo, faire couler le sang est un besoin, mais ne constitue aucunement un plaisir. Ce sang lui permet de prouver, et surtout de se prouver, qu'il peut agir, qu'il a agi, qu'il est utile à la cause qu'il défend. Ainsi, l'action directe l'attire mais pas telle que définie par les anarchistes, celle sensationnaliste trouvée dans les journaux. C'est l'idée spectaculaire de l'anarchie qui conditionne la façon dont il envisage l'action et l'engagement politique. Le sang l'attire car il constitue la preuve visible de ses fantasmes anarchistes.

Si le motif du sang est central dans la pièce, et essentiel à Sartre pour parler de l'action politique, il est également justifié par le choix du genre dramatique. Dans son article intitulé « Sartre ou la théâtralité du passage à l'acte, » Guillaume Mainchain rappelle que Sartre écrit sa première pièce, *Bariona*, alors qu'il est prisonnier dans un camp allemand, et que celle-ci sert de point de départ à une activité de dramaturge prolifique.³⁹⁹ La deuxième guerre mondiale est aussi le moment où Sartre développe une conscience politique, comme le résume Michel Contat : « Avant, il est un individualiste passionné, voué à son œuvre et à la réussite esthétique de sa vie ; après, il est un intellectuel engagé. »⁴⁰⁰ On voit donc que le passage au théâtre se double d'une décision de s'engager, ce qui pose la question de la fonction de la théâtralité pour l'écriture engagée de Sartre. Pour le dramaturge, au moment de l'écriture de la pièce, la fonction du théâtre est de poser des questions. Dans un entretien avec René Guilly, pour le journal *Combat*, au sujet des *mains sales*, à la question : « Vous donnez raison à l'idéalisme et à la pureté ? » Sartre répond : « Absolument pas. Je ne prends pas parti. Une bonne pièce de théâtre doit poser les problèmes et non les résoudre. »⁴⁰¹ Sartre reconnaît ainsi mettre en scène des points de vue qui s'opposent et semble considérer que c'est même la fonction du théâtre de le faire. Guillaume Mainchain explique ce choix du théâtre comme un moyen de joindre la pensée et l'action : « Celle-ci [la fiction dramatique] est en charge de deux pôles qui alourdissent et motivent le spectacle théâtral, en joignant à la corporéité en mouvement et *sans medium* qui le caractérise traditionnellement le poids de la pensée et de l'action réelle. »⁴⁰² Le théâtre est donc

³⁹⁹ Guillaume Mainchain, « Sartre ou la théâtralité du passage à l'acte, » *Cités*, No. 22, Sartre à l'épreuve: L'engagement au risque de l'histoire (2005), 122. <http://www.jstor.org/stable/40621133>

⁴⁰⁰ Michel Contat, *Sartre: l'invention de la liberté* (Paris: Textuel, 2005), 58.

⁴⁰¹ *Combat* 31 mars 1948.

⁴⁰² Mainchain, « Sartre ou la théâtralité du passage à l'acte, » 122.

le moyen de voir l'action, politique ici, et non simplement d'en discuter. Cette question de la visibilité de l'action est renforcée par la présence physique du sang sur scène et sa mise en scène.

L'objet des pages qui suivent est de montrer comment le motif du sang devient le symbole textuel, mais également visuel, de la discussion, et du désaccord, politique. La mise en scène du sang souligne la réalité de la violence, du meurtre et de l'action. Le sang sur scène devient moteur de l'action car il en est le symbole visible. Cependant, dans la pièce de Sartre, le sang est à la fois symbole et métaphore, il est à la fois réel (dans la diégèse) et métaphorique car objet de discussion. Le choix du sang comme symbole, bien que commun dans le langage, est largement motivé par le fait qu'Hugo est envisagé comme un anarchiste par beaucoup des autres personnages qui associent anarchie et action violente. Il est, après tout, l'intellectuel bourgeois et idéaliste qui a soif d'action, sans réellement mesurer, en tout cas au début de la pièce, ce que cela signifie.

Si Hugo se porte volontaire pour tuer Hoederer c'est avant tout car il a soif d'action. C'est évident tout d'abord quand il explique son nom de clandestinité, Raskolnikoff, le nom d'un tueur, et plus directement dans la troisième scène du deuxième tableau lorsqu'il dit : « A convaincre Louis qu'il me fasse faire de l'action directe. J'en ai assez d'écrire pendant que les copains se font tuer. »⁴⁰³ Cette remarque d'Hugo met en lumière le fait qu'il a une certaine idée de ce que l'action directe veut dire : puisque « faire de l'action directe » est mis sur le même plan que « se faire tuer, » le lecteur comprend que l'action directe sous-entend nécessairement violence, et sans doute mort. Cependant cette idée est une idée de littérateur, c'est-à-dire une idée reçue de ce qu'est l'action directe et qui ne correspond pas nécessairement à l'idée que s'en font

⁴⁰³ Sartre, *Les mains sales*, 46.

les anarchistes. En effet, Daniel Colson le rappelle lorsqu'il cite Emile Pouget : « L'action directe, manifestation de la force et de la volonté ouvrière, se matérialise, suivant les circonstances et le milieu, par des actes qui peuvent être très anodins, comme aussi ils peuvent être très violents. C'est une question de nécessité, simplement. *Il n'y a donc pas de forme spécifique à l'action directe.* »⁴⁰⁴ C'est Colson qui souligne la dernière phrase du passage de Pouget mettant ainsi en avant le fait que l'action directe est le plus souvent mal comprise par les hommes en mal d'héroïsme. En effet, cette définition ne sous-entend pas nécessairement d'acte violent, au contraire même, puisqu'elle reconnaît les actes « très anodins. » Les mêmes idées se retrouvent dans la définition que propose Pierre Besnard pour *L'Encyclopédie anarchiste* de Sébastien Faure, publiée en 1934 :

En somme, il y a une très notable différence entre la définition bourgeoise de l'action directe et la signification réelle que nous lui donnons.

Alors que nos adversaires – et cela se conçoit – ont surtout voulu montrer l'action directe comme un acte ou une série d'actes désordonnés, brutaux, violents, sans raisons ni motifs, destructeurs pour le plaisir ou la satisfaction de ceux qui les accomplissent, nous affirmons que l'action directe est ordonnée, méthodique, réfléchie, violente quand il le faut seulement, dirigée vers des buts concrets, nobles et largement humains.⁴⁰⁵

Besnard explique lui aussi que l'action directe n'est pas nécessairement violente, et il met en lumière le fait que cette idée d'actions violentes exclusivement émane de la bourgeoisie, c'est-à-

⁴⁰⁴ Colson cite Émile Pouget *L'Action directe* (éditions CNT-AIT, 1910), 23. Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, 17.

⁴⁰⁵ Pierre Besnard, « Action directe » dans *Encyclopédie anarchiste*, ed. Sébastien Faure (Limoges : E. Rivet, 1934) <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/actiondirecte.html>

dire des « adversaires » dont parle Besnard. Hugo est issu d'un milieu bourgeois et privilégié, il n'est donc pas étonnant qu'il partage cette idée de l'action directe. Cependant, Besnard explique que ce sont les « adversaires » qui envisagent l'action directe comme violente et destructrice avant tout, alors qu'Hugo voit cette violence comme positive. Cette idée qu'a le personnage de l'action directe, qui ne correspond ni à une conception bourgeoise, ni à la définition anarchiste, contribue à l'isoler du groupe auquel il cherche à prouver son appartenance, après l'avoir rendu inapte à appartenir à la classe au sein de laquelle il est né.

Le sang devient dans la pièce de Sartre le moyen par lequel Hugo tente de s'intégrer au groupe, puisqu'il veut devenir tueur. Les gardes du corps, Georges et Slick, ne le prennent pas au sérieux car il n'est pas né pauvre, il est éduqué, il n'a jamais connu la faim. Contrairement à Moravagine qui intègre un groupe révolutionnaire pour pouvoir tuer plus facilement, Hugo veut tuer pour être accepté. Désireux de s'intégrer au groupe et d'en être reconnu comme membre à part entière, il voit dans le meurtre une sorte de « rituel du sang » qui lui permettrait d'être un vrai révolutionnaire, comme eux. C'est Jessica, sa femme, qui l'explique lorsqu'elle dit à Slick et Georges : « Mon mari adore les tueurs. Il aurait voulu en être un. »⁴⁰⁶ Ce court passage est très révélateur du type de personnage que Sartre cherche à explorer. Lorsqu'il fait dire à Jessica « mon mari adore les tueurs » il est clair que celle-ci veut montrer aux gardes du corps qu'Hugo est de leur côté. Cependant, ce faisant, elle souligne le fait qu'il n'est pas (encore) un tueur, alors que pourtant elle sait qu'Hugo a pour mission de tuer Hoederer. Cette affirmation de la distance qui sépare Hugo de Georges et Slick est encore renforcée avec la phrase suivante « il aurait voulu en être un » qui montre au lecteur qu'elle ne croit pas Hugo capable de tuer, puisque Sartre

⁴⁰⁶ Sartre, *Les mains sales*, 84.

utilise le conditionnel. Si ce passage aborde la question du meurtre, il ne discute pas encore celle du sang, il n'est ici question que de l'acte, du désir de l'acte, pas encore de la preuve.

La première fois que le mot « sang » est utilisé dans le texte ce n'est pas en lien avec le meurtre, mais avec la question de la nourriture. Alors que Slick et Georges accusent Hugo de ne pas savoir ce qu'est la faim, il leur répond : « L'appétit je ne sais pas ce que c'est [...] Et on m'enfonçait la cuiller jusqu'au fond de la gorge. [...] Je ne grossissais pas. C'est le moment où on m'a fait boire du sang frais aux abattoirs, parce que j'étais palot : du coup je n'ai plus touché à la viande. »⁴⁰⁷ Ce passage est notable car il montre en quoi Hugo est différent de la plupart des membres de son groupe et en particulier, à ce moment-là de la pièce, des gardes du corps.⁴⁰⁸ En effet, contrairement à eux, il n'a jamais connu la faim. Cependant, n'avoir jamais été affamé n'est pas vu comme quelque chose de positif puisque le manque d'appétit est associé à un épisode traumatisant, et le sang bien que nourriture à ce moment-là est déjà un symbole de violence. Le fait d'être nourri n'est pas présenté comme un acte attentionné, mais comme une forme de maltraitance, puisqu'Hugo explique comment « on » l'a forcé à manger puis à boire du sang. Ce passage est remarquable car c'est la première fois que Sartre mentionne le sang, et c'est aussi la seule fois où le sang est envisagé comme nourriture, puisque dans la suite du texte il ne représente que l'action violente. Ainsi, au cours de la pièce, de privilège le sang devient symbole d'action. Cependant, le sang reste ce qui fait vivre le personnage. Il est toujours nécessaire à la survie d'Hugo mais plus en tant que nourriture. Le sang est présenté ici et établi dans le texte

⁴⁰⁷ Sartre, *Les mains sales*, 96-7.

⁴⁰⁸ Cette question de la faim qui sépare Hugo des autres est un problème pour les gardes du corps : « Georges : il y a un monde entre nous : lui, c'est un amateur, il y est entré parce qu'il trouvait ça bien, pour faire un geste. Nous, on pouvait pas faire autrement./ Hoederer : Et lui tu crois qu'il pouvait faire autrement ? La faim des autres, ça n'est pas non plus très facile à supporter. » Sartre, *Les mains sales*, 90.

comme symbole à la fois de violence et de nécessité, tout d'abord comme nourriture terrestre dans cet épisode, puis comme preuve d'action.

Les mains sales n'est pas une pièce de théâtre sanglante, cependant, chaque fois que le sang est mis en scène ou discuté, l'impact de la scène sur les spectateurs/lecteurs est particulièrement important. La première fois que Sartre met en scène le sang c'est lorsqu'Hoederer rencontre les autres dirigeants politiques ; Karsky, le secrétaire du Pentagone (qui représente le paysannat et la classe bourgeoise) et le prince Paul, le fils du régent, se rencontrent. Alors que Karsky devient très animé Hoederer lui dit : « Criez : je ne suis pas susceptible. Criez : comme un cochon qu'on égorge. »⁴⁰⁹ L'image du cochon qu'on égorge évoque immédiatement le cri bien sûr, mais aussi le sang et agit ici comme une sorte de prémonition. En effet, la rencontre entre les trois hommes est interrompue un peu plus tard par la détonation d'une bombe. Karsky est légèrement blessé et Hoederer lui demande d'abord : « Vous saignez ? »⁴¹⁰ Puis remarque ensuite : « Vous saignez beaucoup. »⁴¹¹ La présence du sang dans le discours n'est pas réellement nécessaire puisque le personnage n'est que légèrement blessé, mais la présence du sang sur scène souligne l'action politique. Le sang devient alors moteur de l'action et se met à obséder Hugo. Pour le spectateur, comme pour Hugo, le sang est spectacle et altère la progression de l'intrigue qui, maintenant matérialisée par le sang, évolue de façon plus rapide.

L'impact du sang sur les spectateurs, aussi bien ceux de la pièce de Sartre que ceux de la diégèse, est notable, même s'il est d'ampleur différente selon les personnages. Dans la suite de la

⁴⁰⁹ Sartre, *Les mains sales*, 150.

⁴¹⁰ Sartre, *Les mains sales*, 154.

⁴¹¹ Sartre, *Les mains sales*, 155.

scène, une fois que les trois hommes ont quitté la pièce, Hugo et Jessica restent pour discuter avec les gardes du corps, et Hugo dit : « Tu vois : tout le monde est calme, tout le monde est content. Il saignait comme un cochon, il s'essuyait la joue en souriant, il disait : 'Ce n'est rien.' Ils ont du courage. Ce sont les plus grands fils de putain de la terre et ils ont du courage, juste ce qu'il faut pour t'empêcher de les mépriser jusqu'au bout. »⁴¹² Dans ce passage, Sartre récupère la comparaison avec le cochon annoncée plus tôt, mais cette fois-ci, elle est directement liée au sang, et ce de façon positive, puisque malgré ses blessures, même s'il « saigne comme un cochon, » Karsky sourit, ce qui met en lumière son courage. Lorsqu'Hugo reconnaît qu'il ne peut qu'admirer ces hommes, il admet être plus sensible aux gestes pour leur valeur littéraire, c'est-à-dire le fait qu'ils puissent être racontés, que pour ce qu'ils signifient. Le sang, preuve d'action et aussi de valeur, donne une matérialité au courage de ces hommes renforçant ainsi la portée du geste. Hugo est en quête d'action qui serait « véritable » à ses yeux. C'est pour cela que pour lui la mort, le sacrifice, sont importants, car ils ne peuvent pas être niés, tout comme la présence de sang sur scène. En effet, après l'attentat à la bombe, Hugo, vexé que l'on ait envoyé Olga faire pour lui la mission qu'il n'arrivait pas à accomplir, se saoule et dit : « Tirez donc sur moi, je vous dis. C'est votre métier. Ecoutez donc : un père de famille, c'est jamais un vrai père de famille. Un assassin c'est jamais tout à fait un assassin. Ils jouent, vous comprenez. Tandis qu'un mort, c'est un mort pour de vrai. »⁴¹³ Hugo, en quête de vérité, cherche un absolu qu'il trouve dans l'idée de la mort, amenée sur scène par la présence du sang. Le personnage qui n'a jamais tué, ou même participé à une action violente, est très marqué par la scène sanglante à laquelle il vient d'assister.

⁴¹² Sartre, *Les mains sales*, 157.

⁴¹³ Sartre, *Les mains sales*, 162.

Hugo n'est pas le seul personnage sur qui la présence du sang a un fort impact. Sa femme, Jessica, elle aussi issue d'un milieu privilégié, est également particulièrement sensible à la vue du sang. Il ne s'agit pas pour ces personnages de peur ou de dégoût, mais bien de preuve visible qui leur permet de prendre la mesure de ce qui se passe réellement. Dans le cinquième tableau, après la visite d'Olga, Jessica dit à Hugo qu'elle le croit enfin, elle pense maintenant qu'il va « tuer un homme » et ce fait la met mal à l'aise. Cependant ce personnage a douté de la détermination d'Hugo pendant les trois actes précédents. Le spectateur, comme Hugo, se demande pourquoi elle le croit maintenant, ce à quoi elle répond : « Ce n'est pas de ma faute : je ne crois que ce que je vois. Ce matin encore, je ne pouvais même pas imaginer qu'il meure. (*Un temps.*) Je suis entrée dans le bureau tout à l'heure, il y avait le type qui saignait et vous étiez tous des morts. Hoederer, c'était un mort ; je l'ai vu sur son visage ! »⁴¹⁴ On voit ici que c'est bien le sang qui constitue la preuve de l'action pour Jessica. Même si Hugo n'est pas encore un tueur, puisqu'il n'a jamais tué, Jessica le voit comme tel parce qu'elle a vu le sang de Karsky. C'est le sang qui compte pour elle, c'est-à-dire ce qui est visible, et elle insiste sur ce fait – « je ne crois que ce que je vois » ; « je l'ai vu. » Hugo, comme Jessica, voit l'anarchie comme une affaire de principe et d'action directe, et seule une preuve visible, le sang, peut être convaincante.

Ainsi, il semble que pour les personnages, le sang, parce qu'il est visible, est plus marquant que le fait de donner la mort, comme en témoigne la suite de leur conversation :

Hugo : Le type qui saignait, c'était sale, hein ?

Jessica : Oui. C'était sale.

Hugo : Hoederer aussi va saigner.

⁴¹⁴ Sartre, *Les mains sales*, 177-78.

Jessica : Tais-toi.

Hugo : Il sera couché par terre avec un air idiot et il saignera dans ses vêtements.

[...] Elle a jeté un pétard contre le mur. Il n'y a pas de quoi être fière : elle ne nous voyait même pas. N'importe qui peut tuer si on ne l'oblige pas à voir ce qu'il fait.⁴¹⁵

Comme Jessica, Hugo est marqué par la vue du sang. Dans ce dialogue, Sartre utilise le verbe « saigner » à trois reprises tandis qu'Hugo cherche à se convaincre qu'il peut tuer Hoederer. Le fait d'avoir vue Karsky saigner est une motivation supplémentaire pour Hugo. Sartre choisit aussi ce moment pour introduire l'adjectif « sale » que l'on trouve dans le titre. Hugo qualifie le fait de saigner de « sale » qui indique le fait que l'action qu'il va commettre le marquera de façon indélébile. Hugo veut se salir les mains. Ce passage illustre aussi l'importance de la visibilité. En effet, Hugo est vexé du fait qu'Olga ait été envoyée pour commettre le meurtre que lui-même n'arrive pas à perpétrer. Cependant, le fait qu'elle ait choisi de provoquer une explosion constitue pour Hugo une solution de facilité puisqu'elle n'a pas à voir la personne qu'elle doit tuer, elle n'a pas à voir le sang qui marque tant les personnages. Ici encore, Sartre souligne l'importance du geste pour Hugo : la beauté du geste est plus importante que l'action elle-même, ce qui réaffirme le désir d'héroïsme littéraire du personnage, qui est beaucoup plus marqué que ses convictions politiques.

Malgré cela, la conversation entre Hugo et Jessica témoigne du changement de dynamique que connaît le couple. Ils ont maintenant perdu une partie de leur insouciance, en grande partie à cause du fait que Karsky saigne ce qui rend la mort de Hoederer plus tangible,

⁴¹⁵ Sartre, *Les mains sales*, 178.

elle dépasse maintenant la simple théorie et semble une réalité toute proche. L'un des moments où le changement de dynamique est visible est, lorsque dans une relativement longue tirade, Jessica dit : « Je ne veux pas choisir : je ne veux pas que tu te laisses tuer, je ne veux pas que tu le tues. Pourquoi m'a-t-on mis ce fardeau sur les épaules ? Je ne connais rien à vos histoires, je m'en lave les mains. »⁴¹⁶ Ce qui m'intéresse particulièrement dans ce passage c'est le choix de l'expression « je m'en lave les mains » cette expression bien que très souvent utilisée est un autre rappel du titre de la pièce. Jessica ne veut rien avoir affaire avec le meurtre, même si le choix de l'expression trahit une certaine culpabilité car, en effet, « se laver les mains » suppose que celles-ci sont, ou ont été, souillées d'une manière ou d'une autre. Cependant, cette expression s'oppose de manière directe aux « mains sales » des autres personnages, et réaffirme ainsi la volonté de Jessica de ne pas s'engager politiquement. La présence du sang sur scène permet donc de faire évoluer la situation politique, mais aussi les relations personnelles, puisqu'ici Jessica affirme la distance qui la sépare d'Hugo.

L'apparition du sang sur scène affecte de manières différentes les personnages, et précipite les événements car elle modifie l'attitude d'Hugo. De ce fait, Hoederer comprend qu'Hugo veut, ou plutôt doit, le tuer et il décide de lui parler. Dans la troisième scène du cinquième tableau, Hugo est choqué qu'Hoederer envisage de négocier avec les autres partis : « Hugo : Pour le [le pouvoir] prendre. Oui. Pour s'en emparer par les armes. Pas pour l'acheter par un maquignonage. Hoederer : C'est le sang que tu regrettes ? J'en suis fâché mais tu devrais savoir que nous ne pouvons pas nous imposer par la force. »⁴¹⁷ Dans cette réplique d'Hoederer, Sartre choisit encore une fois de parler de sang pour évoquer le meurtre. Ce choix met en lumière

⁴¹⁶ Sartre, *Les mains sales*, 184.

⁴¹⁷ Sartre, *Les mains sales*, 193.

l'importance du spectaculaire pour Hugo qui regrette l'action violente ; d'une part, car il est idéaliste, et ne peut donc se satisfaire d'un compromis, mais aussi car il cherche un moyen de briller. Ainsi, les actions d'Hugo sont motivées à la fois par le besoin de se sentir utile à la cause qu'il défend, mais aussi par le désir d'être un héros. Hugo ne peut pas se satisfaire de se savoir utile, ou même de savoir qu'il a tué, il a besoin de voir et d'être vu. La confrontation entre les deux personnages principaux se poursuit dans le dialogue, issu de la même scène, et qui donne son titre à la pièce :

Hoederer : Comme tu tiens à ta pureté, mon petit gars ! Comme tu as peur de te salir les mains. Eh bien, reste pur ! A qui cela servira-t-il et pourquoi viens-tu parmi nous ? La pureté, c'est une idée de fakir et de moine. Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. Ne rien faire, rester immobile, serrer les coudes contre le corps, porter des gants. Moi j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et le sang. Et puis après ? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment ?

Hugo : On s'apercevra peut-être un jour que je n'ai pas peur du sang.

Hoederer : Parbleu : des gants rouges c'est élégant. C'est le reste qui te fait peur.

C'est ce qui pue à ton petit nez d'aristocrate.⁴¹⁸

Avec ce passage, Sartre souligne toute la distance qui sépare la façon dont Hoederer envisage la politique et l'action politique, et celle dont Hugo les envisage. Hoederer semble reconnaître la complexité de la situation et du compromis, tandis qu'Hugo reste campé sur ses positions. Cette

⁴¹⁸ Sartre, *Les mains sales*, 199-200.

distance est figurée de façon tangible par la question du sang. Tandis qu'Hoederer envisage ses mains comme salies, Hugo continue de louer la beauté du geste. C'est ce qu'Hoederer signifie lorsqu'il dit à Hugo que des gants, c'est élégant. Hugo veut s'habiller d'action, comme on mettrait un accessoire. Ainsi, ce qui semble au départ présenté comme de la conviction semble, en réalité, devenir une façon de se mettre en valeur, tout en continuant à souligner l'importance accordée à la visibilité. Lorsqu'Hoederer définit l'action politique comme plonger ses mains « dans la merde et dans le sang, » Hugo ne répond qu'au sujet du sang. Ainsi Sartre fait reconnaître à Hugo ce qui est noble, le sang, tandis qu'il lui fait ignorer ce qui est nécessaire, « la merde. » C'est la façon dont chaque personnage envisage le fait de se salir les mains qui permet à Sartre de montrer deux façons opposées d'envisager l'action politique. Le refus d'Hugo de se salir réellement les mains, plutôt que de porter des gants, est ce qui pousse Hoederer à lui refuser sa place au sein du parti. En effet, lorsqu'il lui dit « pourquoi viens-tu parmi nous ? » l'utilisation du pronom « nous » qui s'oppose au pronom « tu » exclut Hugo du parti. Le désir du sang et du sang uniquement est également, pour Hoederer, une preuve de l'anarchie d'Hugo puisqu'il n'est prêt qu'au meurtre, et à aucune autre tâche. En faisant tenir de tels propos à Hoederer, Sartre propose une vision caricaturale de l'anarchie qui ne s'intéresse qu'au spectacle et à aucune réalité concrète.

L'importance de l'imagerie du sang au sein de la pièce devient encore plus évidente lorsque le sang est délibérément omis. En effet, il n'est pas du tout question du sang que verse Hoederer lorsqu'Hugo lui tire dessus et le tue, à la fin du sixième tableau. La bombe que lance Olga au contraire avait fait saigner Karsky. Cette différence de traitement que Sartre fait subir au motif du sang, et qui n'est pas en lien avec le fait de donner la mort – puisque Karsky n'est que légèrement blessé alors qu'Hoederer meurt – renforce l'impression que la présence de sang est

liée à l'action violente politiquement motivée. En effet, Olga a clairement agi par devoir politique, tandis que le meurtre d'Hoederer semble plus motivé par la jalousie et le désir d'agir en héros.

Le sang, que ce soit par sa présence ou par son absence, est indicateur non seulement de la présence ou non d'action, mais également, le cas échéant, de la nature de l'action. Tout au long de la pièce, il acquiert une fonction proche de celle du rite de passage. Qu'Hugo le veuille ou non, le sang change sa vie, même avant qu'il ne devienne effectivement un tueur. En effet, la dynamique de sa relation avec Jessica change lorsqu'elle croit enfin qu'il va tuer Hoederer, même si lui se considère comme un assassin avant cela, et ce changement ne s'opère que lorsqu'elle voit le sang sur le visage de Karsky. À partir de ce moment-là, le jeu disparaît de leur relation alors qu'il en était auparavant au centre, ce qui souligne la maturation des personnages ainsi que la perte de leur innocence.

Le sang est donc moteur de la pièce à plusieurs niveaux. Car il pousse les personnages à évoluer, et ainsi permet la confrontation entre deux points de vue opposés au sujet de la politique. Sartre veut montrer les différentes formes que peut prendre l'engagement politique, et a affirmé à plusieurs reprises ne pas vouloir se prononcer quant à la question de quelle approche est celle à adopter, comme l'explique par exemple Bertholet : « Vaut-il mieux être révolutionnaire dans le cadre d'un bel idéalisme bourgeois, ou dans celui de l'obéissance prolétarienne au parti ? Fidèle à sa conception du théâtre, il ne délivre pas de message. »⁴¹⁹ Si pour Sartre le théâtre pose la question de l'engagement politique, la présence scénique du sang est la contrepartie visuelle de la discussion politique. Cependant, le rapport des personnages au

⁴¹⁹ Denis Bertholet, *Sartre* (Paris : Plon, 2000), 301.

sang est également ce qui permet à Sartre de se distancer de sa conception du théâtre et de prendre parti, indirectement certes, pour la conception plus réaliste de la politique d'Hoederer.

En effet, sa déclaration dans *Franc-tireur*, en 1948, semble montrer qu'il penche en faveur du pragmatisme du parti : « On ne fait pas de politique (quelle qu'elle soit), sans se salir les mains, sans être contraint à des compromis être l'idéal et le réel. »⁴²⁰ Cette déclaration qui rappelle le titre de la pièce, ainsi que la discussion entre Hugo et Hoederer, laisse voir au lecteur/spectateur que le compromis est la seule alternative viable en politique.

L'anarchisme d'Hugo est ce qui permet à l'auteur de mettre en scène le sang qui en devient le symbole. Hugo représente la façon dont le grand public envisage l'action politique, et en particulier l'action anarchiste. Il pense qu'action directe signifie violence, ce qui est l'idée que la bourgeoisie se fait de l'anarchie, comme le montre Besnard. Cette idée est aussi partagée par les membres du parti qui ne sont pas anarchistes puisque le désir d'Hugo de prendre part à l'action violente est attribué à son anarchisme. Tous les personnages semblent ainsi avoir une idée comparable de l'anarchie et de l'action directe, même si elle ne correspond pas nécessairement à ce que les anarchistes en pensent. Ce qui compte pour Sartre c'est la vision romancée de l'anarchisme qui lui permet d'amener le sang sur scène. Hugo est l'un de jeunes personnages tourmentés dont parle Susan Suleiman: « Hugo, for all his communists convictions, is a character to be found everywhere in Sartre's *œuvre* : a young or youngish male intellectual, unsure of himself, constantly tormented by questioning the meaning of his actions, wondering whether he can ever get out of the morass of self-reflection and 'nothingness' into a realm of

⁴²⁰ Entretien avec Guy Dornand dans *Franc-tireur* 25 mars 1948.

authenticity. »⁴²¹ Dans le cas d'Hugo c'est son idéalisme, en lien avec ses tendances anarchistes, qui le pousse à se questionner. Il cherche l'authenticité dans l'action politique, pour sortir de l'écriture qui est perçue comme le royaume de la bourgeoisie. Ainsi l'action que veut Hugo n'est pas métaphorique mais le sang lui l'est : il est métaphore non pas de la mort mais de l'action politique. Le sang essence de vie devient preuve de la vivacité de l'action politique, il s'oppose au compromis de la merde et reste pur.

4.5 CONCLUSION

Dans les quatre textes étudiés, les auteurs sont attirés par l'anarchisme pour le sensationnalisme des images que de la doctrine anarchiste leur permet de créer. L'anarchisme justifie la présentation de tableaux de violence visuellement puissants, ainsi que d'images et de personnages qui hantent le lecteur. L'anarchie est indéniablement utilisée, manipulée, puisque présentée comme excuse, et de ce fait également envisagée comme présente et influente. Pourtant, si les quatre textes utilisent l'anarchie, il y a cependant une différence entre les textes de Cendrars et d'Aragon d'un côté, et ceux de Céline et de Sartre de l'autre. En effet, Cendrars et Aragon ont, tous les deux, une connaissance plus approfondie des idées que défend l'anarchie, et des anarchistes eux-mêmes. Ainsi, si leurs textes utilisent l'anarchie plus qu'ils ne l'exploitent : Aragon lui donne un corps, tandis que Cendrars donne corps à ce qu'elle n'est pas – Moravagine.

⁴²¹ Susan Rubin Suleiman, « Ontology and politics: the representation of communists in Sartre's fiction and theatre, » *Journal of Romance Studies*. 6.1-2 (Spring-Summer 2006): 130.

Céline et Sartre, de l'autre côté, n'ont pas de velléité de présenter ou de défendre la doctrine, mais utilisent les idées reçues à son sujet pour pouvoir amener le sang dans leurs textes.

La connaissance de la doctrine est un facteur qui influence la façon dont les auteurs utilisent l'anarchie mais ce n'est pas le seul, en effet, l'engagement politique affecte lui aussi la façon dont la doctrine est utilisée. Cendrars et Céline sont les moins engagés politiquement, ils ne cherchent pas à convaincre le lecteur d'opter pour une doctrine politique, mais plutôt à tirer des conclusions sur la nature humaine, et l'anarchie qui leur permet de couvrir leurs textes de sang les aide à atteindre ce but. Aragon et Sartre, au contraire, veulent pousser le lecteur à l'action politique. Aragon promeut le socialisme, même si sa description de l'anarchiste, et donc de l'anarchie, reste un passage marquant du texte. Sartre quant à lui veut pousser son lecteur à s'engager politiquement. *Les mains sales* lui a causé beaucoup de problèmes car s'il a déclaré vouloir poser une question politique, il semble défendre l'anarchie plutôt que le communisme, ce que les communistes lui ont reproché. Que ce soit comme outil ou comme excuse l'anarchie, souvent caricaturée mais toujours séduisante, est indéniablement à prendre en compte dans ces textes. L'utilisation du corps et du sang dans les textes permet à cette doctrine, souvent considérée comme trop idéaliste, à la fois de prendre corps, mais aussi de dépasser la caricature à laquelle elle est trop souvent limitée.

5.0 CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour conclure ce travail, je serais tentée de reprendre les mots de Jean Préposiet dans la conclusion de son *Histoire de l'anarchisme* intitulée « Tant qu'il y aura des anarchistes. » Il finit ce texte en écrivant : « Irremplaçables comme levain de l'histoire, les anarchistes seront condamnés à lutter toujours pour les autres. Ils sèment et ne récoltent pas. Tel est leur destin. Et pourtant, la liberté fabuleuse dont ils rêvent et pour laquelle ils combattent hantera éternellement les hommes. »⁴²² Levain de l'histoire en effet, les anarchistes sont, d'une manière ou d'une autre, de toutes les grèves et de tous les combats pour l'égalité. Avec ce travail, j'espère avoir montré que dans la période de l'après-guerres, ils sont aussi levain de la littérature.

Les mots de Préposiet mettent en lumière les raisons pour lesquelles les anarchistes sont une formidable source d'inspiration littéraire. Les militants et l'histoire de leur mouvement en font des personnages romanesques : idéalistes, ils n'hésitent pas à se lancer au cœur de l'action et à vivre selon les principes et les idées qu'ils défendent et auxquelles ils croient ; violents parfois, les mettre en scène permet aux différents auteurs de créer des images d'un sensationnalisme particulièrement choquant.

Si les anarchistes eux-mêmes ne produisent pas beaucoup de littérature et n'en parlent pas beaucoup dans leurs textes, comme l'explique Ragon, cela ne veut pas dire qu'ils ne s'y

⁴²² Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, 435.

intéressent pas. Dans sa définition de la littérature pour *l'Encyclopédie anarchiste*, Édouard Rothen – de son vrai nom Charles Hotz – cite le critique littéraire du 19^e siècle, Philarète Chasles :

Philarète Chasles disait : 'Pour étudier à fond la littérature, il faut étudier la politique, la religion, la société même... Il faut chercher les matériaux de l'histoire intellectuelle, non ceux de l'histoire littéraire.' Il voulait qu'on recherchât dans les livres non seulement la phrase et la diction mais aussi l'âme pour découvrir 'la merveille de communication électrique qui renouvelle les sociétés en fécondant les esprits,' pour voir comment 'toutes les intelligences sont enchaînées dans une parenté étroite et dans une miraculeuse harmonie.'⁴²³

Ce choix de citation montre, de la part des anarchistes, une conscience de l'impact de l'histoire politique, sociale et culturelle sur la littérature, et résonne presque comme une demande de prise en compte de l'anarchie, incontournable dans la société française de l'avant première guerre mondiale et, comme je l'ai montré ici, bien au-delà. L'anarchie, présente comme mouvement au travers de ses militants, l'est également en tant que doctrine, comme l'une des « intelligences » dont parle Chasles, relayé par Rothen.

L'« oubli » de l'anarchie dans les études littéraires semble dû à la combinaison de l'histoire violente du mouvement juste avant la première guerre mondiale, et à l'image, créée en partie par la littérature – ainsi que par les journaux et les dirigeants – de mouvement violent qui ne cherche qu'à instiguer terreur et destruction. Puisqu'après la première guerre mondiale, les partisans de l'anarchisme se font plus rares, en tout cas de manière publique ; et que la doctrine

⁴²³ Édouard Rothen, « Littérature » dans *l'Encyclopédie anarchiste* <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/l/litterature.html>

disparaît du devant de la scène, dans une société qui, marquée par les horreurs de la guerre ne croit plus à ses idéaux de liberté farouche, le mouvement se cristallise autour des images d'Épinal de terroristes criant « vive l'anarchie ! » avant d'être exécutés et de celles de bandits en auto.

L'anarchie, ou au moins certaines de ses idées, ont commencé à réapparaître de manière assumée dans les années soixante, avec l'anarcha-féminisme par exemple, ou encore les événements de Mai 68. Il semble qu'à mesure que l'on s'éloigne du spectre de l'anarchie terroriste, la prise en compte des idées de la doctrine est à nouveau possible. Certes l'opinion publique reste toujours marquée par les attentats et les actes de violence, mais il semble que, de plus en plus, le grand public soit prêt à écouter au moins certaines des idées anarchistes, et ce en reconnaissant leur filiation. Ainsi, on a pu voir ces dernières années se développer des mouvements à tendance anarchiste tels que Occupy Wall Street, ou encore Nuit Debout, qui remettent en question les systèmes politiques et économiques. Les anarchistes ont également développé des initiatives pour expliquer ce qu'est l'anarchie, avec par exemple la création de *An Anarchist FAQ*, commencé en 1995, en ligne, suivi de la publication de deux volumes en 2008 et 2012 respectivement par AK Press.⁴²⁴ Enfin, on peut également mentionner le travail d'Uri Gordon qui allie pratique et réflexion anarchistes avec, par exemple, son ouvrage *Anarchy Alive ! Anti-Authorian Politics from Practice to Theory*, paru en 2008. Dans ce texte qui se base, entre autres, sur son expérience de militant, Gordon montre que l'anarchie se porte bien au 21^e siècle, même si la plupart des gens n'en sont pas nécessairement conscients, comme il le remarque dans

⁴²⁴ The Anarchist FAQ Editorial Collective: Iain McKay, Gary Elkin, Dave Neal, Ed Boraas, *An Anarchist FAQ*, 18 juin 2009. Version 13.1. <http://theanarchistlibrary.org/library/the-anarchist-faq-editorial-collective-an-anarchist-faq-01-17>

son introduction : «There is little awareness outside the radical community of the explosive growth and deepening of anarchist political discussion and writing in recent years – in print, online, and most of all verbally, in everyday conversations, discussions and meetings. »⁴²⁵ Avec son texte, Gordon veut montrer que l’anarchie n’est pas obsolète et qu’elle est peut-être plus pertinente que jamais puisqu’elle part de la pratique, comme le souligne son sous-titre qui est, bien entendu un clin d’œil au texte de Guérin, *L’anarchisme, de la doctrine à la pratique*. Ce choix de titre, et de sous-titre, montre que Gordon revendique l’héritage anarchiste, mais reconnaît également une spécificité aux pratiques contemporaines. Conscient des idées reçues sur l’anarchie, il précise bien dans le titre que celle-ci est « vivante, » puis, dans l’introduction, que l’anarchie est une réelle réflexion politique : « The anarchist movement is, in fact, a setting in which high-quality political thinking – indeed, political *theorising* – takes place. »⁴²⁶ Il aborde aussi la question du préjugé de violence associé au mot anarchie et aux problèmes que cela peut engendrer dans une partie intitulée « The A-Word, » dans son premier chapitre.⁴²⁷ Ce texte offre un bon exemple de la situation de l’anarchie dans la société contemporaine : bien que souffrant toujours de sa mauvaise réputation, la pertinence du mouvement est réaffirmée à mesure que celui-ci se développe.

Parallèlement, à mesure que l’anarchisme ou ses influences sont ouvertement revendiqués par différents mouvements, la recherche dans différents domaines des sciences humaines et sociales se développe elle aussi, et de plus en plus d’études politiques, historiques, sociales ou encore sociologiques, sur, ou en lien avec, l’anarchie apparaissent. Les résurgences

⁴²⁵ Uri Gordon, *Anarchy Alive ! Anti-Authorian Politics from Practice to Theory* (London: Pluto Press, 2008), 6.

⁴²⁶ Gordon, *Anarchy Alive !* 6.

⁴²⁷ Gordon, *Anarchy Alive !* 12-14.

de la doctrine soulignent son caractère productif, comme le faisait déjà Faure, par exemple, qui ne voulait pas laisser l'anarchie s'enfermer dans un idéal. L'anarchisme a des composantes bien réelles, et utiles de façon concrète. En tant que doctrine sociale, il constitue un mode de vie qui permet de repenser les structures sociales, ainsi que d'ouvrir le débat et de proposer de nouvelles façons d'envisager de nombreuses questions telles que l'égalité des classes, des sexes, ou encore l'éducation, pour n'en citer que quelques-unes. Cette dernière occupant une place spéciale au sein de la doctrine, puisque source de possibilités et peut-être un chemin vers l'anarchie. Madeleine Pelletier, par exemple, considère l'éducation comme absolument indispensable à la société : « Tant que l'homme reste inculte et misérable, la loi naturelle le domine ; l'individu s'efface devant l'espèce, on naît beaucoup, on meurt beaucoup. »⁴²⁸ Pour elle, l'éducation est le moyen d'amener l'avènement de l'individu, puisque c'est l'inculture qui permet à l'espèce de reprendre le dessus et d'étouffer l'individualité. Le mouvement, affaibli après la première guerre mondiale, n'a jamais entièrement disparu et a toujours continué à influencer la société, ou du moins à insuffler une attitude de non compromission et de jusqu'aboutisme.

Si différents travaux mettent en lumière les manières variées dont l'anarchisme a contribué à l'évolution de la société, ceux qui s'intéressent aux liens entre l'anarchie et la littérature restent plus rares. On peut toutefois citer le travail de Jesse Cohn sur la théorie littéraire anarchiste, comme par exemple son article de 2007, « What Is Anarchist Literary Theory? » publié dans la revue britannique [Anarchist Studies](#). Ce type de théorie littéraire demande de partir du texte lui-même plutôt que de théories à appliquer : « This means that we do not approach any given text armed with predetermined categories that we read it against – e.g.,

⁴²⁸ Pelletier, *L'émancipation sexuelle de la femme*, 67.

the categories of class, gender, race, etc.; instead, we seek to enter a dialogue with the text, not only to critique it from an external perspective seen as superior, but to reconstruct our perspective with the aid of the text itself. »⁴²⁹ Le texte n'est plus considéré comme un objet à manipuler, mais comme une source de dialogue et de savoir. De ce fait, il est crucial de comprendre la perspective du texte, ce qui sous-entend une prise en compte du contexte dans lequel celui-ci a été produit :

For anarchists, treating literature as 'autonomous' from the social means failing to think autonomy in social terms; ergo, questions of literature must always be situation in a wider social context, with the aim of determining what kind of relationships the text offers to bring about between ourselves and one another, between ourselves and the world.⁴³⁰

Ici on retrouve ce que souligne Rothen en citant Chasles sur l'importance de ne pas séparer le littéraire du social. Le texte doit être une passerelle entre différentes individualités, ainsi qu'entre ces individualités et la société.

Reconnaître l'importance de l'anarchie d'un point de vue historique et, dans le cadre de ce travail, prendre en compte son influence sur la littérature, aussi bien comme source d'inspiration que d'idées, ne revient pas à être anarchiste, mais tout simplement à se munir d'outils nécessaires à la compréhension de toute une partie de la littérature. Car, en effet, que les auteurs écrivent avec, pour, contre ou bien encore sur elle, son existence en littérature est indéniable. Les différentes visions et utilisations de l'anarchie qui peuplent les textes qui composent le corpus de ce travail montrent que celle-ci ne peut pas être oubliée dans les études

⁴²⁹ Jesse Cohn, « What Is Anarchist Literary Theory? » [Anarchist Studies](#) 15.2 (2007): 117.

⁴³⁰ Cohn, « What Is Anarchist Literary Theory? » 117.

littéraires. La variété des textes inspirés par l'anarchie montre la richesse de la doctrine, tandis que leur lecture en parallèle en offre en retour un portrait plus complet. Doctrine qui peut plaire à des individualités diverses, elle peut également être déclinée de multiples manières, toujours de façon unique mais sans jamais perdre de vue l'objectif de la liberté.

Mon travail montre que l'anarchie, source à la fois d'inspiration et de fascination, a eu et a toujours un impact sur de nombreux artistes et auteurs. Les différents auteurs présentés dans cette étude ont un rapport ambigu à la doctrine : ils savent que l'anarchie n'est pas – ou du moins pas seulement – les clichés ; mais ils les utilisent quand même, car ils sont productifs en termes d'images fortes, sensationnelles qui répondent à un désir d'aventure et de danger. La plupart du temps, ils cherchent tout de même à dépasser le cliché : c'est lui qui attire les lecteurs, mais les auteurs ne s'y arrêtent pas et vont au-delà de la caricature – de façon plus ou moins convaincante. L'anarchie ne semble plus pouvoir être envisagée comme solution de vie à l'échelle nationale – ou non nationale d'ailleurs – après la première guerre mondiale, comme le montrent les auteurs de ce travail, qui ne semblent pas très positifs, quant aux résultats obtenus par les communautés anarchistes. En montrant les limites de l'anarchie, puisqu'ils proposent principalement des scénarios catastrophes, ils tendent vers une anarchie plus modérée, vers des modes de vivre anarchisants plutôt qu'anarchistes. Ils soulignent ainsi l'importance de l'anarchie en tant que source de réflexion sur la signification de la liberté, et comme point de départ à la mise en place de modes de fonctionnement alternatifs. Ce désir de faire fonctionner l'anarchie, ou du moins d'essayer, pousse les auteurs à trouver de nouvelles formes littéraires, ou du moins à remettre en question certaines idées de la littérature. Ainsi, si la liberté n'est pas atteinte ou même atteignable en tant que mode de vie, elle est transcendée dans les formes littéraires. Il n'est plus alors question de roman, de récit de voyage ou de journal. mais bien de combinaison de

plusieurs formes. La liberté de l'auteur se manifeste aussi dans le langage utilisé avec une présence plus importante de l'argot, une déstructuration de la syntaxe, ou encore de la ponctuation. Il semble que tout simplement la société soit trop loin d'un modèle anarchiste et que même lorsque celui-ci semble le plus naturel, il est presque inatteignable. C'est sans doute pour cela que certains auteurs, bien qu'anarchistes, ne prônent pas nécessairement l'anarchie comme politique mais plutôt comme source de réflexion ou de solutions pour une vie plus libre.

On ne peut pas dire que l'anarchie réapparût dans les années 60 mais plutôt qu'elle refait surface, car elle n'avait jamais réellement disparue. La littérature a, à la fois, permis à l'anarchie de garder une plateforme d'expression et de réflexion et, en même temps la littérature témoigne de l'influence de l'anarchie dans la société, puisqu'elle a influencé certains des auteurs les plus emblématiques de la littérature française. Anarchistes ou anarchisants, il apparaît évident que tant qu'il y aura des combats, tant qu'il y aura des injustices, il y aura des anarchistes. L'anarchie est une multiplication des possibles, elle ne disparaît jamais : elle se réinvente et s'adapte sans cesse, inlassablement.

BIBLIOGRAPHY

- Allison, Maggie et Angela Kershaw. *Parcours De Femmes: Twenty Years of Women in French*. Oxford: Peter Lang, 2011.
- Alméras, Philippe. *Sur Céline*. Paris: Éditions de Paris, 2008.
- The Anarchist FAQ Editorial Collective: Iain McKay, Gary Elkin, Dave Neal, Ed Boraas, *An Anarchist FAQ*, 18 juin 2009. Version 13.1. <http://theanarchistlibrary.org/library/the-anarchist-faq-editorial-collective-an-anarchist-faq-01-17>
- Andrew, Dudley, et Steven Ungar. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005.
- Angelfors, Christina. *La double conscience, La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*. Lund : Lund University Press, 1989.
- Angenot, Marc. *La critique au service de la révolution*. Leuven: Peeters Vrin, 2000.
- . *La parole pamphlétaire, contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- Aragon, Louis. *Les cloches de Bâle*. 1934. Paris: Gallimard, 1972.
- . « C'est là que tout a commencé... » *Les cloches de Bâle*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Pour expliquer ce que j'étais*. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 2007.
- . *Œuvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard, 1997.
- . *Papiers inédits De Dada au surréalisme (1917-1931)*. Édition établie et annotée par Lionel Follet et Édouard Ruiz. Paris: Gallimard, 2000.
- Aragon, Louis, Jean Paulhan et Elsa Triolet. « *Le temps traversé* » *correspondance 1920-1964*. Paris: Gallimard, 1994.

- Armand, E. *La révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse*. Paris: Critique et Raison, 1933.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1985.
- Baju, Anatole. *L'Anarchie littéraire*. Paris: Léon Vanier, 1892.
- Bard, Christine. *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*. Paris: Armand Colin, 2001.
- Bakounine, Michel. *Dieu et l'État*. 1882. Édition revue et postfacée par Joël Gayraud. Paris: Mille et une nuits, 2000.
- Barbedette, Lucien. « Terrorisme. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/t/terrorisme.html>
- Barbusse, Henri. « Le monde moderne à travers un fou, » *L'Humanité*, 26 mai 1926.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Paris: Gallimard, 1957.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- . *L'invitée*. Paris: Gallimard, 1943.
- . *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958.
- Bellosta, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction*. Paris: PUF, 1990.
- Benoît, Denis, « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *Les Temps Modernes* (4/2005) (n° 632-633-634): 140-159.
- Berranger, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine, » *Sous le signe de Moravagine*. eds. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy. Caen: Minard, 2006.
- Berry David. *A History of the French Anarchist Movement, 1917 to 1945*. Oakland (CA): AK, 2009.
- Berry, David, et Constance Bantman. *New Perspectives on Anarchism, Labour and Syndicalism: The Individual, the National and the Transnational*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Pub., 2010.
- Besnard, Pierre. « Action directe. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/actiondirecte.html>
- Bertholet, Denis. *Sartre*. Paris: Plon, 2000.

- Bouchardeau, Huguette. *Simone de Beauvoir : biographie*. Paris: Flammarion, 2007.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1962.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.
- . *Les justes*. Paris: Gallimard, 1950.
- . Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- Cape, Anouck. « De Vacher à Moravagine, trajectoires du fou criminel, » *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy. Caen: Minard, 2006.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*. Paris: Gallimard, 1952.
- . *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1952.
- . *Entretiens avec le professeur Y*. Paris: Gallimard, 1955.
- Cendrars, Blaise. *Moravagine*. Paris: Grasset, 2002.
- Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*. Paris: Denoël, 2006.
- Chaperon, Sylvie et Christine Bard. *Dictionnaire des féministes. France - XVIIIe-XXIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2017. Édition Kindle.
- Cohn, Jesse. « What Is Anarchist Literary Theory? » *Anarchist Studies* 15.2 (2007): 115-131.
- Colombel, Jeannette. *Jean-Paul Sartre: un homme en situations*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
- . *Sartre. Tome 1*. Paris: Librairie générale française, 1985.
- . *Sartre. Tome 2*. Paris: Librairie générale française, 1986.
- Colson, Daniel. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: de Proudhon à Deleuze*. Paris: Librairie générale française, 2001.
- . *Proudhon et l'actualité de l'anarchisme*, dernières modifications le 4 décembre 2014. <http://raforum.info/spip.php?article5475>
- Compagnon, Antoine. « Margueritte Victor - (1866-1942) » dans *Encyclopædia Universalis*, consulté le 17 juin 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/victor-margueritte/>
- Constable, Liz. « Economies of Lethal Emotions in *La condition humaine*. » *MLN*. 115, No. 4 (Sep. 2000): 573-599.
- Costa-Prades, Bernadette. *Simone de Beauvoir*. Paris: Maren Sell Editeurs, 2006.

- Contat, Michel. *Sartre: l'invention de la liberté*. Paris: Textuel, 2005.
- . préface, *Théâtre complet* de Jean-Paul Sartre. Paris : Gallimard, 2005.
- Daix, Pierre. *Aragon une vie à changer*. Paris: Seuil, 1975.
- Déjacque, Joseph. *De l'être-humain mâle et femelle. Lettre à P.J. Proudhon*. La Nouvelle Orléans, mai 1857. Consulté en ligne le 15 janvier 2017 <http://joseph.dejacque.free.fr/ecrits/lettrepjp.htm>
- Descaves, Lucien. *Sous-offs*. Paris: Tresse et Stock, 1889. Edition allégée et modifiée. Paris: Albin Michel, 1926.
- Dugast-Portes, Francine. « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir » dans *Simone de Beauvoir* dir. Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle, 144-150. Paris: L'Herne, 2012.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Editions de Minuit, 1974.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. London: Duckworth , 1970.
- Eyriès, Alexandre. *André Malraux: une ontologie de l'engagement*. Paris: Connaissances et savoirs, 2007.
- Faure, Sébastien. « Anarchie. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/anarchie.html>
- . « La Synthèse anarchiste. » *Le Mouvement social* 83 (1973): 64-72.
- Fauvel Rouif, Denise. Introduction de *L'anarchisme : catalogue de livres et brochures des XIX^e et XX^e siècles* de Janine Gaillemin. Paris : KG Saur, 1982.
- Flückiger, Jean-Carlo. « Histoires d'un livre, » *Sous le signe de Moravagine*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, éd. Caen: Minard, 2006.
- Flückiger, Jean-Carlo et Claude Leroy, « Le flacon, le djinn et la spirale, » *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger and Claude Leroy. Caen: Minard, 2006.
- Flückiger, Jean-Carlo, et Claude Leroy, eds. *Sous le signe de Moravagine*. La revue des lettres modernes, Blaise Cendrars, 6. Caen: Minard, 2006.
- Forth, Christopher E. « Intellectual Anarchy and Imaginary Otherness » *The Sociological Quarterly* 37.4 (1996): 645-671.
- Gaillemin, Janine. *L'anarchisme : catalogue de livres et brochures des XIX^e et XX^e siècles*. Paris: KG Saur, 1982

- Garaudy, Roger. *L'itinéraire d'Aragon, du surréalisme au monde réel*. Paris: Gallimard, 1961.
- Gayraud, Joël. « Ni Dieu, ni maître » Bakounine, Michel. *Dieu et l'État*. 1882. Édition revue et postfacée par Joël Gayraud, 109-113. Paris: Mille et une nuits, 2000.
- Giraud, Jacques et Bernard Lecherbonnier, eds. *Les engagements d'Aragon*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Godard, Henri. *Céline*. Paris: Gallimard, 2011.
- . *Une grande génération: Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*. Paris: Gallimard, 2003.
- Gontier, Fernande. *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*. Paris: Klincksieck, 1976.
- Gordon, Uri. *Anarchy Alive! Anti-Authorian Politics from Practice to Theory*. London: Pluto Press, 2008.
- Graham, Robert. *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*. Vol.1 *From Anarchy to Anarchism (300 CE to 1939)*. Vol.2 *The Emergence of the New Anarchism (1939 to 1977)*. Vol.3 *The New Anarchism (1974-2012)*. Montréal, New York, London: Black Rose Books, 2005-2012.
- Grave, Jean. *Le mouvement libertaire sous la 3^e République : (souvenirs d'un révolté)*. Paris: Les Œuvres représentatives, 1930.
- Griffiths, Kate. « Explosive Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Émile Zola. » *French Studies* 66.1 (2012): 99-100.
- Guérin, Daniel. *L'anarchisme: de la doctrine à la pratique*. 1965. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1981.
- . *Jeunesse de socialisme libertaire : essais*. Paris: M. Rivière, 1959.
- Guyon, Laurence. « Le double et le surhomme, » *Sous le signe de Moravagine*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy, éds. Caen: Minard, 2006.
- Harris, Geoffrey T. ed. *André Malraux: Across Boundaries*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Harvey, A. D. *Body Politic: Political Metaphor and Political Violence*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing. 2007.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981.

- Jeannelle, Jean-Louis. *Malraux, mémoire et métamorphose*. Paris: Gallimard, 2006.
- Joyeux, Maurice. *L'anarchie dans la société contemporaine : une hérésie nécessaire ?* Deuxième édition. Paris: Casterman, 1977.
- Kadish, Doris. « L'Ironie et le roman engagé: 'Les Beaux Quartiers' De Louis Aragon. » *French Review* 45.3 (1972): 596-609.
- Kauffer, Rémi. *André Malraux (1901-1976): le roman d'un flambeur*. Paris: Hachette Littératures, 2001.
- Kershaw, Angela. *Forgotten Engagements: Women, Literature, and the Left in the 1930s France*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Khlopina, Oxana. « 'Mon ami l'assassin' l'ombre de Boris Savinkov » *Sous le signe de Moravagine*, eds. Jean-Carlo Flückiger and Claude Leroy. Caen: Minard, 2006.
- . *Moravagine de Blaise Cendrars*. Gollion: Infolio, 2013.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Editions Du Seuil, 1980.
- Kropotkine, Pierre. *L'anarchie, sa philosophie – son idéal*. Deuxième édition. Paris: Stock, 1896.
- . *La Morale anarchiste*. Paris: Mille et une nuits, 2004. Première édition: Les Temps nouveaux, 1889.
- Kruks, Sonia. « Simone de Beauvoir: Teaching Sartre About Freedom » dans *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. Ed. Margaret A. Simons, 79-95. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1995.
- Leamon, Amanda. « Eclipsing the Self: Sexuality and The Color Black in Blaise Cendrars's Prose Fiction, » *French Forum*, Vol. 21, No. 3 (September 1996): 331-348. <http://www.jstor.org/pitt.idm.oclc.org/stable/40552135>
- Lecarme-Tabone, Éliane et Jean-Louis Jeannelle dir. *Simone de Beauvoir*. Paris: L'Herne, 2012.
- Le Quellec Cottier, Christine. *Devenir Cendrars: Les Années d'apprentissage*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Lebeau, Jacques. *Laurent Tailhade dans la tourmente de l'Anarchie*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Lecarme, Jacques. « La terreur dans les lettres. » *Les cahiers de médiologie* 13, no. 1 (01 janvier 2002): 155–65.
- Leroy, Claude, ed. *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris: Armand Colin, 1995.

- . , ed. *Blaise Cendrars, vingt ans après*. Paris: Klincksieck, 1983.
- . , ed. *Rencontres avec Blaise Cendrars: entretiens et interviews, 1925-1959*. Paris: Non Lieu, 2007.
- Lévi-Valensi, Jacqueline. *Albert Camus, ou, La naissance d'un romancier: 1930-1942*. Paris: Gallimard, 2006.
- Löwy, Michael. *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin, TX: University of Texas, 2009.
- Machabéïs, Jacqueline. *Malraux: La Tentation du Sacré*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2001.
- Mainchain, Guillaume. « Sartre ou la théâtralité du passage à l'acte, » *Cités*, No. 22, Sartre à l'épreuve: L'engagement au risque de l'histoire (2005): 121-136. <http://www.jstor.org/stable/40621133>
- Maitron, Jean. *Le mouvement anarchiste en France*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1975.
- Maitron, Jean comp. *Ravachol et les anarchistes*. Paris: Julliard, 1964.
- Malraux, André. *La condition humaine*. Paris: Gallimard, 1946.
- . *Œuvres complètes*. Édité par Pierre Brunel. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1989.
- Manfredonia, Gaetano. « L'anarchisme au XX^e siècle: de la crise au renouveau. » *Poche/Sciences humaines et sociales* (2005): 135-145.
- Mann, Susan Archer, et Ashly Suzanne Patterson. *Reading Feminist Theory: From Modernity to Postmodernity*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Marestan, Jean. « Féminisme. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>
- Margueritte, Victor. *La Garçonne*. Paris: Flammarion, 1922.
- Maricourt, Thierry. *Histoire de la littérature libertaire en France*. Paris: A. Michel, 1990.
- Marin, Lou, comp. *Albert Camus et les libertaires: 1948-1960*. Marseille: Egrégores, 2008.
- Martens, David, ed. *Blaise Cendrars, Un imaginaire du crime*. Paris: Harmattan, 2008.
- Michel, Pierre. *Les Combats d'Octave Mirbeau*. Paris: les Belles lettres, 1995.
- . « Octave Mirbeau et le Néo-malthusianisme, » *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 16, (mars 2009): 215-259. Angers: Société Octave Mirbeau, 2009.

- Mio, Jeffery Scott. « Metaphor, Politics, and Persuasion. » *Metaphor: Implications and Applications*. Ed. Jeffery Scott Mio et Albert N. Katz, 127-46. Mahwah, NJ: Erlbaum, 1996.
- Moi, Toril. *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1990.
- Pawlowski, Gaston. Compte-rendu de *Moravagine* dans *Les Annales politiques et littéraires*, 20 juin 1926, 664-5.
- Pelletier, Madeleine. *L'émancipation sexuelle de la femme*. Paris: M. Giard et E. Brière, 1911.
- Pelletier, Madeleine « Féminisme. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/f/feminisme.html>
- Pessin, Alain, et Patrice Terrone. *Littérature et anarchie*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1998.
- Préposiet, Jean. *Histoire de l'anarchisme*. Paris: Tallandier, 1993.
- Pressensé, Francis de, un juriste et Émile Pouget. *Les Lois Scélérates de 1893-1894*. Paris: La Revue Blanche, 1899.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Idée générale de la révolution au XIX^e siècle : (choix d'études sur la pratique révolutionnaire et industrielle)*. Paris: Garnier Frères, 1851.
- . *La pornocratie; ou, Les femmes dans les temps modernes*. Paris: A. Lacroix, 1875.
- . *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement*. 1840. Fac-similé de l'édition initiale, édition présentée par Robert Damien, introduite et annotée par Edward Castleton. Paris: Librairie Générale Française, 2009.
- Radulescu, Domnica. *André Malraux: The « Farfelu » as Expression of the Feminine and the Erotic*. New York: P. Lang, 1994.
- Ragon, Michel. *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française : littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*. Paris: Albin Michel, 1986.
- Raymond, Gino. *André Malraux: Politics and the Temptation of Myth*. Aldershot ; Brookfield, USA : Avebury, 1995.
- Reclus, Élisée. *L'anarchie*. Paris: éditions du Sextant, 2011.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

- Rothen, Edouard. « Littérature. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/l/litterature.html>
- Roussin, Philippe. *Misère de la littérature, terreur de l'histoire: Céline et la littérature contemporaine*. Paris: Gallimard, 2005.
- Ryner, Han. *L'amour plural, roman d'aujourd'hui et de demain*. Paris: Radot, 1927.
- Saint-Cheron, Michaël de. *Malraux, la recherche de l'absolu*. Paris: Martinière, 2004.
- Sanchez, Jean-Lucien. « La relégation (loi du 27 mai 1885) », *Criminocorpus*, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 01 décembre 2016. URL : <http://criminocorpus.revues.org/181>
- Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. Paris: Gallimard, 1948.
- . *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964, edit. 1980.
- . *Théâtre complet*. Ed. Michel Contat. Paris: Gallimard, 2005.
- Savage, Catharine. *Malraux, Sartre and Aragon as Political Novelists*. University of Florida Monographs: Humanities, 17. Fall 1964.
- Shorley, Christopher. « Crossing boundaries in the early fiction: Malraux's 'art of the novel' 1928-33 » *André Malraux Across Boundaries* ed. Geoffrey T. Harris. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Sollers, Philippe. *Céline*. Paris: Écriture, 2009.
- Sonn, Richard. *Anarchism and Cultural Politics in Fin De Siècle France*. Lincoln: University of Nebraska, 1989.
- . *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 2010.
- Souchy, Augustin. « Association Internationale des Travailleurs. » Dans *Encyclopédie anarchiste* ed. Sébastien Faure. Limoges: E. Rivet, 1934. <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/a/associationit.html>
- Staraselski, Valère. *Aragon La liaison délibérée*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Stéphane, Roger. *André Malraux, premier dans le siècle*. Paris: Gallimard, 1996.
- Sternhell, Zeev. *Ni Droite, Ni Gauche*. Paris: Seuil, 1983.
- Stirner, Max. *The Ego and Its Own*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: the Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia UP, 1983.
- . « Malraux's women: a re-vision » *Witnessing André Malraux Visions and Re-Visions* eds. Brian Thompson et Carl A. Viggiani. Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1984.
- . « Ontology and politics: the representation of communists in Sartre's fiction and theatre » *Journal of Romance Studies*. 6.1-2 (Spring-Summer 2006): 127-142.
- . « The Structure of Confrontation: Nizan, Barrès, Malraux. » *MLN*. 95, No. 4 (May, 1980): 938-967.
- Sur, Jean. *Aragon : Le réalisme de l'amour*. Paris: Éditions du Centurion, 1966.
- Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1996.
- Thompson, Brian, et Carl A. Viggiani. *Witnessing André Malraux: Visions and Re-Visions*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1984.
- Todd, Olivier. *Albert Camus: une vie*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *André Malraux: une vie*. Paris: Gallimard, 2001.
- Touret, Michèle. *Blaise Cendrars: le désir du roman, 1920-1930*. Cahiers Blaise Cendrars, no 6. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.
- . « Et si nous parlions des victimes ? » dans *Blaise Cendrars, Un imaginaire du crime*, David Martens éd. Paris: Harmattan, 2008.
- Ungar, Steven. « Existentialism, Engagement, Ideology » dans Timothy Unwin ed. *The Cambridge Companion to the French Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Valéry, Paul. *Les principes d'anarchie pure et appliquée*. Paris: Gallimard, 1984.
- Verdaguer, Pierre. *L'univers de la cruauté, une lecture de Céline*. Genève: Droz, 1988.
- Vigginani, Carl A. « Malraux and Camus 1935-1960: Master and disciple? » *Witnessing André Malraux Visions and Re-Visions* eds. Brian Thompson et Carl A. Viggiani. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1984.
- Vincent, Jean-Didier. *Élisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste*. Paris: Robert Laffont, 2010.
- Weir, David. *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts, 1997.

Weitz, Margaret Collins. *Femmes: Recent writings on French Women*. Boston, Mass: G.K. Hall, 1985.

Whiteside, Kerry. « Malraux and the Problem of a Political Metaphysics, » *French Forum* 18, no. 2 (May 1993): 195–212.