

# Du tombeau à l'adresse

## Écrire la mort en régime romanesque

Jacques-David Ebguy

Université Paris Diderot – Paris 7, CERILAC

Résurrection, mise au tombeau : entre ces deux opérations, entre ces deux rapports au passé et aux morts, oscille le discours historiographique. Paul Ricœur l'a clairement rappelé : toute une tradition de pensée a vu dans « l'opération historiographique [...] l'équivalent scripturaire du rite social de la mise au tombeau, de la sépulture<sup>1</sup>. » Écrire l'histoire c'est d'abord édifier des tombeaux scripturaires aux morts d'hier. Mais en même temps, poursuit le philosophe, « n'est-ce pas l'ambition de tout historien d'atteindre, derrière le masque de la mort, le visage de ceux qui jadis ont existé, ont agi et souffert, et tenu des promesses qu'ils ont laissées inaccomplies<sup>2</sup> ? » N'y a-t-il pas, aux yeux de certains historiens, une dette fondamentale des vivants à l'endroit des disparus, qu'il faudrait presque ressusciter par la magie du texte historique<sup>3</sup> ? Mais en évoquant ainsi les morts, ou, mieux encore, en leur donnant une place, en achevant ce qui n'a pu l'être, en formulant ce qui n'avait pu être dit, le discours de l'Histoire rend les morts à la vie et crée un lien entre le passé et le présent.

L'histoire accueille et renouvelle ces gloires déshéritées ; elle donne une nouvelle vie à ces morts, les ressuscite. Sa justice associe ainsi ceux qui n'ont pas vécu en même temps, fait réparation à plusieurs qui n'avaient paru qu'un moment pour disparaître. Ils vivent maintenant avec nous qui nous sentons leurs parents, leurs amis. Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts<sup>4</sup>.

Une continuité se crée, un consensus s'établit, comme résultat d'une sollicitation réciproque : l'historien fait apparaître les morts qui l'appelaient. Mais ce faisant, il les remet

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 476. Claudie Bernard oppose pour sa part « dissection » et « résurrection » (*Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette livre, 1996, p. 156).

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 649.

<sup>3</sup> L'exemple de Michelet est trop connu pour y revenir ici : l'Histoire doit chez lui se préoccuper des misérables, des morts, travaille à « réchauffer des cendres refroidies » (Jules Michelet, « Préface de 1869 », *Histoire de France, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Flammarion, 1974, p. 15) et vise la « résurrection de la vie intégrale » (*ibid.*, p. 12). Sur ces questions, voir, notamment, François Hartog, *Croire en l'Histoire*, Paris, Flammarion, « Essais », 2013, p. 71-72, 205-206 ; Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, « Écrivains de toujours », Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 66 ; Claude Lefort, « La cité des vivants et des morts » in Jules Michelet, *La Cité des vivants et des morts. Préfaces et introductions*, Paris, Belin, 2002, p. 9.

<sup>4</sup> Jules Michelet, préface au volume II de *L'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle* [1872], *Œuvres complètes*, XXI, Paris, Flammarion, 1982, p. 268.

à leur place, les détache de notre présent. Convocation donc, « ou bien conjuration<sup>5</sup> » souligne Claudie Bernard dans *Le Passé recomposé*. Cette image de la résurrection, Claudie Bernard l'a justement montré, se retrouve d'ailleurs chez de nombreux romanciers, comme Walter Scott ou Alexandre Dumas notamment.

C'est dans le passé qu'il faut chercher le secret de l'avenir. Le passé a presque toujours un masque, et le passé, évoqué à la voix de l'histoire, sortant de son tombeau comme Lazare, le passé répond seul avec sincérité<sup>6</sup>.

Et la conception du geste de l'historien exprimée par Dumas est très proche de celle d'une certaine historiographie :

Un des privilèges les plus magnifiques de l'historien, ce roi du passé, c'est de n'avoir, lorsqu'il parcourt son empire, qu'à toucher de sa plume les ruines et les cadavres pour rebâtir les palais et ressusciter les hommes : à sa voix, comme à celle de Dieu, les ossements épars se rejoignent<sup>7</sup>.

Comment envisager, dans cette perspective, la représentation, dans l'espace fictionnel du roman historique, de la disparition de personnages ? Que nous disent du rapport au passé et du lien établi entre vivants et morts ces représentations de la mort ? Déplaçant quelque peu l'objet du questionnement, nous analyserons ici, à partir de la relecture de trois romans du XIX<sup>e</sup> siècle – *Le Vicomte de Bragelonne*, *Les Misérables*, *La Fortune des Rougon* –, les modèles de temporalité et les « idées » du corps social qui se dégagent de quelques figurations romanesques de la mort. On exposera, plus précisément, trois visages du discours romanesque, trois modes de figuration du passé, trois formes d'épithète : le discours romanesque comme tombeau d'abord, *intégrant* la mort ; comme expression mélancolique d'une distance ensuite, *effaçant* la mort ; comme adresse, question enfin, *affirmant* la mort et la persistance du passé, au présent.

## La mort intégrée

Quiconque a lu, à l'enfance ou à l'âge adulte, *Le Vicomte de Bragelonne*, dernier volet des aventures des « trois mousquetaires », ne peut avoir oublié le récit de la mort de Porthos, enseveli sous les pierres. Rappelons les passages les plus marquants de ce morceau de bravoure :

Cet effroyable choc parut rendre à Porthos les forces qu'il avait perdues ; il se releva, géant lui-même entre ces géants. Mais, au moment où il fuyait entre la double haie de fantômes granitiques, ces derniers, qui n'étaient plus soutenus par les chaînons correspondants, commencèrent à rouler avec fracas autour de ce Titan qui semblait précipité du ciel au milieu des rochers qu'il venait de lancer contre lui.

---

<sup>5</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 156.

<sup>6</sup> *Les Mobicans de Paris*, CV, p. 837-840. Voir également ce passage du chapitre CLXXIV de *La Comtesse de Charny* dans lequel le romancier dit « levez-vous » aux morts, qui lui répondent : « sois absous, sinon loué » (*La Comtesse de Charny* [1853], t. II, Paris, Dufour, Mulat et Boulanger éditeurs, 1861, p. 540).

<sup>7</sup> Alexandre Dumas, *Isabel de Bavière* [1835], I, Préface, Paris, Coda, 2008, p. 5.

[...] Un instant, les bras de Porthos avaient plié ; mais l'hercule réunit toutes ses forces, et l'on vit les deux parois de cette prison dans laquelle il était enseveli s'écarter lentement et lui faire place. Un instant, il apparut dans cet encadrement de granit comme l'ange antique du chaos ; mais, en écartant les roches latérales, il ôta son point d'appui au monolithe qui pesait sur ses fortes épaules, et le monolithe, s'appuyant de tout son poids précipita le géant sur ses genoux. Les roches latérales, un instant écartées, se rapprochèrent et vinrent ajouter leur poids au poids primitif, qui eût suffi pour écraser dix hommes.

Le géant tomba sans crier à l'aide ; il tomba en répondant à Aramis par des mots d'encouragement et d'espoir, car un instant, grâce au puissant arc-boutant de ses mains, il put croire que, comme Encelade, il secouerait ce triple poids. Mais, peu à peu, Aramis vit le bloc s'affaisser ; les mains crispées un instant, les bras roidis par un dernier effort, plièrent, les épaules tendues s'affaissèrent déchirées, et la roche continua de s'abaisser graduellement.

— Porthos ! Porthos ! criait Aramis en s'arrachant les cheveux, Porthos, où es-tu ? Parle !

— Là ! là ! murmurait Porthos d'une voix qui s'éteignait ; patience ! patience !

À peine acheva-t-il ce dernier mot : l'impulsion de la chute augmenta la pesanteur ; l'énorme roche s'abattit, pressée par les deux autres qui s'abattirent sur elle et engloutit Porthos dans un sépulcre de pierres brisées.

[...] Tout fut inutile : les trois hommes plièrent lentement avec des cris de douleur, et la rude voix de Porthos, les voyant s'épuiser dans une lutte inutile, murmura d'un ton railleur ces mots suprêmes venus jusqu'aux lèvres avec la suprême respiration :

— Trop lourd !

Après quoi, l'œil s'obscurcit et se ferma, le visage devint pâle, la main blanchit, et le Titan se coucha, poussant un dernier soupir.

Avec lui s'affaissa la roche, que, même dans son agonie, il avait soutenue encore !

[...] Plus rien ! Le géant dormait de l'éternel sommeil, dans le sépulcre que Dieu lui avait fait à sa taille<sup>8</sup>.

Porthos le géant, incarnation baroque de la force, meurt le premier, après un long combat. La mort, prenant place au milieu des éléments, est ici épique. Le poète-romancier chante la grandeur du décor (ces rochers) et du géant qui l'affronte. Le titan vaincu a trouvé une sépulture à sa mesure. Le texte prend donc la forme de l'hommage et de la célébration. Comme le discours historiographique, tel que Michel de Certeau, par exemple, l'analyse : « l'écriture construit un "tombeau" pour la mort<sup>9</sup>. » Elle « ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine<sup>10</sup>. » L'ampleur du récit, l'étirement de la durée, font de la narration un geste de commémoration ; mais en même temps le ton adopté, la position de surplomb du narrateur et le contenu du récit, font du personnage un être séparé, privé de parole, qui se tait pour toujours et que le discours dépose au tombeau<sup>11</sup>. Il s'agit ici d'honorer et d'enterrer un mort et avec lui le passé. Comme un certain discours historique, la prose narrative « conserve, garantit une forme de survie aux disparus : mais en même temps elle entérine une disparition, elle est constat de décès<sup>12</sup>. »

---

<sup>8</sup> Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne* [1850], t. III, Paris, Gallimard, Folio classique, 1997, CCLVI, p. 737-739.

<sup>9</sup> Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975, p. 140.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>11</sup> Voir, là encore, Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 140.

<sup>12</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 168.

Au chapitre suivant, le récit se fait d'ailleurs bilan : hommage est rendu à la figure, caractérisée par une série d'épithètes, rapportée à une catégorie (les « hommes d'airain »), par une série d'anaphores, de phrases nominales et d'exclamatives. Citons de nouveau longuement le roman de Dumas :

Digne Porthos ! né pour aider les autres hommes, toujours prêt à se sacrifier au salut des faibles, comme si Dieu ne lui eût donné la force que pour cet usage ; en mourant, il avait cru seulement remplir les conditions de son pacte avec Aramis, pacte qu'Aramis cependant avait rédigé seul, et que Porthos n'avait connu que pour en réclamer la terrible solidarité.

Noble Porthos ! À quoi bon les châteaux regorgeant de meubles, les forêts regorgeant de gibier, les lacs regorgeant de poissons, et les caves regorgeant de richesses ? à quoi bon les laquais aux brillantes livrées, et, au milieu d'eux, Mousqueton, fier du pouvoir délégué par toi ? Ô noble Porthos ! soucieux entasseur de trésors, fallait-il tant travailler à adoucir et dorer ta vie pour venir, sur une plage déserte, aux cris des oiseaux de l'Océan, t'étendre, les os écrasés sous une froide pierre ! fallait-il, enfin, noble Porthos, amasser tant d'or pour n'avoir pas même le distique d'un pauvre poète sur ton monument !

Vaillant Porthos ! Il dort sans doute encore, oublié, perdu, sous la roche que les pâtres de la lande prennent pour la toiture gigantesque d'un dolmen.

Et tant de bruyères frileuses, tant de mousse, caressées par le vent amer de l'Océan, tant de lichens vivaces ont soudé le sépulcre à la terre, que jamais le passant ne saurait imaginer qu'un pareil bloc de granit ait pu être soulevé par l'épaule d'un mortel<sup>13</sup>.

Le narrateur l'énonce explicitement : cet arrêt du récit, cette célébration du personnage ont valeur d'épithète, se substituent à l'épithète qui manquera, au tombeau qui ne sera pas. L'assimilation progressive et annoncée du personnage aux pierres mêmes qui l'ont froidement conduit à la mort, au décor qui a causé sa perte, ne laisse cependant pas d'être ambiguë. D'un côté, le héros semble littéralement se faire monument. De l'autre, la consécutive à valeur de prédiction (« que jamais le passant ne saurait imaginer [...] ») annonce l'oubli à venir. Porthos est un mort qui déjà appartient au passé, un mort qui ne fera bientôt plus qu'un avec son décor, son milieu. Le roman, très vite, l'« oublie » d'ailleurs à son tour et se tourne ensuite vers les vivants. En disant le héros, le roman le rejetterait complètement et pour toujours dans le passé. L'œuvre serait l'« éternisation » d'une fracture et d'une mort.

Pierre qui écrase ou pierre qui accueille, cet appariement, cet « accouplement » du personnage et de son décor, est caractéristique de ce qu'on pourrait appeler, avec Jacques Rancière, le « récit romantique ». Chez Dumas ou chez Hugo, chez Michelet ou chez Zola, le discours offre aux morts un tombeau, une terre et un nom. « Le tombeau, c'est la mort rachetée de sa fausseté, la mort en tant qu'elle a son lieu et donne lieu<sup>14</sup>. » Cet accord entre la parole muette d'un personnage, un corps et un lieu, cette territorialisation remettrait au fond de l'ordre dans le partage du sensible proposé par la fiction romanesque. Une séparation claire entre les temps, entre les espaces et les êtres, serait de la sorte établie.

---

<sup>13</sup> Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, t. III, *op. cit.*, CCLVI, p. 740-741.

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1993, p. 133.

Le récit romantique fait surgir la voix de “son” corps et le corps de “son” lieu. [...] chez Hugo ou Zola par exemple il apaise la démocratie en lui donnant corps et lieu. Il rétablit un partage ordonné des corps et des discours sur un mode qui n’est plus celui de la distribution des fonctions mais de la territorialisation des voix, un accord entre l’être, le faire et le dire qui met chacun à sa place<sup>15</sup>.

Un roman comme *La Fortune de Rougon* d’un Zola encore pour une part romantique pourrait être lui en ce sens. Pensons en effet au récit et à l’évocation de la mort de Silvère, l’ouvrier enthousiasmé par la République, qu’un gendarme vengeur emmène mourir au milieu des herbes folles et des tombes.

Silvère trébucha. Il regarda à ses pieds. Un fragment de crâne blanchissait dans l’herbe. Il crut entendre l’allée étroite s’emplir de voix. Les morts l’appelaient, les vieux morts, dont les haleines chaudes, pendant les soirées de juillet, les troublaient si étrangement, lui et son amoureuse. Il reconnaissait bien leurs murmures discrets. Ils étaient joyeux, ils lui disaient de venir, ils promettaient de lui rendre Miette dans la terre, dans une retraite encore plus cachée que ce bout de sentier. Le cimetière, qui avait soufflé au cœur des enfants, par ses odeurs grasses, par sa végétation noire, les âpres désirs, étalant avec complaisance son lit d’herbes folles, sans pouvoir les jeter aux bras l’un de l’autre, rêvait, à cette heure, de boire le sang chaud de Silvère. Depuis deux étés, il attendait les jeunes époux.

[...] Et lui pensait que toutes ces choses étaient fatales, que cette pierre se trouvait à cette place pour qu’il pût y venir mourir, après y avoir aimé.

Le borgne arma ses pistolets.

Mourir, mourir, cette pensée ravissait Silvère. C’était donc là qu’on l’amenait, par cette longue route blanche qui descend de Sainte-Roure à Plassans. S’il avait su, il se serait hâté davantage. Mourir sur cette pierre, mourir au fond de l’allée étroite, mourir dans cet air, où il croyait sentir encore l’haleine de Miette, jamais il n’aurait espéré une pareille consolation dans sa douleur. Le ciel était bon. Il attendit avec un sourire vague<sup>16</sup>.

Certains ont pu voir en Silvère se promenant, à l’ouverture comme à la clôture du roman, dans l’aire Saint-Mittre et appelant à la vie un monde disparu, une image du romancier. On voudrait plutôt insister, avec Jacques Rancière, sur l’importance de cet appel des morts, déposant ou débordant le contexte historique, les combats du moment, pour faire entendre la voix du cycle de la nature. Silvère est ainsi reconduit au tombeau, auprès de celle qu’il aime, Miette, elle-même d’emblée vouée à la mort. Un lieu (l’aire Saint-Mittre), des morts, un passé, des voix, et un vivant qui les rejoint et *trouve sa place de les rejoindre* : voilà ce que présente la séquence du roman. Les corps, avant que d’être politisés, sont *territorialisés*, comme façonnés et rendus signifiants par l’inscription dans une terre<sup>17</sup>. En faisant ainsi surgir un corps et une voix d’un lieu<sup>18</sup>, en substituant la rêverie descriptive au récit, le flottement temporel à l’aventure au présent, le récit romantique établirait une forme de continuité entre les vivants et les morts : la mort, naturalisée, n’est dès lors plus un

---

<sup>15</sup> Jacques Rancière, « Politique de l’écriture » [1994], *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 68.

<sup>16</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon* [1871], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, p. 447-448.

<sup>17</sup> Sur ce point, voir Jacques Rancière, *Les Noms de l’histoire*, *op. cit.*, p. 133-136.

<sup>18</sup> Sur ce point voir également Jacques Rancière, « La Poétique du savoir », 1994, <http://www.multitudes.net/La-poetique-du-savoir/>]

événement en tant que tel. Mais si le passé est expressif, si les morts parlent, ils privent de voix le présent, ou ne font qu'énoncer encore et toujours la même chose : les puissances du lieu, le cycle de la vie et de la mort, le poids des générations passées. Nulle épitaphe, au sens strict du terme, sur la tombe de Silvère, mais un mode de représentation qui, entremêlant évocation des sentiments et des décors, du passé et du présent, voix intérieure et extérieures, semble remettre chacun à sa place, réordonner les corps et les trajectoires qui avaient créé du désordre.

Le discours romanesque ici *situe* la mort, établit un continuum, que redouble l'effet romanesque de bouclage, puisque Silvère vient précisément mourir à la fin du roman dans le lieu qui avait été évoqué à l'ouverture de *La Fortune des Rougon*. L'accomplissement du destin du personnage semble dire le triomphe d'une puissance naturelle-mythologique<sup>19</sup>, comme pour fixer dans le passé la révolte et la parole singulière de Silvère.

Il est cependant d'autres modes d'évocation des morts et du passé qui compliquent l'idée que l'on peut se faire du discours romanesque.

## La mort effacée

Autre cimetière, autre représentation, autre lien entre les vivants et les morts : l'évocation, à la fin des *Misérables*, de la tombe de Jean Valjean :

Il y a, au cimetière du Père-Lachaise, aux environs de la fosse commune, loin du quartier élégant de cette ville des sépulcres, loin de tous ces tombeaux de fantaisie qui étalent en présence de l'éternité les hideuses modes de la mort, dans un angle désert, le long d'un vieux mur, sous un grand if auquel grimpent les liserons, parmi les chiendents et les mousses, une pierre. Cette pierre n'est pas plus exempte que les autres des lèpres du temps, de la moisissure du lichen, et des fientes d'oiseaux. L'eau la verdit, l'air la noircit. Elle n'est voisine d'aucun sentier, et l'on n'aime pas à aller de ce côté-là, parce que l'herbe est haute et qu'on a tout de suite les pieds mouillés. Quand il y a un peu de soleil, les lézards y viennent. Il y a, tout autour, un frémissement de folles avoines. Au printemps, les fauvettes chantent dans l'arbre.

Cette pierre est toute nue. On n'a songé en la taillant qu'au nécessaire de la tombe, et l'on n'a pris d'autre soin que de faire cette pierre assez longue et assez étroite pour couvrir un homme.

On n'y lit aucun nom.

Seulement, voilà de cela bien des années déjà, une main y a écrit au crayon ces quatre vers qui sont devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière, et qui probablement sont aujourd'hui effacés :

Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange,

Il vivait. Il mourut quand il n'eut plus son ange ;

La chose simplement d'elle-même arriva,

Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Voir Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 163 et 342.

<sup>20</sup> Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], t. II, Paris, Librairie générale française, 1998, V, 9, VI, p. 1946.

On l'a souvent remarqué, le roman de Hugo ne finit pas sur l'agonie de Jean Valjean ou sur le récit de sa mort, mais sur une description de son tombeau et de l'épithaphe en alexandrins qui le couvre. Mais loin d'être l'occasion d'une dernière célébration de la figure héroïque, la sobriété du style, l'attention aux détails matériels, le refus du pathétique et du sublime hors et dans le quatrain (simplicité du vocabulaire et de la syntaxe, choix des termes « simplement »), semblent mettre à distance le personnage lui-même. Dès la première phrase du chapitre final, isolant par la cadence mineure et l'inversion syntaxique, le sujet renvoyant métonymiquement à Valjean – « une pierre » –, la parole se raréfie, le texte qui dit la mort se fait littéralement lapidaire, semble envahi par le silence. La clause, globalement, contrastant avec le monologue expressif de Valjean, « va d'une véritable suractivation de la parole à son amuissement progressif<sup>21</sup> ». Le quatrain brise le rythme traditionnel des alexandrins. Et le dernier mot du texte, « s'en va », semble se désigner lui-même<sup>22</sup>. Avec les mots laissés derrière lui et devenus illisibles, la figure même du misérable s'enfonce dans le lointain passé.

Sans doute faut-il mettre ce qui arrive à l'énonciation et à l'énoncé en rapport avec le misérable, dont le roman viendrait dire la faille identitaire et l'impossible existence. Il ne s'agit alors plus, par la mise à distance de la mort et du personnage, de rendre hommage mais de faire entendre une solitude et une discordance rythmique et temporelle. La mort s'efface, le mort est effacé : le roman historique accuse la distance, montre l'écart entre le passé et le présent, sans annoncer aucune réconciliation entre la société et l'individu.

Cette distance, ce constat d'une séparation indépassable, se retrouvent, pour de toutes autres raisons, chez Alexandre Dumas. Le lecteur des *Mille et un fantômes* ou du *Vicomte de Bragelonne* éprouve également l'écart qui sépare le présent d'un certain monde, d'un certain visage de la nation.

Voici ce qu'écrivait Dumas à l'ouverture des *Mille et un fantômes* :

Et ce que je cherche surtout, ce que je regrette avant tout, ce que mon regard rétrospectif cherche dans le passé, c'est la société qui s'en va, qui s'évapore, qui disparaît comme un de ces fantômes dont je vais vous raconter l'histoire<sup>23</sup>.

Pensons à la mort du deuxième mousquetaire, Athos, et à celle de son fils le vicomte de Bragelonne, qui la redouble. Du côté du fils, un suicide (prend conscience D'Artagnan), un élan mystique vers la mort, du côté du père, un abandon, un « lâcher-prise » et l'espoir de retrouvailles avec le fils perdu. Le roman présente ici des personnages déjà morts et suscite le pathétique pour mieux l'atténuer. La mort de Raoul de Bragelonne est ainsi connue avant que d'être racontée, et médiée par une lettre et le regard de D'Artagnan. Les choix énonciatifs et structuraux de Dumas la mettent à distance, et laissent à son destin le

---

<sup>21</sup> Yves Reboul, « Hugo sublime : la clause des *Misérables* », Patrick Marot (éd), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 351. Le critique, pour marquer l'originalité de l'excipit hugolien, l'oppose à celui des *Mystères de Paris*, qui propose un « tableau à la fois édifiant et sublime » (*ibid.*, p. 342).

<sup>22</sup> Nous reprenons ici les analyses de Yves Reboul.

<sup>23</sup> Alexandre Dumas, *Les Mille et un fantômes* [1849], Genève, Slatkine, 1980, p. 11.

personnage, perçu de loin, comme condamné par la marche de l'Histoire et du temps. Le jeune homme, au service d'un roi auquel il ne croit plus, se voue en effet à une cause perdue, martyr consentant d'un monde défait et disparaissant.

Cette lettre renfermait une relation écrite par un des secrétaires du prince. C'était le plus touchant récit et le plus vrai de ce lugubre épisode qui dénouait deux existences.

D'Artagnan, accoutumé aux émotions de la bataille, et le cœur cuirassé contre les attendrissements, ne put s'empêcher de tressaillir en lisant le nom de Raoul, le nom de cet enfant chéri, devenu, comme son père, une ombre.

« [...] On releva le vicomte ; il était froid et mort. Il tenait une boucle de cheveux blonds à la main droite, et cette main était crispée sur son cœur.

« Suivaient les détails de l'expédition et de la victoire remportée sur les Arabes.

D'Artagnan s'arrêta au récit de la mort du pauvre Raoul.

— Oh ! murmura-t-il, malheureux enfant, un suicide !

Et, tournant les yeux vers la chambre du château où dormait Athos d'un sommeil éternel :

— Ils se sont tenu parole l'un à l'autre, dit-il tout bas. Maintenant, je les trouve heureux : ils doivent être réunis<sup>24</sup>.

Réunis, le père et le fils le sont par la manière dont est racontée leur mort : progressivement, lentement. Le personnage, et le roman avec lui, prend son temps. La mort, passage plutôt qu'événement (l'entourage d'Athos n'est même pas sûr qu'il soit mort), s'étire sur plusieurs chapitres. Elle témoigne de l'absentement progressif du personnage à l'Histoire et à son temps. Le monde de ceux qui vont vivre et celui de ceux qui vont mourir se séparent. Tout se passe comme si le récit de la mort et des paroles qui l'accompagnent disait surtout le basculement du personnage dans un autre monde, monde de la douleur, du deuil et d'une mélancolie désincarnée. Le déploiement d'un imaginaire chrétien, le « devenir-ange » du personnage, se retirant du monde sur la pointe des pieds, cette mort plus suggérée que dramatisée, tendent pareillement à inscrire, au cœur du présent, de l'Histoire en marche, un autre temps, irrémédiablement passé. Athos passe, il est passé.

Sans doute, en regardant au ciel, en reprenant son merveilleux songe, il repassa par les mêmes chemins où la vision à la fois si terrible et si douce l'avait conduit naguère ; car, après avoir fermé doucement les yeux ; il les rouvrit et se mit à sourire : il venait de voir Raoul qui lui souriait à son tour.

Les mains jointes sur sa poitrine, le visage tourné vers la fenêtre, baigné par l'air frais de la nuit qui apportait à son chevet les arômes des fleurs et des bois, Athos entra pour n'en plus sortir, dans la contemplation de ce paradis que les vivants ne voient jamais.

[...] Après une heure de cette extase, Athos éleva doucement ses mains blanches comme la cire ; le sourire ne quitta point ses lèvres, et il murmura, si bas, si bas qu'à peine on l'entendit, ces deux mots adressés à Dieu ou à Raoul :

— Me voici !

Et ses mains retombèrent lentement comme si lui-même les eût reposées sur le lit.

La mort avait été commode et caressante à cette noble créature. Elle lui avait épargné les déchirements de l'agonie, les convulsions du départ suprême ; elle avait ouvert d'un doigt favorable les portes de l'éternité à cette grande âme digne de tous ses respects.

Dieu l'avait sans doute ordonné ainsi, pour que le souvenir pieux de cette mort si douce restât dans le cœur des assistants et dans la mémoire des autres hommes, trépas qui fit aimer le passage de cette vie à l'autre à ceux dont l'existence sur cette terre ne peut faire redouter le jugement dernier.

---

<sup>24</sup> Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, t. III, *op. cit.*, CCLXV, p. 800-805.

Athos garda même dans l'éternel sommeil ce sourire placide et sincère, ornement qui devait l'accompagner dans le tombeau. La quiétude de ses traits, le calme de son néant, firent douter longtemps ses serviteurs qu'il eût quitté la vie<sup>25</sup>.

Si le discours romanesque fait éprouver la séparation des temps et ne la dramatise pas, c'est qu'en un sens, est donné à voir le mouvement même de l'Histoire. Le rêve chevaleresque du noble Athos, ses valeurs, appartiennent à un autre âge et le roman, ni tout à fait élégiaque, ni tout à fait lyrique, vient, du même geste, faire éprouver la grandeur de cet idéal et sa fatale étrangeté, son irréductible anachronisme.

Dans *Les Misérables*, le roman semble raturer ou suspendre à sa clôture une partie de ce qu'il a raconté. Chez Dumas, le roman « se débarrasse » de son jeune héros, qui meurt pour un roi auquel il ne croit plus, comme (sans doute faudrait-il ici pratiquer une lecture actualisante<sup>26</sup>) la génération de 1830. Le texte fait éprouver à la fois la mort comme effacement et l'effacement de la mort. Des séquences, placées sous le signe de la mélancolie<sup>27</sup> et du deuil (qui rapproche et éloigne tout à la fois les morts et les vivants), disent la distance, et la dissipation de son souvenir ; le roman, ici, ne reconstitue pas un lien entre les générations, une cité commune aux vivants et aux morts. Il dénude, dépouille, et décèle au cœur du présent l'ombre portée de la perte. « Tout s'oublie<sup>28</sup> » ; le tout se dissipe.

## La mort intempestive

Tout ? Non, car il arrive que le roman historique dramatise l'écart, la rupture du lien entre les vivants et les morts et fasse entendre l'écho insistant du passé et de la voix du mort.

Revenons au *Vicomte de Bragelonne*, à Porthos et au chapitre intitulé « L'épithaphe de Porthos », qui se conclut par ces mots :

Yves, en s'approchant de lui, remarqua, le lendemain, que cette nuit avait dû être bien humide, car le bois sur lequel s'était appuyée la tête de l'évêque était trempé comme d'une rosée.

Qui sait ! cette rosée, c'était peut-être les premières larmes qui fussent tombées des yeux d'Aramis ! Quelle épithaphe eût valu celle-là, bon Porthos<sup>29</sup> ?

Après la mort de Porthos et l'hommage rendu par le narrateur, le récit reprend ses droits, le chapitre se poursuit, avant de revenir, *in extremis*, à l'ancien mousquetaire. Les surprenantes larmes d'Aramis, elliptiquement désignées, inscrivent alors dans le texte une forme de palpitation, de supplément émotionnel. Puis, en une ultime et brève relance énonciative, le narrateur s'adresse à Porthos, ainsi humanisé. Loin de toute

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, CCLXIV, p. 795-796.

<sup>26</sup> Pour un exemple de ce mode de lecture, voir Jeanne Bem, « D'Artagnan, et après. Lecture symbolique et historique de la "trilogie" de Dumas », *Littérature* n° 22, mai 1976, p. 13-29.

<sup>27</sup> Cf. la formule de V. Hugo : « l'histoire mélancolique de Jean Valjean » (*Les Misérables*, *op. cit.*, II, 6, XI, p. 701).

<sup>28</sup> Honoré de Balzac, « Lettres sur Paris » [1830], *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p. 867.

<sup>29</sup> Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, t. III, *op. cit.*, CCLVII, p. 747.

monumentalisation, l'interpellation du personnage, le retour de la voix du narrateur, la présence d'une émotion sans pathos à la fin du chapitre introduisent un déplacement par rapport à la célébration antérieure. Le discours romanesque se fait adresse, envoi d'une question, posée par le passé au présent, comme si les morts ne voulaient pas encore mourir.

Sans doute l'enjeu est-il plus large, puisqu'il s'agit pour Dumas, au-delà des seuls personnages des mousquetaires, de faire revenir le passé, *pour inquiéter le présent* : « Aussi, que fais-je ? Je vis avec les morts beaucoup, avec les exilés, un peu. J'essaie de faire revivre les sociétés éteintes, les hommes disparus<sup>30</sup> ».

Le récit de la mort de D'Artagnan dans le dernier chapitre du *Vicomte de Bragelonne* fait apparaître plus clairement encore le déplacement introduit. D'Artagnan, homme du « plus tard<sup>31</sup> », d'une génération qui vient toujours trop tard ou à contre-temps, D'Artagnan, donc, reçoit son bâton de maréchal.

D'Artagnan allongea le bras pour ouvrir ce coffret, quand un boulet, parti de la ville, vint broyer le coffre entre les bras de l'officier, frappa d'Artagnan en pleine poitrine, et le renversa sur un talus de terre, tandis que le bâton fleurdelisé, s'échappant des flancs mutilés de la boîte, venait en roulant se placer sous la main défaillante du maréchal.

D'Artagnan essaya de se relever. On l'avait cru renversé sans blessures. Un cri terrible partit du groupe de ses officiers épouvantés : le maréchal était couvert de sang ; la pâleur de la mort montait lentement à son noble visage.

Appuyé sur les bras qui, de toutes parts, se tendaient pour le recevoir, il put tourner une fois encore ses regards vers la place, et distinguer le drapeau blanc à la crête du bastion principal ; ses oreilles, déjà sourdes aux bruits de la vie, perçurent faiblement les roulements du tambour qui annonçaient la victoire.

Alors serrant de sa main crispée le bâton brodé de fleurs de lis d'or, il abaissa vers lui ses yeux qui n'avaient plus la force de regarder au ciel, et il tomba en murmurant ces mots étranges, qui parurent aux soldats surpris autant de mots cabalistiques, mots qui avaient jadis représenté tant de choses sur la terre, et que nul, excepté ce mourant, ne comprenait plus :

— Athos, Porthos, au revoir. — Aramis, à jamais, adieu !

Des quatre vaillants hommes dont nous avons raconté l'histoire, il ne restait plus qu'un seul corps : Dieu avait repris les âmes<sup>32</sup>.

Cette fois, la mort fait l'objet d'un récit rapide, emporté. Par l'adoption de la focalisation interne, le discours romanesque fait éprouver au lecteur surpris l'« événementialité » de la mort, la manière dont elle frappe, par inadvertance. D'Artagnan le guerrier meurt au combat, mais pas lors d'un affrontement ; au milieu de ses soldats et non des siens, brutalement, dans la vitesse propre aux temps modernes. Comme l'a montré Claudie Bernard, le roman est alors non du côté d'un « avoir été » ou d'un « avoir dû être » mais d'un « aurait pu être ». En tant que telle, la mort ne fait pas sens, ne peut être récupérée, n'a

<sup>30</sup> Alexandre Dumas, *Les Mille et un fantômes*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Cf. « Oh : Sire quel mot ! Plus tard ! Voilà trente ans que je vis sur ce mot plein de bonté [...] Plus tard ! Voilà comment j'ai reçu vingt blessures, et comment j'ai atteint cinquante-quatre ans sans jamais avoir un louis dans ma bourse [...] Je vis dans un temps malheureux, Sire ! Je vois la jeunesse pleine de découragement et de crainte, je la vois timide et dépouillée, quand elle devrait être riche et puissante » (Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, t. I, *op. cit.*, XIV, p. 144-145).

<sup>32</sup> Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne*, t. III, *op. cit.*, Épilogue, p. 842-843.

aucune nécessité. Le roman en dit la fondamentale contingence : loin de les immortaliser, le roman « rend les hommes d'autrefois à leur mortalité<sup>33</sup> ».

Le retour des morts qui s'effectue au niveau de la narration se paie aussitôt dans la diégèse, par la réassomption du risque de mort, puisque, en vertu de la conversion caractéristique du roman historique de l'« advenu » en « aventure », les morts rendus à la vie le sont du même coup à la mortalité<sup>34</sup>.

En même temps, malgré la fulgurance potentiellement tragique de la mort (D'Artagnan est frappé au moment même où il touche au but longuement poursuivi), caractéristique du temps de l'aventure, le personnage a le temps de s'adresser aux morts et au vivant et de tracer ainsi de nouveaux liens. « — Athos, Porthos, au revoir. — Aramis, à jamais, adieu ! » : D'Artagnan « dit au revoir aux amis morts et adieu à jamais à l'ami qui ne meurt pas, à l'ami qui est condamné à vivre éternellement en sachant qu'aucun ami, jamais, ne lui dira adieu<sup>35</sup>. » La courbure et la logique du temps s'inversent en effet : celui qui pleure ne sera pas pleuré, mais celui dont on devrait parler, parle, celui à qui l'ami vivant devrait dire adieu, s'exprime. Là où on attendrait simplement un adieu aux amis vivants, s'entend aussi un salut aux amis morts. La fin d'un monde n'est pas la fin du monde. Depuis sa mort, D'Artagnan lance une parole qui semble se substituer à l'épithète à venir. Tout se passe alors comme si le roman inventait un temps autre : ni le temps de l'épithète, de l'après-coup, ni le temps retrouvé des morts ressuscités, mais un temps hors du temps, temps de l'œuvre, ouvert, inscrivant la trace d'une disparition et l'événement d'une énonciation. Ce temps suspendu, entre les vivants et les morts, est temps de l'écart, à la fois accusé et traversé, par l'adresse. « Voilà pourquoi ma voix, écho du passé, est encore écoutée dans le présent, qui écoute si peu et si mal<sup>36</sup>. »

À la fin de *La Fortune des Rougon*, sur laquelle il nous faut revenir une dernière fois, la persistance textuelle du passé prend un autre sens encore. Malgré l'apparente restauration de l'ordre que semble exprimer la fin du roman (celui qui meurt prend place, prend sa place au milieu des morts), le roman signale fugitivement le possible retour d'une « dignité populaire face à l'oppression<sup>37</sup> » :

Silvère, en reconnaissant cette tête, seule au ras du mur, cet immonde galopin, la face blême et ravie, les cheveux légèrement dressés sur le front, éprouva une rage sourde, un besoin de vivre. Ce fut la dernière révolte de son sang, une rébellion d'une seconde<sup>38</sup>.

Plus encore, il fait suivre le montage parallèle de la fin de Silvère et du triomphe du couple Rougon d'un dernier paragraphe dysphorique :

---

<sup>33</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 168.

<sup>34</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 159.

<sup>35</sup> Elizabeth Roudinesco, *Philosophes dans la tourmente*, Paris, Fayard, 2005, p. 271.

<sup>36</sup> Alexandre Dumas, *Les Mille et un fantômes*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>37</sup> Henri Mitterand, « Une archéologie mentale : le Roman expérimental et *La Fortune des Rougon* », *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 179.

<sup>38</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 449-450.

Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait<sup>39</sup>.

Loin d'assurer une continuité entre les générations, d'œuvrer à « une réconciliation diachronique, sociale – et narratologique<sup>40</sup> », loin même du simple constat anthropologique (toute ascension, tout changement politique repose sur un sacrifice originel), le texte met sur le devant de la scène la parole du narrateur et une image qui doit venir frapper le lecteur. Si les phrases et les paragraphes précédents semblaient « célébrer » le bouclage du roman et la capacité du présent à se débarrasser du passé gênant, les dernières lignes de *La Fortune des Rougon* évoquent en quatre temps et quatre images, la persistance du sang, qui renvoie aussi bien à l'insurrection qu'à la réalité du crime. Le roman laisse donc la plaie ouverte : les fractures de l'Histoire ne se résorbent pas. Aucune continuité apaisée entre le passé et le présent, aucune homogénéisation pacifiante du corps politique, ne peut effacer la faille introduite. Sans doute, pourrait-on même, en une lecture actualisante et politique<sup>41</sup>, interpréter le sang évoqué comme une image du sang de la Commune, versé à l'époque de la rédaction du roman. Ce sang, pareillement, la France ne peut qu'espérer son effacement. « Il y aura un véritable soulagement, lorsque toute cette histoire affreuse de la Commune ne sera plus qu'une tache de sang sur nos annales<sup>42</sup>. »

Le geste des romanciers est donc double : à la fois prendre acte de l'effacement, de l'évanouissement du passé, et tenter, dans l'espace de l'œuvre, de le « réanimer, [de] lui donner une vie nouvelle<sup>43</sup> » ; dégager les traces du passé dans le présent et en faire entendre, en même temps, l'indépassable altérité.

Il est ainsi deux manières de caractériser la dimension dialectique et actualisante de ces œuvres ouvertes – rappelons qu'à la fin du *Vicomte de Bragelonne*, Aramis est toujours vivant<sup>44</sup> – : le roman marque la séparation entre les vivants et les morts et en même temps ouvre une brèche dans le présent, fait entendre l'insistance des questions. Les derniers mots du narrateur ou des personnages contribuent « à lier ce qui se passe à ce qui s'est passé<sup>45</sup> » : peut-être l'établissement de ce lien est-il une manière de s'adresser au lecteur et d'interroger sa situation, son propre rapport aux vivants et aux morts ?

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 451

<sup>40</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 158.

<sup>41</sup> Pour une lecture actualisante du roman, voir David Charles, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, n° 131, 2006, p. 99-114.

<sup>42</sup> Émile Zola, *Le Sémaphore de Marseille*, 28 mai 1872, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003, p. 758.

<sup>43</sup> Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil (« La Couleur des idées »), 1992, p. 152.

<sup>44</sup> Tout comme Chabert à la fin du *Colonel Chabert*, autre œuvre qui accuse la permanence du passé et de la question qu'il pose au présent.

<sup>45</sup> Joëlle Gleize, « Re-construire l'histoire : *Le Colonel Chabert* », in Nicole Mozet, Paule Petitier (dir.), *Balzac dans l'histoire*, Paris, SEDES, 2001, p. 229.

## Conclusion

L'examen de la représentation de la mort de quelques figures au cœur des fictions semble nous conduire à cette conclusion : si l'œuvre est monument, c'est au sens où elle établit un nouveau rapport entre présent et passé, vivants et morts, qui tient sa vérité de ce qui est à venir :

Un monument ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise<sup>46</sup>.

Le texte romanesque, se situant par rapport à l'Histoire et à la Mémoire, propose d'autres formes de (dé-)liaisons entre les vivants et les morts. « Il se prive du meilleur, celui qui se contente de faire l'inventaire de trouvailles sans pouvoir désigner dans le sol actuel les lieux et places où ce qui est ancien est conservé<sup>47</sup> », écrit W. Benjamin. Il arrive que le roman soit ce lieu, faisant entendre, dans le temps romanesque, ce qui du passé doit être conservé. Il importe alors moins de retrouver le passé, d'en transmettre le souvenir ou d'en faire le deuil, que de le *délivrer*, d'en faire voir la charge de vie. À chaque lecteur, dans le présent de sa lecture, d'accomplir le geste, de sauver le passé et le vide questionnant qui l'habite.

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 167.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, « Exhumation et souvenir », *N'oublie pas le meilleur*, Paris, L'Herne, 2012, p. 99.