

Ce livre tente d'identifier les structures communes à la vie quotidienne – l'imaginaire social de l'espace et du temps – et au genre fictionnel le plus condensé : la poésie. Pour ce faire, j'ai rassemblé les voix de la culture contestataire française des années 1870 pour les faire dialoguer sur des questions partagées, comme les valeurs, les méthodes, les stratégies, les positions. D'où les problèmes particuliers traités dans chaque chapitre : l'espace urbain, la paresse, la géographie, l'atomisation et la collectivité, et enfin les slogans. Cela impliquait en premier lieu de reconstituer la culture semi-anarchiste de la Commune et de la décennie suivante : ses discours, ses formes verbales et visuelles, la manière dont elle envisageait les relations sociales ainsi que les orientations et directions à donner à la société ; son rapport à la ville ; ses associations et ses migrations de masse ; ses compagnons de route, ses déplacements, ses points d'entrée et de sortie. Si la plupart de ces termes font intervenir une expérience géographique ou « horizontale » de la vie humaine, c'est parce que cette perspective était elle-même un produit de la période en question.

L'historiographie traditionnelle s'est la plupart du temps contenté de survoler, quand elle ne l'a pas totalement ignorée, cette période des années 1870. Plus récemment, les historiens de la culture ne lui ont pas accordé davantage d'attention, préférant cartographier la culture « demi-mondaine » du Second Empire, l'essor des grands magasins et des habitudes de consommation de la bourgeoisie moderne, ou l'éclat affaibli de la décadence fin de siècle – bref, l'ascension de la culture bourgeoise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui se traduit si bien en prose narrative. Selon un historien américain, la décennie des années 1870, « manque de dimension dramatique [...] et] elle souffre [de ce manque] par contraste avec l'éclat plus factice de l'Empire qui la précède et avec la génération de turbulences, de crises et de scandales politiques qui lui succède<sup>1</sup>. » Cette dimension dramatique crève pourtant les yeux de quiconque se concentre sur

l'événement et la répression sanglante qui inaugurent la décennie : la Commune de Paris. En effet, quoi de plus dramatique que la prise du pouvoir par les travailleurs parisiens le 18 mars 1871 ? Ou que le massacre, deux mois plus tard, de quelque 25 000 Parisiens, ouvriers pour la plupart, perpétré par les Versaillais dans les combats de rue qui se déroulent à Paris pendant une semaine ? Il y a eu plus de morts au cours de la dernière semaine de mai 1871 que pendant n'importe quel combat de la guerre franco-prussienne, ou que dans n'importe quel « massacre » de l'histoire française antérieure<sup>2</sup> (par exemple, sous la Terreur). Il m'a plutôt semblé que le caractère dramatique de cet événement était un terrible leurre, car il est difficile de ne pas attribuer à la Commune le statut d'événement exceptionnel – d'accident, comme beaucoup l'ont qualifiée ; son éclat est tel qu'il occulte la culture et le mouvement ouvriers qui l'ont précédée et lui ont survécu<sup>3</sup>. Je me suis heurtée à un problème analogue dans le champ de la littérature : Arthur Rimbaud et son statut légendaire d'exception magnifique.

Cependant, si le « drame », au sens traditionnel du terme, implique la verticalité des moments paroxystiques, le crescendo de l'événement, l'ascension et la chute d'individus exceptionnels, on pourrait bien estimer que les années 1870 dans leur ensemble en sont dépourvues ; à moins qu'elles n'appellent à une nouvelle conception du drame. En effet, deux mouvements ou événements *spatiaux* très importants marquent les années 1870 en France. D'une part, c'est au cours de cette décennie qu'apparaît une attitude favorable à l'expansion coloniale. La vitesse et la linéarité mathématique qui caractérisent la progression des chemins de fer, reliant entre eux des endroits auparavant inaccessibles, les transformant en coordonnées d'une grille systématisée, ont déjà commencé, en Europe, à rendre l'espace *géographique*. Tout au long des années 1870, la France se prépare à transformer ce mouvement en mouvement géopolitique, à étendre et déployer à une échelle mondiale le

« imaginaire de la ligne droite » imposé par Haussmann à l'échelle urbaine. La France renforce ainsi son rôle majeur dans la transformation européenne de l'espace en espace colonial, et dans la création d'une division internationale du travail. D'autre part, à une échelle certes différente, mais tout aussi importante, c'est à cette époque qu'a lieu la Commune de Paris, qui, pour nombre de commentateurs des années 1960, marque l'avènement de l'espace urbain comme espace révolutionnaire.

Pourquoi envisager la Commune avant tout comme un événement spatial ? Prenons, par exemple, le rapport entre Paris et la province, l'immense « grève des loyers » que constitue la Commune, la division sociale post-haussmannienne de la ville et la question de savoir qui, parmi ses citoyens, jouit d'un « droit à la ville » – l'expression est d'Henri Lefebvre –, ou l'utilisation tactique et militaire de l'espace urbain lors des combats de rue. Ce sont là quelques-uns des problèmes spatiaux spécifiques que j'aborderai dans cet ouvrage. Je m'arrêterai pour le moment sur un effet « horizontal » plus général de la Commune : la manière dont les Communards ont contesté les hiérarchies établies dans l'imaginaire social avant de s'y attaquer au niveau économique et politique. Mais il convient tout d'abord de retracer brièvement le déroulement de la Commune.

Quand les républicains bourgeois, après avoir revendiqué le pouvoir le 4 septembre 1870, capitulent face aux Prussiens, ils proclament la « paix » pour mettre fin à la guerre désastreuse de Napoléon III, une paix dont les ouvriers de Paris vont payer le prix. L'antagonisme de classe qui couvait sous les mesures sociales autoritaires du Second Empire s'intensifie : le 18 mars 1871, les travailleurs, parmi lesquels un grand nombre de femmes, qui ont fortement souffert des privations liées au long siège de Paris par les Prussiens, se révoltent. Pendant 73 jours, un gouvernement révolutionnaire presque totalement dépourvu de dirigeants proclame Paris Commune autonome et entreprend la libre organisation de

la vie sociale – libre, abstraction faite de la menace constante de représailles de la part de l'armée « officielle » fixée à Versailles. La dernière semaine de mai, l'armée entre dans Paris et perpète un massacre sans précédent.

Mais la Commune n'est pas seulement une insurrection contre les pratiques politiques du Second Empire ; il s'agit aussi, et peut-être surtout, d'une révolte contre des formes profondes d'assujettissement social. Dans le domaine de la production culturelle, par exemple, les partages imposés par la sévère censure impériale et les contraintes du marché bourgeois – entre les genres, entre les discours politique et esthétique, entre l'artisanat et l'art, entre l'art noble et le reportage –, toutes ces divisions hiérarchiques font l'objet de violents débats, et, dans certains cas, disparaissent purement et simplement. Ce sont ces gestes anti-hiérarchiques improvisés, conséquences de l'élargissement à la vie quotidienne des principes d'association et de coopération, qui ont fait de la Commune un moment essentiellement « horizontal ».

La démolition de la colonne Vendôme, érigée pour glorifier les exploits de la Grande Armée de Napoléon, est un exemple frappant de la lutte des Communards contre la verticalité. On peut jauger la force de ce geste anti-hiérarchique à l'hystérie du poète parnassien anti-communard, Catulle Mendès, qui voit dans la destruction de la colonne un nivellement de l'histoire elle-même, une atteinte à la généalogie et à l'hérédité, destinée à créer un présent atemporel. (Mendès consigne dans son journal le décret de démolition qu'il vient de lire dans les rues) :

La Commune de Paris :

Considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la Fraternité,

Décrète:

Article unique : La colonne de la place Vendôme sera démolie.

Commentaire de Mendès :

Il ne vous suffit pas, en un mot, d'avoir détruit le présent et compromis l'avenir, vous voulez encore anéantir le passé ! Gaminerie funèbre. Mais la colonne Vendôme, c'est la France, oui, la France d'autrefois, la France que nous ne sommes plus, hélas ! Il s'agit bien de Napoléon, ici, il s'agit de nos pères victorieux, superbes, allant à travers le monde planter le drapeau tricolore dont la lance est faite d'une branche de l'arbre de la liberté ! Démolir la colonne Vendôme, ne croyez pas que ce soit seulement renverser une colonne de bronze que surmonte une statue d'empereur; c'est déterrer vos pères, pour souffleter les joues sans chair de leurs squelettes et pour leur dire : Vous avez eu tort d'être braves, d'être fiers, d'être grands ! Vous avez eu tort de conquérir des villes, de gagner des batailles, vous avez eu tort d'émerveiller le monde par la vision de la France éblouissante. C'est jeter aux quatre vents les cendres des héros<sup>4</sup>.

Pour lui, la destruction de la colonne abolit l'histoire, engendre un présent atemporel, annihile le passé et annonce un avenir incertain. Mendès, retranché dans sa chambre durant la majeure partie de la Commune, se demande pourquoi il n'a pas eu le bon sens de s'enfuir à Versailles avec les autres « amis de l'ordre », et a l'impression d'un temps arrêté. Pour les Communistes au contraire, c'est l'existence même de la colonne, « insulte *permanente* », « agression *perpétuelle* », qui fige le temps. À qui le temps appartient-il ? Dans le récit que le Communiste Louis Barron donne de son écroulement, la colonne apparaît aussi comme un symbole de l'État, mais celui-ci est un sépulcre blanchi :

Mardi, 16 mai. J'ai vu tomber la colonne Vendôme ; elle s'est écroulée tout d'une pièce comme un décor, au coup de sifflet d'un machiniste, sur un beau lit de fumier. Aussitôt un grand nuage de poussière s'est

élevé, tandis que s'éparpillaient, roulaient quantité de petits fragments, blancs d'un côté, gris de l'autre côté, pareils à de simple petits morceaux de plâtre bronze. Ce colossal symbole des exploits de la Grande Armée – ... comme il était fragile, vide, misérable ! Il semblait avoir été rongé par une multitude de rats, comme la France elle-même, comme sa vieille gloire terne, et l'on était surpris de n'en voir aucun courir aux égouts. La musique a joué des fanfares, je ne sais quelle vieille barbe a déclamé un discours sur la vanité des conquêtes, la scélératresse des conquérants et la fraternité des peuples, on a dansé en rond autour des débris, et l'on s'est allé, très content de la petite fête<sup>5</sup>.

Le temps, disait Feuerbach, est la catégorie préférée du dialecticien, parce qu'il exclut et subordonne là où l'espace tolère et coordonne. Nous avons tendance à concevoir l'espace comme un contexte métaphysique et abstrait, comme le contenant de nos vies plutôt que comme une structure que nous contribuons à créer. La difficulté tient aussi au vocabulaire : si des termes comme « historique » et « politique » véhiculent une dynamique d'intentionnalité, de vitalité et de motivation humaine, l'adjectif « spatial » suggère l'immobilité, la neutralité et la passivité. Mais l'analyse de l'espace social, loin d'être réactionnaire ou technocratique, est plutôt le symptôme d'une pensée stratégique, et de ce que Tristan Tzara appelait, à propos de Rimbaud, une « éthique du combat », où l'espace devient le terrain de la pratique politique. La conscience de l'espace social, comme le montre clairement l'exemple de la Colonne Vendôme, implique toujours une rencontre avec l'histoire – mieux, un choix d'histoires.

La notion d'« espace social » m'a donc permis d'articuler les dimensions du discours et de l'événement. C'est en travaillant à un projet sur le philosophe marxiste Henri Lefebvre, la pensée et les mouvements sociaux autour de Mai 68, cet autre événement parisien suprêmement anti-hiérarchique, que j'en suis venue à comprendre ce concept. L'analogie entre Mai 68 et mai 1871 est tentante, bien qu'elle soit évidemment inexacte du point de vue

historique. On a attaché beaucoup d'importance au fait qu'un siècle plus tard, les slogans et l'iconographie de la Commune ont souvent resurgi dans les mêmes rues de Paris. Il est vrai, cependant, que les événements de Mai 68 entretiennent un rapport complexe avec l'histoire de l'insurrection de 1871. En ce sens, ma propre rencontre avec Lefebvre était peut-être théoriquement surdéterminée. Car, s'il a été le premier à élever la vie quotidienne (ou son synonyme, l'« espace social ») au statut de concept, dans un livre écrit dans l'immédiat après-guerre, ce n'est qu'à la fin des années 1960 qu'il a repensé en profondeur les théories de la vie quotidienne et de l'espace social<sup>6</sup>. À la même époque, il met un terme à une réflexion de longue haleine sur la Commune de Paris, fréquente anarcho-syndicalistes et situationnistes (qui proposent eux aussi une interprétation provocatrice de la Commune), et participe aux mouvements qui conduisent aux événements de Mai 68. C'est sans doute mon propre parcours, ma découverte du monde social à la fin des années 1960 – tout comme pour Alice Kaplan, Adrian Rifkin, et d'autres avec qui j'ai travaillé au projet de la vie quotidienne –, qui explique ma fascination pour l'expérience d'une génération d'écrivains, de penseurs politiques, de géographes et de poètes dont l'imaginaire a été façonné par la Commune. Cette expérience m'a également attirée vers certains théoriciens contemporains, vers des marxistes renégats ou rebelles comme Lefebvre, Jacques Rancière et les auteurs de la revue *Révoltes logiques*, qui doit son nom à un poème de Rimbaud – des auteurs dont le cheminement intellectuel et politique, comme celui de Lafargue, Rimbaud, Reclus et d'autres Communards, a été bouleversé par la rencontre avec une certaine forme de capacité d'agir dans l'histoire.

L'analyse de l'espace, comme l'analyse de la poésie, a été, jusqu'à récemment, dédaignée par le marxisme traditionnel. À l'exception de Lefebvre et de géographes marxistes, principalement américains et français, qui contribuaient à des revues comme

*Hérodote* ou *Antipode*, et qui, dans les années 1960, ont étoffé leurs positions théoriques en exhumant et en réexaminant la figure, longtemps refoulée, du géographe communal Élisée Reclus, inventeur de la géographie sociale. Pour les marxistes traditionnels, tout intérêt pour les catégories spatiales était perçu comme un signe de « fétichisme spatial », une théorisation erronée de l'espace comme facteur déterminant autonome, dissocié de la structure des rapports sociaux et des conflits de classe – confusion théorique plus ou moins analogue au déterminisme technologique. Mais l'espace, en tant que fait ou que facteur social, est toujours de nature politique et stratégique. Et parce qu'il se compose de strates plus ou moins anciennes – produit des modernisations successives –, l'espace social échappe à l'opposition facile entre « histoire et structure ou logique ».

Chez Lefebvre, l'espace social constitue une sorte de recodage du concept de vie quotidienne qui a été le point de départ de sa réflexion. En d'autres termes, la vie quotidienne – ce qui reste lorsque toutes les activités spécialisées ont été éliminées – est essentiellement (mais pas totalement) un concept spatial. Comme l'État pour Marx, la vie quotidienne pour Lefebvre est uniquement la vie quotidienne *moderne* : le résultat de la grande migration européenne du XIX<sup>e</sup> siècle vers les centres urbains et le déclin des modes d'unification disséminés par l'Église et le pouvoir monarchique. Elle naît, dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'écart séparant la sphère domestique ou privée de la sphère publique ou institutionnelle. Alice Kaplan et moi-même avons soutenu que la vie quotidienne, telle que Lefebvre la conceptualise, est importante dans la mesure où il introduit un troisième terme dans la principale dichotomie philosophique du XX<sup>e</sup> siècle, l'opposition entre phénoménologie et structuralisme<sup>7</sup>. La vie quotidienne n'est pas la sphère du sujet monadique et intentionnel cher à la phénoménologie ; elle ne réside pas non plus dans les structures objectives – le langage, les

institutions, les structures de parenté – perceptibles uniquement si l'on met entre parenthèses l'expérience du sujet. Elle n'est ni le subjectif (le biographique), ni l'objectif (le discursif), mais ces deux choses à la fois : « littéralement et dans tous les sens<sup>8</sup> ».

D'une certaine façon, mes recherches sur la culture de la Commune sont parties de cette fameuse injonction de Rimbaud : qu'on le lise et le comprenne, selon ses propres termes, littéralement et dans tous les sens, dans toutes les directions, suivant les cinq sens et selon toutes les significations possibles. Il m'a été plus facile de réfléchir à la seconde partie de son injonction, qui appelle à une compréhension polysémique et multidimensionnelle, par opposition à une lecture littérale. En effet, ma formation de critique littéraire m'a surtout appris à être attentive aux ruses de la polysémie, à proposer des interprétations complexes dont la valeur excède largement la lecture littérale, « naïve ». Au cours de mes études supérieures, on m'a présenté la lecture naïve ou littérale comme une étape nécessaire (de la basse besogne, à laisser de préférence à d'autres) dans la progression vers l'interprétation polysémique, formaliste et sophistiquée. Un stade inférieur de l'évolution, en quelque sorte, qu'il fallait bien sûr dépasser, conformément à la division intellectuelle du travail qui régnait sans partage ni questionnement : le travail du littéral ou du naïf – qui salit les mains des archivistes – devait toujours être accompli en coulisses, et certainement pas par des théoriciens.

Cependant, pour entreprendre cette lecture littérale et « dans tous les sens », il me fallait envisager d'un œil neuf aussi bien le matériau biographique (historique) que les données issues de l'interprétation textuelle rapprochée. Une telle lecture imposait un exercice d'équilibriste : je ne souhaitais ni exploiter les techniques formalistes d'interprétation des données historiques – ce qu'on a appelé, ces dernières années, le « *new historicism* » –, ni laisser le fait biographique psychosexuel déterminer, c'est-à-dire expliquer à

lui seul, toute la complexité des textes. D'un côté, je me heurtais à la force et à la spécificité historiquement reconnues, et, me semblait-il, incontestables, de la voix rebelle, iconoclaste, et annihilante de Rimbaud. De l'autre, j'entendais de plus en plus une voix qui s'exprimait de l'intérieur, et par le biais, d'un vaste système culturel, un système qu'il convenait d'envisager *non pas* dans les limites de l'histoire littéraire pure, mais plutôt comme un ensemble d'éléments et de langages non littéraires. Une lecture centrifuge de Rimbaud, lecture que lui-même nous invite à faire, conduit en fait très loin : elle ouvre sur une vaste histoire synchronique, sur l'enchevêtrement des discours et des représentations politiques et sociaux qui *imposent une limite au sens, tout en lui permettant d'advenir*.

En commençant à étudier mon sujet sous la rubrique de l'histoire synchronique, la distance théorique qui me séparait de l'analyse « contextuelle » ou sociale contemporaine de l'art m'apparut de plus en plus évidente. Mon souci était de reconstituer la culture « vernaculaire » ou oppositionnelle, toutes ces voix que la tentative de repenser le rapport entre l'histoire et l'art qui se donne le nom de « *new historicism* », ignore ou refoule en grande partie<sup>9</sup>. Dans de tels discours critiques, l'auteur, dont le point de vue correspond à un stade plus avancé du développement capitaliste, réintroduit ou relit inévitablement dans l'événement les valeurs ou l'« amer savoir » de sa propre perspective critique. Dans ce paradigme, les voix contestataires ou les moments d'opposition deviennent le « toujours déjà coopté » de la marche en avant du capital. La récente réécriture française des événements de Mai 68<sup>10</sup> illustre clairement cette tendance dépolitisante de la critique culturelle. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai utilisé une sorte de perception phénoménologique – ma tentative d'imaginer la construction sociale de l'espace et du temps –, qui permet d'éviter l'impasse métaleptique (« il ne pouvait en être autrement ») à laquelle conduit ce genre d'analyse. En imaginant l'expérience vécue des acteurs dans des

moments de contestation particuliers, on peut échapper à une structure analytique qui exige de partir du résultat (prédéterminé).

Quand je me suis tournée vers la théorie esthétique marxiste, c'est à un problème de genre que je me suis heurtée. Car non seulement le marxisme n'a pas pris la peine d'élaborer une théorie de l'espace, mais la critique littéraire marxiste, de Lukács à Sartre et à la génération actuelle – Eagleton, Macherey, et même un commentateur de poésie occasionnel et un stimulant penseur de l'espace comme Fredric Jameson (le « récit, que je considère [...] comme la fonction ou l'instance centrale de l'esprit humain<sup>11</sup> ») – a réaffirmé l'intérêt traditionnellement dominant pour le récit et le genre romanesque. Le travail considérable de Walter Benjamin sur Baudelaire et le Paris du Second Empire tranche avec l'indifférence manifeste des critiques marxistes à l'égard de la poésie. Bertolt Brecht – dont le poète préféré était Rimbaud – était conscient de ce désintérêt dont il débattit avec Lukács dans les années 1930. La question de Brecht – « Qu'en est-il du réalisme de la poésie lyrique<sup>12</sup> ? » – attend plus que jamais une réponse. Cette réticence des critiques marxistes face à la poésie trouve son origine dans un ensemble de postulats on ne peut plus traditionnels, apparus à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui font considérer la prose comme le véhicule privilégié des thèmes politiques ou objectifs, et la poésie comme celui des thèmes individuels ou subjectifs. Autrement dit il existerait, d'un côté, une production sociale de la réalité et, de l'autre, une production désirante relevant du simple fantasme ou de l'accomplissement de souhait. Malgré les critiques féministes des partages entre le « personnel » et le « politique », ces postulats restent globalement intacts et sont réinscrits en tant qu'omission générique dans le marxisme.

Parmi les meilleures interprétations de la production culturelle bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, de celles qui évitent de traiter l'art comme un miracle de la créativité poétique indépendant des dynamiques économiques ou sociales, beaucoup semblent encore hésiter quant

à l'attitude théorique à adopter envers les « chefs-d'œuvre ». Par exemple, un critique littéraire serait en mesure de décoder, dans un unique chef-d'œuvre, l'ensemble des rapports sociaux du Second Empire. Une telle lecture garantirait non seulement la finesse analytique du critique – le décodeur de génie capable de restituer toutes les subtilités et significations multivalentes du chef-d'œuvre – mais aussi la position consacrée du chef-d'œuvre dans le musée ou le canon. La riche histoire sociale « révélée » par le chef-d'œuvre forme ainsi une sorte de paysage ou de draperie décorative qui met en valeur et renforce le statut canonique et, paradoxalement, l'inertie du chef-d'œuvre. Pour mon analyse, ce culte incontesté du chef-d'œuvre semblait étrangement en contradiction avec Rimbaud comme avec les démolisseurs de la colonne Vendôme. L'autre conséquence problématique de ce genre d'analyses « contextuelles » de l'art – qui laissent intacte la distinction entre « texte » et « contexte » – est que l'« histoire sociale » systématique qui surgit de l'interprétation du chef-d'œuvre tend elle-même à échapper à toute analyse – comme si l'analyse formelle d'un texte ou d'un tableau livrait un contexte social qui n'avait pas à être analysé à son tour ! Une fois encore, l'histoire sociale reste purement décorative. Mais une autre approche, en particulier celle d'un historien, pourrait aisément tomber dans l'excès inverse, en privant la culture de son rôle dans l'expression du conflit social, en lui assignant le statut de décor du conflit social « réel ».

En écrivant ce livre, j'ai compris que le type de partage long-temps opéré dans les études littéraires – entre l'historique et le théorique, l'historique et le linguistique, le contextuel et le textuel, le littéral et le « dans tous les sens » – était politiquement contre-productif. Ce sont des versions de cette division du travail qui ont constitué, souvent sous des formes difficilement reconnaissables, le principal sujet de débat et de conflit durant la Commune. En d'autres termes, la stérilité formaliste de la critique actuelle porte la

marque des doctrines du XIX<sup>e</sup> siècle qui proclamaient la supériorité du travail intellectuel sur le travail manuel, et la destinée naturelle prescrivant telle activité à certains, et telle autre à d'autres. Sous la Commune, ces thèmes ont fait l'objet d'âpres discussions, tandis que poètes, dessinateurs, musiciens et écrivains prenaient parti pour ou contre le gouvernement insurgé. La remise en question radicale des identités d'ouvrier et d'artiste se trouvait également au cœur des débats.

## Ouvriers et artistes

Revenons donc, pour approfondir ce débat, à Catulle Mendès, Parnassien exemplaire et ami de Mallarmé. Comme je l'ai dit, il passe la majeure partie de la Commune isolé dans sa chambre : rompant parfois avec cette existence furtive, il fait des sorties discrètes dans la rue, dont il consigne ensuite précisément le déroulement dans son journal. Ce journal, *Les 73 journées de la Commune*, est représentatif d'un genre qui fait son apparition immédiatement après l'événement : le témoignage détaillé, direct et rédigé sur le vif, sur la vie quotidienne sous la Commune. Les Communards actifs publient leur récit des faits, tel le frère d'Élisée Reclus, Élie, directeur de la Bibliothèque nationale pendant la Commune (chose que l'histoire officielle de la Bibliothèque nationale omet de mentionner<sup>13</sup> !), ou encore Louise Michel et Jean-Baptiste Clément, compositeur d'une des plus célèbres chansons de la Commune, *Le Temps des cerises*<sup>14</sup>. Mais ces récits favorables à la Commune paraissent bien des années après, sauf lorsqu'ils sont publiés en Suisse ou en Angleterre. En revanche, la publication et la diffusion rapides de textes critiquant la Commune, comme celui de Mendès au début de l'été 1871, coïncident avec la violente répression qu'ils contribuent à justifier. Une violence à laquelle Edmond de Goncourt souscrit de tout cœur,

ainsi qu'il l'écrit dans son journal en mai : « Enfin, la saignée a été une saignée à blanc ; et les saignées comme celle-ci, en tuant la partie bataillante d'une population, ajournent d'une conscription la nouvelle révolution<sup>15</sup>. » À la fin de 1871, une censure féroce règne de nouveau : après le flot de mémoires à charge publiés durant l'été et l'automne, il est totalement interdit de mentionner la Commune.

Dans son journal, Mendès rapporte qu'il a halluciné des conversations nocturnes avec Gustave Courbet, président de la Fédération des Artistes sous la Commune. La Fédération, chargée d'organiser concerts et manifestations culturelles, s'occupait principalement d'éducation et d'organisation, et très peu de questions culturelles<sup>16</sup>. Mendès juge la position de Courbet ridicule. Faire un peu de tout, y compris de la politique, est compréhensible, sinon excusable, quand on n'est capable de rien. En revanche, c'est chose inacceptable quand on « peut faire d'excellentes bottes comme Napoléon Gaillard, ou de bonnes peintures comme Gustave Courbet » (p. 166). L'art pour l'art, dont Mendès est l'un des porte-parole les plus véhéments, sinon les plus doués de son époque, semble, comme l'a suggéré Franco Moretti, entretenir un rapport dialectique avec la production pour la production, c'est-à-dire avec le capitalisme en plein essor<sup>17</sup>. L'attention de Mendès se porte sur le « bel ouvrage » – ou plutôt sur sa disparition –, la disparition des excellentes bottes fabriquées par Napoléon Gaillard, le sacrifice des chefs-d'œuvre que Courbet aurait peints s'il n'avait été aussi occupé à organiser les artistes ou à siéger dans les comités révolutionnaires. Mais un déclin de la production suffit-il, en soi, à engendrer une telle angoisse ? Le délire de Mendès se poursuit. Courbet ou tout autre poète ou artiste se présenterait-il à sa porte, essaierait-il de le convaincre de « se fédérer », qu'il lui répondrait : « Laissez-moi en paix, monsieur de la fédération ! Je suis un rêveur, un travailleur. » Il conclut son récit par son propre appel à l'action :

Rentrons chez nous, messieurs les artistes, fermons les portes, disons à notre domestique – si nous avons un domestique – que nous n’y sommes pour personne, et après avoir taillé notre meilleure plume ou saisi notre meilleur pinceau, travaillons dans la solitude, sans relâche, sans autre souci que de faire du mieux que nous pourrions (p. 167).

« Je suis un travailleur. » Pour décrire sa position, Mendès s’approprie le terme de « travailleur », qu’il infléchit selon la logique du « métier » : la spécialisation qui seule définit notre être. Pour les ouvriers et les artisans, cette spécialisation, qui remonte à la justification de la division du travail dans la *République* de Platon, équivaut simplement à l’interdiction de faire n’importe quoi : « Celui pour lequel la nature l’a fait et auquel il doit travailler toute sa vie, à l’exclusion des autres, [...] pour faire de la belle ouvrage<sup>18</sup>. » Dans l’État bien ordonné de Platon, un unique métier est attribué à chacun ; un cordonnier ne saurait évidemment être un guerrier. Ce qui était au départ une simple division fonctionnelle ou structurelle du travail – à chacun une activité – devient rapidement une hiérarchie des « natures » : à chacun l’activité que la nature l’a destiné à accomplir. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, peu de choses ont changé ; en fait, dans le monde de la production socialisée, et au nom du progrès, il est moins que jamais possible de faire deux choses en même temps. Un cordonnier comme Napoléon Gaillard peut donc seulement fabriquer des bottes (excellentes, semble-t-il). La « nature », selon un article publié dans la revue *L’Artiste* en 1845, « n’a pas permis à tout le monde d’avoir du génie ; elle a dit à l’un : fais des poèmes ; elle dit à l’autre : fais des souliers<sup>19</sup> ». Charles Nodier, un peu plus tôt, s’émeuvait du nombre de cordonniers qui avaient transgressé les règles fixant leur statut pour écrire des tragédies dans le style de Corneille. La démocratie de l’écriture transformait « d’utiles manœuvres et d’honnêtes artisans » en « voleurs, [...] imposteurs, et [...] faussaires<sup>20</sup> ».

Contrefaire et falsifier : chez Platon, l’injonction faite aux artisans de n’exécuter que la tâche qui leur a été assignée résulte

de la volonté de les empêcher d'accéder au domaine ouvert (et « propre ») aux artistes et aux poètes, celui de l'imitation et des apparences<sup>21</sup>. « Je est un autre. » L'artiste, en tant qu'imitateur d'une imitation, est inférieur à l'artisan digne de ce nom. L'artisan se définit par le fait que les jeux, la duplicité, l'apparence, l'imitation, la fiction et le mensonge lui sont interdits. Gaillard fait des bottes ; Courbet contrefait la réalité. Mais sous la Commune, Courbet et Gaillard n'occupent pas la place qui leur revient. L'art pour l'art a peut-être ses origines dans la production pour la production, mais c'est une angoisse plus profonde qui tenaille Mendès : l'angoisse d'un déplacement, d'une modification ou d'une confusion dans la hiérarchie des activités. Après tout, le déplacement dérange. Je suis un travailleur, écrit Mendès. Les droits de l'artiste inspiré sont préservés grâce à l'invocation du mythe de l'artisan et du travail comme action rédemptrice. Les droits de l'inspiré sont maintenus parce que Mendès « emprunte » ou imite un rôle – précisément par sa défense du droit à accomplir l'activité (l'imitation) qui est le privilège de l'écrivain, mais qui est interdit à l'honnête artisan, au bon travailleur. « Je est un autre. » Le travailleur ne devient le modèle, le détenteur de la vérité que pour mieux être écarté de la science réservée aux savants et de l'inspiration réservée aux poètes. Les droits de l'inspiré conspirer sans violence au règne de l'ordre.

Qu'arrive-t-il à un État quand les cordonniers et les artistes ne sont pas à leur place ? La production – le bel ouvrage – n'est pas le véritable enjeu. On peut supporter une baisse de la production. En réalité, Mendès ne pleure pas les bottes que Napoléon Gaillard n'a pas fabriquées, ni même les tableaux que Gustave Courbet n'a pas peints. Son angoisse résulte de l'expérience du déplacement, qui porte atteinte à l'identité. « Je est un autre. » Ne pas pouvoir reconnaître un cordonnier – et ainsi, peut-être, ne pas pouvoir se reconnaître lui-même, comme artiste –, voilà ce qui rend Mendès nerveux. Dans son « appel à l'action », il recommande aux artistes,

où qu'ils soient, de se saisir de leur « meilleure plume » ou de leur « meilleur pinceau » : les outils du métier. Des outils comme anticipation fétichisée des gestes et de la discipline du métier, mais surtout comme moyens d'identification : la marque, l'insigne, l'emblème héraldique. Or, sous la Commune, les cordonniers – et les artistes – ont déposé leurs outils ; cordonniers et artistes ne sont pas à leur place. Comment, alors, les reconnaître ?

## **Comment reconnaître un travailleur**

Vers la fin du Second Empire, cette question mobilise l'attention et l'énergie d'un nombre considérable d'auteurs, qui l'abordent de diverses manières. Je ne retiendrai que trois exemples.

Frédéric Le Play, sociologue catholique conservateur qui cherche à réformer la société en consolidant l'autorité des propriétaires terriens, des gestionnaires et des pères, se voit confier la responsabilité de l'Exposition internationale qui doit se tenir à Paris en 1867, et dont l'objectif affiché est de montrer des « objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population<sup>22</sup> ». En réalité, seul un tiers de l'exposition sera utilisée à cette fin. Le lieu est principalement occupé par une exposition d'objets d'art de luxe, et par une deuxième exposition, constituée non pas d'objets créés par les travailleurs, mais... de travailleurs ! Dans une section intitulée « Petits Métiers », on peut voir des travailleurs types, hommes et femmes, exercer leur métier : dentellières, fabricants de fleurs artificielles, chocolatiers.

Les visiteurs de l'exposition peuvent les voir à l'œuvre et savourer au moins deux illusions. D'abord, l'apparence de relative indépendance et de motivation des travailleurs. L'apparence, car par exemple les dentelliers travaillaient à domicile sous le contrôle d'un grand capitaliste. Néanmoins, on peut voir fonctionner la petite unité ou l'unité

familiale. Autre illusion : l'absence de maladies liées à l'industrie. Dans cette exposition, aucun des fabricants de fleurs n'a de doigt coupé ou ensanglanté<sup>23</sup>.

On peut considérer une telle exposition comme la réalisation grandeur nature du projet taxinomique auquel Le Play a consacré l'essentiel de sa vie<sup>24</sup>. Son objectif était d'offrir l'image du parfait travailleur à une société catholique découvrant l'industrialisation ; ainsi a-t-il greffé les valeurs morales et familiales supposées des travailleurs ruraux sur le savoir-faire et l'énergie du travailleur urbain industriel<sup>25</sup>. Le moralisme conservateur du « bon travailleur » inventé par Le Play est peut-être plus saillant dans les conséquences qu'il implique pour les travailleurs – l'homologie entre l'Exposition et un zoo n'en est que plus emblématique –, c'est-à-dire la transgression, la fuite vers d'autres mondes ou d'autres conditions.

*Le Sublime, ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu'il peut être* (1870) de Denis Poulot, écrit à la veille de la Commune, évoque la peur d'une telle transgression. Il manifeste le même degré d'angoisse bourgeoise que l'œuvre de Le Play, la même volonté de construire, donc de « réaliser » en pensée, l'image type du bon travailleur. Mais le cœur du problème, pour Poulot, est l'inverse de celui de Le Play. Industriel, bourgeois parisien n'ayant pas la prétention d'être écrivain ou économiste, Poulot se voit plutôt comme un diagnosticien. Son souci est de nous permettre d'identifier le *mauvais* travailleur, de nous rendre capable de le reconnaître quand on en voit un<sup>26</sup>. Par sa situation de patron, il peut observer de près les habitudes des travailleurs ; fort de ces observations scientifiques, il établit un « diagnostic pathologique » destiné à découvrir le « sublimisme », la maladie qui affecte les travailleurs les plus insubordonnés dans l'atelier et les plus oublieux de la morale familiale en dehors. « Sublime » (de même que d'autres expressions argotiques superlatives : « chouette », « rupin », « d'attaque<sup>27</sup> ») était

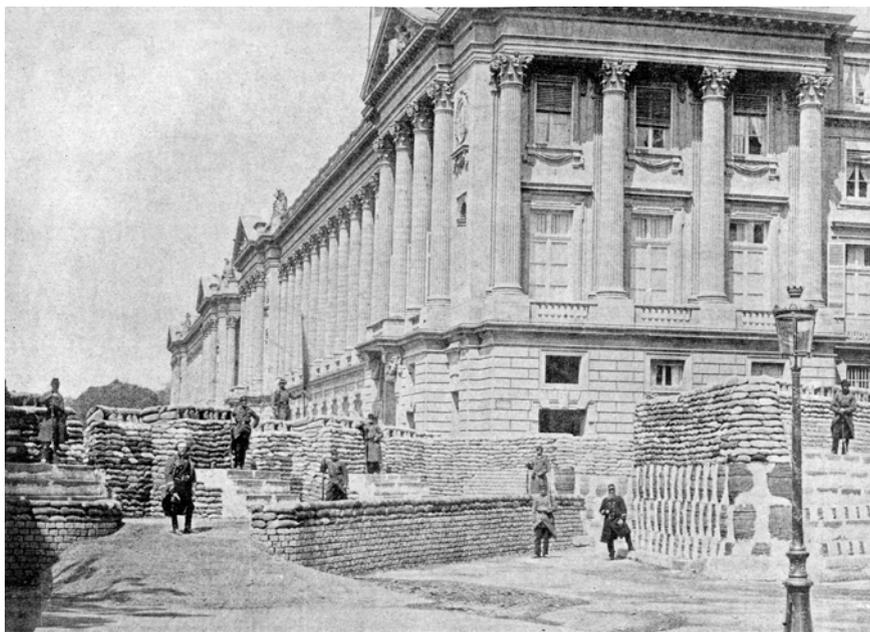
l'épithète que s'appliquaient les ouvriers insubordonnés ; Poulot qualifie plutôt ce genre de travailleurs d'*ivrognes* ou de *paresseux*. Les critères utilisés par Poulot pour établir une échelle allant du bon travailleur au *sublime* – avec de nombreuses catégories intermédiaires de *sublimisme* naissant ou modéré – insistent sur l'ébriété et la paresse : le degré d'ébriété ou de sobriété, le degré de paresse ou d'ardeur au travail, le degré de conformité au modèle familial bourgeois, le degré de violence entre compagnons. Une sorte de mixte de ces quatre catégories – la prostituée sanguinaire, paresseuse et ivre – sera utilisé après la Commune pour créer l'image de « pétroleuse » de la travailleuse communarde.

Il pourra sembler étrange de prendre Karl Marx pour troisième exemple, de le placer aux côtés de réactionnaires comme Poulot et Le Play, et pour traiter de l'angoisse identitaire. Précisons qu'il s'agit là d'un Marx bien précis, celui des années 1850 et 1860, le Marx de la « maturité », l'architecte du socialisme scientifique, qui a fourni la plus célèbre et la plus solide tentative pour déterminer l'identité du travailleur. Selon l'interprétation proposée par Jacques Rancière, le mythe platonicien de l'artisan, conçu comme celui qui ne peut faire rien d'autre que son *métier*, se déplace dans le socialisme scientifique « mature » de Marx, où il reste actif. « L'impossibilité [pour l'artisan de faire] "autre chose" devient cette loi générale de l'histoire qui retentit comme une obsession dans la rhétorique de *l'Idéologie allemande* ou du *Manifeste communiste* : nous ne connaissons "qu'une seule science", la science de l'histoire<sup>28</sup>. » Le travailleur est toujours destiné à s'occuper de sa « propre affaire ». Et pour Marx, sa seule tâche est d'abolir la propriété. Les travailleurs doivent transformer leur propre condition en condition générale de la société, du fait de l'identité qui leur est assignée par le principe positif assurant l'unité du processus historique : la production. Découvrir ce qu'est un travailleur revient à découvrir ce qu'il devra accomplir historiquement, conformément à son être. Pour le Marx scientifique de

la maturité, le Marx des années 1850 et 1860, le prolétaire est le travailleur qui n'a qu'une mission, la révolution, et qu'une seule identité : celle d'agent historique voué à l'abolition du capital.

## Je est un autre

Les activités et le quotidien de Gustave Courbet pendant la Commune sont bien connus. Membre de la Commune, délégué à la mairie, membre de la Commission sur l'Éducation, président de la Fédération des Artistes, il est, selon ses propres dires, « dans les affaires politiques jusqu'au cou » : « Je me lève, je déjeune, je sié debate et préside douze heures par jour. Je commence à avoir la tête



© Adrian Rifkin, Paris sous la Commune, par un témoin fidèle : la photographie

Napoléon Gaillard devant sa barricade de la place de la Concorde, 1871.

comme une pomme cuite. Malgré tout ce tourment de tête et de compréhension auquel je n'étais pas habitué, je suis dans l'enchantement. Paris est un vrai paradis<sup>29</sup>. »

On connaît moins, en revanche, les activités du cordonnier Napoléon Gaillard. Dans les mois qui suivent la Commune, pas moins de la moitié des cordonniers de Paris manquent à l'appel – massacrés, arrêtés, en exil. « La cordonnerie est le dernier des métiers. Si l'on trouve des cordonniers au premier rang un peu partout là où les ouvriers ne devraient pas être, c'est qu'ils sont les plus nombreux, les moins occupés et les moins abusés sur la gloire de l'artisan<sup>30</sup>. » Gaillard est un cordonnier renommé, membre de l'Internationale, auteur d'un traité sur le pied, orateur emprisonné en 1869 pour avoir pris la parole dans des assemblées publiques, figure flamboyante et buveur invétéré – un « sublime » selon les catégories diagnostiques de Poulot. Âgé de cinquante-six ans en 1871, il dirige la construction des barricades pendant la Commune. Mais il y a peut-être plus significatif que son activité de cordonnier, et que le fait qu'il ait arrêté de fabriquer des bottes pendant la Commune pour construire des barricades : son insistance à se faire photographe devant la barricade qu'il a érigée. Ainsi, comme le suggère Adrian Rifkin, il s'en attribue la « paternité », revendiquant et s'appropriant le statut d'auteur qui lui était refusé.

Gaillard père, le chef des barricadiers, paraissait si fier de son œuvre que, le 20 au matin, nous le vîmes en grand costume de commandant, quatre galons d'or à la manche et au képi, des revers rouges à la tunique, de grandes bottes à l'écuycère, les cheveux longs et flottants, l'œil assuré, commander une mise en scène qui fut exécutée aussitôt. Pendant que des gardes nationaux empêchaient la circulation du public sur une partie de la place, le barricadier vint fièrement se poser à vingt pas devant son œuvre, et là, le poing sur la hanche, fit faire sa photographie<sup>31</sup>.

Gaillard ne choisit pas de revendiquer haut et fier son statut de travailleur. Au lieu de cela, il transgresse une barrière, peut-être

la plus inflexible et la plus ancienne de toutes, celle qui sépare les hommes qui accomplissent un travail utile de ceux qui méditent sur l'esthétique.

En s'affirmant « l'auteur » de son travail, Gaillard lance une attaque contre le bon travailleur, contre l'identité même de « l'être ouvrier » tel qu'on le concevait – attaque dont on peut trouver le pendant dans la résistance de Rimbaud à l'identité de « bon parnassien » qu'il prêtait, non sans reproche et espièglerie, à Verlaine. Ces deux manières de fuir le particularisme du métier se combinent dans une même image dialectique. Et c'est de ce geste – qui va dans le même sens que la critique, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la spécialisation et de la division du travail – que j'ai essayé de retrouver la trace chez Reclus, Lafargue, et les autres figures qui gravitent autour de la Commune. Mon étude est partie de Rimbaud et de la manière dont il cherchait à fuir *l'être poète*, fuite qui prit forme, non pas avec son célèbre silence, son départ pour l'Afrique, mais en 1870, année où il écrivit son premier poème. Rimbaud abandonna la littérature avant même d'y parvenir.

« Maîtres et ouvriers, écrit-il dans *Mauvais Sang*, tous paysans, ignobles ». Et « J'ai horreur de tous les métiers ». Le Communard et anarchiste Élisée Reclus, dont l'invention, la géographie sociale, dut s'effacer pour que s'institutionnalise la géographie universitaire (voir le chapitre « L'histoire spatiale »), se fait sans le savoir l'écho de *Mauvais Sang* :

Celui qui commande se déprave, celui qui obéit se rapetisse. Des deux côtés, comme tyran ou comme esclave, comme préposé ou comme subordonné, l'homme s'amoindrit. La morale qui naît de la conception actuelle de l'État, de la hiérarchie sociale, est forcément corrompue. « La crainte de Dieu est le commencement de la sagesse », nous ont enseigné les religions, elle est le commencement de toute servitude et de toute dépravation, nous dit l'histoire<sup>32</sup>.

Reclus, comme beaucoup d'autres de sa génération, était un faiseur de slogans, et l'on pourrait dire que Paul Lafargue, qualifié

par son beau-père, Karl Marx, dans une lettre à Engels datée de 1882, de « dernier bakouninien », a développé l'un de ces slogans, « Travaillons à nous rendre inutile », dans *Le Droit à la paresse*. Lafargue écrit son manifeste huit ans après la Commune, au moment où la gauche cherche à promouvoir l'image du Communard bon travailleur et travailleur modèle, en réponse aux calomnies de la droite, qui dépeignaient les Communards comme une horde de prostituées, d'ivrognes et de vagabonds mettant Paris à feu et à sang. Dans les hagiographies de gauche de cette période et des années suivantes, le Communard apparaît en bon père de famille qui ne bat jamais sa femme ni ne touche à l'eau-de-vie. Il n'a qu'un désir : se consacrer quinze heures par jour à son métier. C'est donc au moment où le travail est porté au pinacle par la gauche comme par la droite que Lafargue se fait le défenseur de la paresse.

La menace que représentent Lafargue, Reclus, et Rimbaud, tous exilés ou figures du déplacement, réside dans la nature « bâtarde » de leur pensée. Reclus affirme que sa géographie, écrite principalement après la Commune, durant son exil en Suisse, n'est rien d'autre que de « l'histoire dans l'espace ». La poésie de Rimbaud mélange l'utile et le somptueux, l'artistique et l'artisanal, les métaux précieux et la camelote. Et dans *Le Droit à la paresse*, Lafargue laisse entendre que la pratique révolutionnaire, l'attaque contre l'ordre existant, ne vient pas d'une classe ouvrière pure et vertueuse, parvenue à sa pleine maturité, mais d'une contestation des frontières *entre* le travail et le loisir, le producteur et le consommateur, l'ouvrier et le bourgeois, le manuel et l'intellectuel.

« Quel siècle à mains ! » s'écrie Rimbaud. « Je n'aurai jamais ma main ». Être émancipé, dans le droit civil romain, signifie être libéré de l'autorité ; du latin *mancipare*, saisir avec la main (*manus*). Dans les années 1970, Rancière pose que l'émancipation prend pour point de départ, non la solidarité ou la communauté ouvrière, mais plutôt leur atomisation dans la société capitaliste : la

sérialité aliénée des travailleurs contraints de se faire concurrence pour le travail. Il montre que l'utilité qui donne au travailleur une place dans la ville est précisément ce qui l'empêche de faire autre chose – d'être un citoyen, par exemple : « Mais le travail n'est pas, par lui-même, un principe de liberté ou d'égalité. Et la défense de ses intérêts peut être la politique d'un "nouvel esclavage"<sup>133</sup>. » L'émancipation – la transformation d'une identité servile en identité libre – doit reposer sur un principe autre que le travail, puisque l'exercice et la défense de celui-ci sont les éléments constitutifs de l'identité servile. L'émancipation nécessite qu'on se passe des « positivités » de la communauté des travailleurs, et qu'on *radicalise* cette atomisation :

Il s'agit de se faire atome citoyen ; atome dont le mouvement désormais libre doit produire une énergie moléculaire propre à décomposer en atomes libres la masse des "victimes de la félonie" et des "fanatiques de la corporation". Le peuple libre et citoyen ne peut être qu'une réunion d'atomes incandescents. [...] Ce ne sont pas les masses mais les atomes qui entrent en fusion<sup>34</sup>.

En d'autres termes, ce ne sont pas les masses qui représentent le plus grand danger pour les « amis de l'ordre » ; c'est leur décomposition – ce que j'appellerai, dans le chapitre du même nom, l'essaim.

« Je ne suis pas contre l'asocial », dit Bertolt Brecht dans une conversation avec Walter Benjamin, « je suis contre le non-social<sup>35</sup> ». La conception de Rancière, qui minimise la valeur émancipatrice de la culture ou de la communauté ouvrières, risque d'apparaître comme une vision non sociale ; c'est en fait tout le contraire. Mendès, le poète qui ne reçoit personne, est non social ; Rimbaud, indifférent aux normes conventionnelles du comportement – qu'elles soient morales, sexuelles, nationales, artistiques, ou lexicales – est asocial. Et rien n'est plus social que l'asociabilité de Rimbaud. Examinons

son expérience, comme il avait lui-même l'habitude de le faire, du point de vue géographique. Nous devons, pour cela, nous intéresser à sa rencontre avec les collectifs et les mouvements qu'on a traditionnellement jugés étrangers à son cheminement de poète. Sa trajectoire suit le déplacement massif des populations des provinces vers la ville, ce vagabondage par lequel des milliers de paysans, d'ouvriers et de membres des classes moyennes ont découvert l'exil – une migration préalable au déplacement géographique encore plus important des métropoles vers les colonies. Rimbaud migre de la campagne – les « forêts occidentales » – vers les capitales, puis le désert. Dans ses *Illuminations*, la ville fantastique et le désert aride (ou son équivalent, les régions polaires), dans une proximité souvent inquiétante, constituent les paysages prédominants. L'ouvrier-philosophe Louis Gauny avance une raison à cela :

C'est au désert que la pensée séditeuse fermente, mais c'est dans les cités qu'elle fait irruption. L'extrême foule ou la solitude absolue plaît à la liberté. [...] Mais les malheureux habitants des campagnes, abrutis par toutes les taxes, sont rarement visités par la rébellion<sup>36</sup>.

Si, en France, la population paysanne constitue un obstacle à la rébellion, ce n'est pas parce qu'elle est atomisée (puisque c'est cette distance qui nous sépare et nous rend humains qui fait la réalité du social), mais plutôt en raison de son caractère de masse indivisible – ce que Rimbaud appelle les « assis » de Charleville, ou les « accroupissements ». Les œuvres ultérieures de Rimbaud mettent en scène la dialectique de la ville et du désert (ou de la ville et de la mer dans *Le Bateau ivre*) – la foule et une solitude absolue, vertigineuse, non humaine, ou plus qu'humaine : le bateau ivre comme atome incandescent. Ces textes révèlent un penseur pour qui l'émancipation est la préoccupation prioritaire.

## Marx et la Commune

« Les inventions d'inconnu, écrit Rimbaud en mai 1871, réclament des formes nouvelles<sup>37</sup>. » Au cours de l'été de cette année, il compose une « constitution communiste » (aujourd'hui perdue) s'inspirant de la forme et de l'organisation de la Commune. Son ami Delahaye en garde ce souvenir :

Dans les petits États composant la Grèce ancienne c'était l'"Agora" qui conduisait tout, l'agora c'est-à-dire la place publique, les citoyens assemblés, délibérant, votant, avec droits égaux, sur ce qu'il fallait faire. (Il commençait donc par abolir le gouvernement représentatif, et le remplaçait, en somme, par un régime de référendum permanent.)<sup>38</sup>

Pour Marx aussi, l'abolition du gouvernement représentatif (parlementaire) mise en œuvre sous la Commune était totalement imprévue, elle constituait une véritable « invention de l'inconnu ». Les écrits de Marx sur la Commune ouvrent sans doute une « troisième phase » de sa pensée, différente de sa phase dite « scientifique » et mature, où il revient sur certains thèmes de ses écrits « immatures » des années 1840. En 1871, face au caractère inattendu de la Commune, Marx met l'accent sur ce qu'il tient pour la grande découverte des Communards : celle de « la forme politique [...] qui permettait de réaliser l'émancipation économique du travail<sup>39</sup>. » En d'autres termes, l'émancipation économique du travail présuppose des formes politiques *elles-mêmes* émancipatrices<sup>40</sup>. Telle est la leçon que Marx tire de la Commune :

La classe ouvrière ne peut pas se contenter de prendre telle quelle la machine de l'État et de la faire fonctionner pour son propre compte. L'instrument politique de son asservissement ne peut servir d'instrument politique de son émancipation (p. 257).

L'« existence en acte (*working existence*<sup>41</sup>) » de la Commune, la nature profondément démocratique de son organisation sociale ont

été bien plus importantes qu'aucune des mesures ou des lois qu'elle est parvenue à adopter. La découverte d'une « forme politique tout à fait susceptible d'expansion », une « formation historique entièrement nouvelle » est aux yeux de Marx « la plus grande révolution du siècle ».

Qui furent les acteurs de cet événement décisif ? Qui étaient les Communards ? S'il s'agissait principalement de travailleurs manuels, ils n'appartenaient certainement pas au nouveau prolétariat industriel que le Marx architecte du socialisme scientifique avait annoncé. Les journaliers semi-spécialisés qui avaient quitté leur province pour travailler sur les gigantesques et fantastiques projets de renouvellement urbain d'Hausmann, représentaient une part substantielle de cette population ; les artisans traditionnels constituaient un autre groupe important<sup>42</sup>. Les femmes jouèrent un rôle décisif dans la révolution : elles « partirent les premières comme dans les journées de Révolution. Celles du 18 mars, bronzées par le siège – elles avaient eu double ration de misère – n'attendirent pas leurs hommes<sup>43</sup>. » Les Communards se définissaient résolument comme des Parisiens, et leur premier souci était moins de s'approprier les moyens de production que d'éviter l'expulsion (le 13 mars, un décret avait été adopté, qui exigeait le paiement immédiat de tous les loyers dus et de toutes les dettes commerciales non acquittées pendant le siège). Comme le fait remarquer Manuel Castells, la violence communarde visait moins le capitaliste industriel que les figures emblématiques chargées du maintien des classifications sociales et du contrôle de la vie quotidienne : le curé, le gendarme et le concierge.

L'événement de la Commune a donc conduit Marx à revenir à certains des thèmes qu'il avait traités dans les années 1840. Dans son analyse de la Commune, les rapports de propriété manifestes s'effacent progressivement. Il s'intéresse davantage à la forme politique émancipatrice, et commence à s'orienter vers les entraves

politiques et sociales à l'émancipation, au premier rang desquelles figurent l'État et la division du travail.

Selon lui, les révolutions de 1830 et 1848 n'ont réussi qu'à transférer le pouvoir d'une fraction de la classe dominante à une autre. Dans chaque cas, « le caractère purement répressif du pouvoir d'État apparaît de façon de plus en plus ouverte » (p. 39). Sous le Second Empire, « dernier triomphe d'un *État* séparé de la société et indépendant d'elle », ce pouvoir atteint des dimensions grotesques et sans précédent. La Commune constitue « sa négation nette » : « Ce fut une révolution contre l'*État* lui-même, [...] la reprise par le peuple et pour le peuple de sa propre vie sociale » (p. 212). En d'autres termes, la forme de la Commune était émancipatrice parce que, et dans la mesure où, elle ne constitue pas un État ; parce que, et dans la mesure où, elle proclame sa capacité historique à organiser librement tous les aspects de la vie sociale.

Pour Marx, l'« État » en tant que tel est uniquement l'État moderne : c'est seulement à l'époque moderne qu'il se détache de la société et devient une « excroissance parasite », se tenant au-dessus d'une société qu'il domine totalement. L'abstraction de l'État est propre à la modernité, parce que l'abstraction de la vie privée – une sphère civile et apolitique organisée autour des intérêts individuels, particuliers – relève exclusivement de la modernité.

Déjà en 1843, dans sa *Critique de la Philosophie du droit de Hegel*, Marx avait affirmé que, dans une vraie démocratie, l'État politique disparaîtrait. Il proposait alors une critique vigoureuse du parlementarisme et du principe représentatif moderne, sur laquelle il sera bon de revenir ici. Selon la *Philosophie du droit* de Hegel, la représentation nécessite *soit* le recours à des députés, *soit* la participation de « tous les individus en tant qu'individus uniques » aux prises de décision concernant les affaires publiques<sup>44</sup>. Les termes choisis par Hegel – soit le représentant, soit tout un chacun – font penser à ceux qu'utilisera Rimbaud pour définir sa vision de la

représentation littéraire : « littéralement » et « dans tous les sens ». *Soit* une idée simple et littérale de la représentation, où le représentant – député ou signifiant poétique – « représente » les représentés (qui se trouvent en coulisses, dans les profondeurs), *soit* une sorte de polysémie chaotique : dans tous les sens possibles, selon toutes les significations possibles, tous les individus en tant qu'individus participant à l'ensemble des affaires publiques. (En fait, c'est ainsi que Rimbaud a été lu historiquement : *soit* littéralement [biographiquement], *soit*, à la Tel Quel, comme paradigme du modernisme polysémique). Cependant, Marx démontre que le choix de Hegel était faux, tout comme Rimbaud insistera pour être compris à *la fois* littéralement et dans tous les sens.

En 1843, Marx critique l'argumentation de Hegel en soulignant la séparation de l'État moderne et de la société civile. C'est cette séparation qui rend nécessaire l'existence des « représentants » :

Ou bien il y a séparation de l'État politique et de la société civile, et alors *tous* ne peuvent participer *individuellement* au pouvoir législatif car l'État politique est une existence *séparée* de la société civile. [...] la participation de la société civile à l'État politique se fait par l'intermédiaire de délégués, et alors elle est précisément l'expression de leur séparation<sup>45</sup>.

Si l'État est séparé de la société civile, alors les représentants sont séparés de ceux qu'ils représentent. Une telle séparation est-elle vraiment inévitable, puisqu'elle est historique ? Et si la politique n'était pas un ensemble d'activités et d'institutions ? La mission du poète ne consiste-t-elle pas, comme devait l'affirmer Mallarmé, contemporain de Rimbaud, à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu<sup>46</sup> » ? Et s'il n'y avait pas de sphère politique distincte, pas de perception ou de langage distinctement poétique ? Marx poursuit sa critique de Hegel :

Ou inversement [, supposons que] la société civile [soit] une société politique *réelle* : dans ce cas, il est absurde de formuler une réclamation qui découle uniquement de la représentation qu'on se fait de l'État politique en tant qu'existence séparée de la société civile [...]. Dans cette situation [...], la signification du pouvoir législatif en tant que pouvoir *représentatif* disparaît totalement. Le pouvoir législatif est ici représentatif dans le sens où *toute* fonction est représentée. Dans ce sens, par exemple, le cordonnier, en tant qu'il a accompli une fonction sociale, est mon représentant. [...] Il est ici représentant non point parce qu'il représente un autre, mais par ce qu'il *est et fait*<sup>47</sup>.

Si la séparation entre l'État et la société civile n'existe pas, alors la politique n'est qu'une branche parmi d'autres de la production sociale. Il faut entendre par émancipation politique, l'émancipation vis-à-vis de la politique comme activité spécialisée. Marx conclut sa critique de Hegel par la suppression de la politique et la disparition de l'État. Trente ans après, la Commune, à la fois événement et cri de ralliement, mettait un terme à la séparation entre l'événement et le signe, ainsi qu'au travail et à la politique comme attributs de classe.

La Commune réactive donc chez Marx une critique de l'État qu'il a déjà, dans une certaine mesure, formulée dans son « œuvre de jeunesse ». En 1872, il rédige une nouvelle préface à l'un de ses textes de « maturité », le *Manifeste communiste*, dans lequel il critique les « mesures révolutionnaires » qui, dans la version de 1848, tournaient autour de la centralisation « entre les mains de l'État » :

l'application des principes dépendra partout et toujours des circonstances historiques données, et que, par suite, il ne faut pas attribuer trop d'importance aux mesures révolutionnaires énumérées à la fin du chapitre II. Ce passage serait, à bien des égards, rédigé tout autrement aujourd'hui. [...] étant donné les expériences, d'abord de la révolution de février, ensuite et surtout de la Commune de Paris qui, pendant deux mois, mit pour la première fois aux mains du prolétariat le pouvoir politique, ce programme est aujourd'hui vieilli sur certains points. La

## INTRODUCTION

Commune, notamment, a démontré que « la classe ouvrière ne peut pas se contenter de prendre telle quelle la machine de l'État et de la faire fonctionner pour son propre compte<sup>48</sup> ».

D'un autre côté, l'importance accordée par Marx à la division du travail après la Commune est nouvelle dans ses écrits. L'État n'est pas simplement un instrument de la bourgeoisie ; il ne peut se séparer de la société civile, acquérir le statut d'organisme distinct, que *par et au moyen de* la division sociale du travail. Les organes du pouvoir d'État centralisé – l'armée de réserve, la bureaucratie, la police, le clergé, le corps judiciaire – sont des « organes omniprésents qui se ramifiaient selon un plan de division systématique et hiérarchique du travail<sup>49</sup> ». Le *moyen* qui a rendu possible la Commune était simplement l'attaque permanente contre les divisions du travail qui faisaient des administrations et du gouvernement « des mystères, des fonctions transcendantes qu'on ne pouvait confier qu'aux mains d'une caste exercée de parasites d'État<sup>50</sup> ».

Le fait que Marx en revienne aux thèmes de ses « écrits de jeunesse », et qu'il se penche à nouveau sur la nature réelle de l'organisation sociale et politique, témoigne d'un abandon, voire d'une critique de la conception en termes de progrès et d'évolution, caractéristique de sa prétendue phase intermédiaire, scientifique et « mature », annonçant la marche inexorable de l'histoire vers la centralisation capitaliste<sup>51</sup>. Le principal dogme du socialisme scientifique est célèbre : la transformation socialiste ne peut se produire qu'à un stade objectivement déterminé du développement capitaliste (celui du mode de production capitaliste « parvenu à maturité »), et seulement grâce à la lutte de classe menée par le prolétariat (les travailleurs accomplissant leur devoir historique). Dans le contexte du socialisme scientifique, la Commune, cette « révolution imprévue, sans forme ni guide<sup>52</sup> », ne peut être perçue autrement que comme un accident d'évolution. Les Communards

ne sont pas « synchrones » avec la marche inexorable de l'Histoire. Ils ne sont pas le prolétariat industriel qu'ils étaient censés être. Tels des adolescents, ils vont à la fois trop vite et trop lentement dans leur prise du pouvoir improvisée. De l'avis général, ils sont entraînés dans un printemps inhabituellement doux et festif, ignorent ou négligent la menace réelle des Versaillais mobilisés contre eux, et se livrent à des jeux symboliques : démolissant la colonne Vendôme, mais laissant intacte la Banque de France. En prenant la Commune au sérieux, Marx doit envisager la possibilité qu'une multiplicité de chemins se soit substituée à la Voie unique de l'Histoire ; il doit donner une nouvelle dimension à la décentralisation du pouvoir sociopolitique. Un pays plus développé au plan industriel n'est peut-être pas encore destiné à montrer à ceux qui le sont moins, comme il l'avait écrit dans *Le Capital*, « l'image de leur propre avenir<sup>53</sup> ».

Le modèle développementiste propre au cheminement théorique de Marx est déstabilisé par cette autocritique, qui remet en question l'idée même de « maturité ». Le dernier Marx revient sur ses pas et renoue avec le jeune Marx, en reconnaissant le caractère inadéquat des modèles « progressifs » et unilinéaires de l'analyse historique. « La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ? » (*Une Saison en enfer*, p. 221). Et Lautréamont : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique<sup>54</sup>. »

## Poésie et prose

La lecture de l'« autobiographie » de Rimbaud, *Une Saison en enfer*, montre clairement que ce dernier avait tourné le dos au récit de « formation » caractéristique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais Rimbaud lui-même a toujours été confiné au registre de l'adolescence et de

l'immatûrité. En tant que poète, on l'a relégué dans un subjectivisme totalement dépourvu de réflexivité sociale. Dans le canon de la poésie française, il est prescrit, en France aussi bien qu'aux États-Unis, comme une lecture d'adolescence – un auteur qu'on lit avant d'acquérir un goût adulte et sophistiqué pour Mallarmé ou pour Valéry. Comme les bottes délaissées par Napoléon Gaillard, on pleure les chefs-d'œuvre qu'il n'a pas écrits dans sa maturité, sacrifiés au désert africain.

Le récit téléologique traditionnel de la culture française du XIX<sup>e</sup> siècle relate un mouvement inévitable : le détournement de ce qui était, dans la première partie du siècle, des énergies *sociales*, vers une complaisante ironie textuelle à la fin du siècle. Mais où Lautréamont et Rimbaud, sans oublier d'autres figures moins canoniques, s'insèrent-ils dans ce récit ? Rimbaud, tel que je le lis, modifie l'équilibre, en faisant pencher la balance du textuel vers les pratiques vécues. Lautréamont, sur qui je m'arrêterai brièvement, et Rimbaud sont les auteurs des grands poèmes épiques du XIX<sup>e</sup> siècle, *Les Chants de Maldoror* et *Une Saison en enfer*, les adolescents qui en appellent, d'une même voix, à la fin de la « poésie personnelle » ou individuelle :

La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle.

(Lautréamont, p. 276)

Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire, – pardon ! – le prouve ! Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez !

(Rimbaud, Lettre à Izambard, mai 1871, p. 268)

Bien que Lautréamont soit mort en 1870, à l'âge de vingt-quatre ans, quelques mois avant l'insurrection victorieuse du 18 mars, ses *Poésies* (I et II, 1870) anticipent les formes de la Commune, l'expression par slogans et invectives que j'analyserai dans le chapitre « Métaphores et slogans ». En outre, on attend toujours pour ses *Chants de Maldoror* (1869) l'interprétation historique et matérialiste qu'Aimé Césaire appelait de ses vœux, et qui montrerait dans « cette épopée forcenée un aspect par trop méconnu, celui d'une implacable dénonciation d'une forme très précise de société, telle qu'elle ne pouvait échapper au plus aigu des regards vers l'année 1865<sup>55</sup> ». Selon Césaire, Maldoror est un Vautrin entouré d'une escouade de vampires uruguayens.

Rimbaud et Lautréamont sont des poètes. Pour Lautréamont, le roman est un « faux genre » : « Comme les turpitudes du roman s'accroupissent aux étagères ! » (p. 286). En même temps, Rimbaud et Lautréamont accomplissent le geste iconoclaste qui annihile la tradition poétique française. À leurs yeux, la poésie des deux derniers siècles est « subjective », personnelle : « Depuis Racine la poésie n'a pas progressé d'un millimètre » (Lautréamont, p. 279). « Racine est le pur, le fort, le grand [...] Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans. » (Rimbaud, p. 269)

Le problème de la poésie des deux siècles précédents ne tient pas seulement à la prosodie ou au choix des sujets ; la poésie personnelle est symptomatique d'une crise du rôle de citoyen du poète. Rimbaud, tout comme Lautréamont, élabore son futur programme du point de vue de la division du travail platonicienne : « Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu » (Lautréamont, p. 284). Dans les termes de Rimbaud :

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez [...] Au fond ce sera encore un peu la Poésie grecque. L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. (p. 272)

La poésie doit exister comme critique, comme évaluation : elle doit être l'expression active d'un mode d'existence actif. Pour écrire de la poésie qui serait agent aussi bien qu'effet du changement politique et culturel, Lautréamont et le dernier Rimbaud choisissent une prose poétique hybride – mélange bâtard de poésie et de prose. Leur choix est un geste oppositionnel, un geste iconoclaste et adolescent qui ressort comme un accident de l'évolution, une brusque accélération du rythme dans le récit critique des énergies sociales déclinantes. L'uniformité de ce récit n'est-elle pas liée à une adhésion non analysée, non critiquée et finalement non historique à l'universalisation de la prose, à la domination culturelle du genre romanesque ?

Bien entendu, une partie de la production poétique de la fin du xx<sup>e</sup> siècle, celle de Mallarmé, a légué au xx<sup>e</sup> siècle un héritage critique important et subtil. On le retrouve dans la fidélité stylistique que lui voue une figure comme Lacan, et dans son statut de texte-maître pour les branches de la critique littéraire issues de la linguistique structurale. Quelle influence, directe ou non, la réflexion sur Mallarmé a-t-elle eu sur la théorie post-structuraliste – Kristeva, de Man et surtout Derrida ?

Face au récit dominant de la culture française du xix<sup>e</sup> siècle, Rimbaud, Vermeer, Reclus et les autres apparaissent comme autant d'exemples du « vernaculaire<sup>56</sup> ». Le vernaculaire est l'équivalent d'un langage naïf ou inférieur, d'une certaine manière incomplet : un discours particulier, un dialecte. « Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure, écrit Rimbaud dans *Mauvais Sang*. « [N]e sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire » (pp. 220-221). Par opposition à ce qui est rationalisé, fabriqué en série et mécanisé, le vernaculaire se distingue comme unique et artisanal, « un produit ou une situation à quoi l'administration de marché, comptable et bureaucratique ne peut répondre efficacement<sup>57</sup> ». Le vernaculaire doit être relevé, assimilé au langage

universel et à la marche en avant du progrès. Mais il résiste. La prose, par exemple, *medium* par excellence de l'explication et de l'exposition, est devenue, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'instrument du grand mouvement pédagogique de ce siècle du progrès – qui apporterait une instruction méthodique et graduelle aux masses incultes :

Ce sont les conquérants du monde,  
Cherchant la fortune chimique personnelle ;  
Le sport et le confort voyagent avec eux ;  
Ils emmènent l'éducation  
Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau.  
Repos et vertige  
À la lumière diluvienne,  
Aux terribles soirs d'étude.  
(*Mouvement*, p. 201)

La prose de Rimbaud et de Lautréamont, qui refuse l'exposition et le didactisme, se place du côté de l'émancipation plutôt que de la pédagogie. Leur résistance au progrès se distingue de la clameur anti-progressiste que l'on entend du début à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui dit la crainte des intellectuels bourgeois face à un progrès qu'ils croient synonyme d'égalité. Rimbaud et Lautréamont résistent à l'institutionnalisation et à la représentation du progrès parce qu'ils savent qu'il n'a rien à voir avec l'égalité.

Dans ses diverses formes, le vernaculaire peut servir de bannière aux mouvements féministes, écologiques ou noirs : les nouvelles subjectivités révolutionnaires et alternatives de notre époque. À mon sens, le mot « vernaculaire » ne renvoie pas à un régionalisme suffisant, à l'espace préservé d'une sagesse populaire ou d'une pureté de classe. L'œuvre de Rimbaud est plus inquiète que cela. Une inquiétude se traduisant par des déplacements constants dans un espace culturel où la contagion et les rencontres peuvent se produire *entre* une classe et une autre, voire entre une espèce et

## INTRODUCTION

une autre. En d'autres termes, Rimbaud n'a pas l'intention de créer une culture sauvage, adolescente ou communarde. Il participe, au contraire, de l'articulation d'un rapport sauvage, adolescent ou communard à la culture.