

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 59 (2012)

Heft: 1: Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore

Artikel: Fièvres fin-de-siècle et politique : le cas des romans "contagieux" de Maurice Barrès

Autor: Dubosson, Fabien

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-323587>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Fièvres fin-de-siècle et politique : le cas des romans « contagieux » de Maurice Barrès

La fièvre, un élément de continuité de l'« esthétique » barrésienne ?

Lorsqu'il fait paraître en 1897 son roman *Les Déracinés*, premier tome d'une vaste trilogie¹ marquée au coin de cette idéologie national-conservatrice qui sera désormais attachée à son nom, Maurice Barrès se prépare à se couper totalement du public qui lui était jusqu'alors le plus acquis, en particulier de ce jeune lectorat de l'avant-garde symboliste, qui avait puisé des leçons de vie et d'égotisme dans sa trilogie du *Culte du moi* (1888-1891). La rupture avec ce public sera définitivement consommée, une année plus tard, avec le déclenchement de l'affaire Dreyfus, mais tous les éléments de la division à venir sont en germe dans le roman à thèse de 1897. Dès cette date, Barrès est un écrivain scindé : entre le dandy anticonformiste, voire anarchiste, qui pouvait écrire *L'Ennemi des lois* (1893), et le nationaliste revendiquant son rattachement à la terre et aux morts. Mais un écrivain qui, dans les années qui suivent l'Affaire, va s'efforcer malgré tout, par un souci de cohérence avec soi-même, de recoller les morceaux d'une image auctoriale irrémédiablement brisée. Pour ce faire, il va tenter, à coups d'articles qui vont devenir autant de paratextes de son œuvre de jeunesse, de présenter son parcours intellectuel comme une évolution sans discontinuité : sinueuse, certes, mais obéissant à ce qui serait sa secrète « nécessité »².

¹ Cette trilogie porte le titre d'ensemble : *Le Roman de l'énergie nationale*, dont les deux autres volumes sont *L'Appel au soldat* (1900) et *Leurs figures* (1902). Je citerai les romans de Barrès dans l'édition des *Romans et voyages* (deux volumes) établie par Vital Rambaud, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1994.

² C'est la thèse qu'il soutient dans les deux paratextes qu'il introduit dans l'édition de 1905 d'*Un homme libre* : dans la « Préface de l'édition de 1904 », ainsi que dans sa « Réponse à M. Doumic. Pas de Veau gras ! », qui en constitue en quelque sorte la postface. L'argument principal qui y est avancé, c'est que le moi individuel, débarrassé de ses scories dans sa phase égotiste, devait retrouver tout « naturellement » ce qui le fondait dans son essence : le « Moi social » constitué par la nation... Ce que Barrès résume par la formule : « Penser solitairement, c'est s'acheminer à penser solidairement. » (« Réponse à René Doumic... », in *Romans et voyages*, op. cit., p. 180).

Devant cette œuvre *bifrons* du Barrès « fin-de-siècle », écartelée entre l'égotisme et le nationalisme, il est tentant pour le critique de chercher à son tour des éléments de continuité. Ce faisant, il ne s'agit pas d'emboîter le pas de l'écrivain dans sa démonstration idéologique, mais plutôt de comprendre comment une idéologie a pu, précisément, se servir de ce qui lui était apparemment le plus contraire. Sur le plan des idées, il est vrai que certaines inclinations « autoritaires » se laissent déjà percevoir dans les volumes de la trilogie égotiste³. Barrès n'hésitera pas, plus tard, à les mettre en évidence. Elles étaient toutefois restées inaperçues de la plupart des critiques lors de la publication des trois romans. Mais la continuité de l'œuvre barrésienne par-delà la conversion doctrinale s'inscrit aussi sur un autre plan, proprement esthétique celui-ci, et que l'omniprésence de la question politique a tendance parfois à occulter, alors même que les deux plans peuvent s'éclairer mutuellement. Elle est présente notamment dans les principes esthétiques propres à la poétique symboliste-décadente à partir desquels l'œuvre égotiste a pu voir le jour, et qui perdurent encore, sous des formes moins immédiatement reconnaissables, dans les romans à thèse. Or, il se trouve que la fièvre est un des éléments qui traduisent le mieux cette appartenance esthétique, d'autant que le terme apparaît très souvent dans les deux trilogies. Jean-Michel Wittmann, dans son analyse des romans barrésiens, avait déjà relevé cette récurrence de la fièvre comme élément thématique, et son importance dans la structuration de l'imaginaire romanesque de l'auteur, à la fois comme composante littérale et comme métaphore. Il la rattachait, plus précisément, à un imaginaire « nosographique » de la décadence : la fièvre serait un des signes – ambiva-lents – de cette dernière, à la fois symptôme du « nervosisme » de l'époque, et annonce d'une réaction « salutaire » de l'individu comme du corps social⁴.

Mais la fièvre ne participe pas seulement, chez Barrès, de cette symptomatologie de la décadence. Elle lui permet aussi d'articuler un certain type de discours sur la réception de son œuvre, d'orienter les

³ Comme par exemple ce chapitre sur la Lorraine, dans *Un homme libre*, qui formait initialement un article extérieur au projet de l'ouvrage ; ou encore, comme on le verra plus bas, la référence ambiguë à la notion d'Inconscient, dans *Le Jardin de Bérénice*.

⁴ Jean-Michel Wittmann, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000. Voir en particulier pp. 43-48 et pp. 122-127.

rapports du texte avec son lecteur idéal (son «lecteur implicite», si l'on veut). Ce métadiscours est présent aussi bien dans les romans eux-mêmes – en particulier dans les épisodes «épiphaniques» qui mettent en scène des phénomènes d'identification homologues à ceux qui sont en jeu dans la lecture «idéale» que prône l'auteur –, que dans les différents paratextes qui les accompagnent. Barrès y développe notamment une conception de son texte comme médium «contagieux». L'utilisation esthétique du motif fiévreux lui permet de thématiser cette contagion fantasmatique que doivent favoriser, d'une trilogie à l'autre, des dispositifs narratifs précis. Ce sont à la fois cette thématisation et ces dispositifs que je vais tenter de cerner plus en détail dans ce qui va suivre.

La fièvre double de l'égotiste

Dans *L'Examen des trois romans idéologiques*, écrit d'abord pour le supplément littéraire du *Figaro* et qui sera réutilisé par la suite comme un des principaux paratextes au *Culte du moi*⁵, Barrès qualifie explicitement son texte de «contagieux», et il le fait par opposition aux méthodes des romanciers «psychologues», auxquels pourtant on l'associe dans ces mêmes années⁶:

N'y cherchez pas de psychologie, du moins, ce ne sera pas celle de MM. Taine ou Bourget. Ceux-ci procèdent selon la méthode des botanistes qui nous font voir comment la feuille est nourrie par la plante, par ses racines, par le sol où elle se développe, par l'air qui l'entoure. Ces véritables psychologues prétendent remonter la série des causes de tout frisson humain; en outre, des cas particuliers et des anecdotes qu'ils nous narrent, ils tirent des lois générales. Tout à l'encontre, ces ouvrages-ci ont été écrits par quelqu'un qui trouve l'*Imitation de Jésus-Christ* ou la *Vita nuova* du Dante infiniment satisfaisantes, et dont la préoccupation d'analyse s'arrête à donner une description minutieuse, émouvante et contagieuse des états d'âme qu'il s'est proposés⁷.

⁵ Il sera publié en tête de la nouvelle édition de 1892 de *Sous l'œil des Barbares*, le premier volume de la trilogie, puis repris dans les éditions ultérieures de cet ouvrage. Voir Vital Rambaud dans l'édition citée, note 1, p. 1219.

⁶ C'est notamment dans cette catégorie des «psychologues» que le classe Jules Huret, dans sa fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris, Charpentier, 1891, pp. 16-24).

⁷ Barrès, *Examens des trois romans idéologiques*, in *Romans et voyages*, op. cit., p. 16.

Les termes de l'opposition visent ici à souligner ce qu'a de propre l'entreprise littéraire du jeune Barrès : du côté de Paul Bourget et d'Hippolyte Taine, une étiologie qui prétend établir causes et lois générales ; « tout frisson humain » doit être, pour ces romanciers, objectivé par l'analyse. De l'autre, une description certes, mais dont la minutie n'empêche pas les caractères « émouvant » et « contagieux ». La description n'introduit pas de véritable distance avec son objet, elle devient même ce qu'elle prétend décrire : par la retranscription de certains « états d'âmes », elle se présente à son tour comme une émotion contagieuse. La description est donc ici, tout à la fois, un constat prétendant à l'objectivité, une émotion éprouvée par le sujet écrivant et une parole performative, qui agit directement sur son lecteur.

Une telle porosité, au sein même de l'écriture, entre objectivité et subjectivité, entre intériorité et extériorité, découle en fait de la méthode égotiste elle-même, ainsi que des dispositifs narratifs utilisés dans le *Culte du moi*. Des dispositifs qui semblent, de ce point de vue, atteindre leur plus grande efficacité dans *Un homme libre*, le deuxième récit de la trilogie. C'est là aussi que les interactions entre démarche analytique objective et synthèse subjective sont les plus évidentes. Le narrateur homodiégétique du récit, Philippe, essaie de soumettre son moi à une méthode analytique, inspirée notamment par les *Exercices spirituels* de Loyola – une méthode qui doit lui permettre de se débarrasser de tous les sédiments extérieurs ajoutés à son moi « essentiel », mais qui, dans le même temps, puisse exalter ses sensations. Il s'agit donc de mêler connaissance objective de soi-même et exaltation, de favoriser la seconde par la première, selon la formule qui deviendra fameuse chez les jeunes « barrésiens » de l'époque : « Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible »⁸. Pour mener à bien cette opération de dédoublement de soi-même, le narrateur va s'adjoindre un *alter ego*, Simon, avec lequel il se soumettra à un isolement complet du monde, dans une version renouvelée de la thébaïde de Des Esseintes, mais en plus cérébrale et épurée.

La fièvre participe pleinement de cette méthode introspective radicale, et en souligne le double versant objectif et subjectif, qui la confine presque

⁸ Barrès, *Un homme libre*, in *op. cit.*, p. 102.

à la contradiction logique. Dans le *Culte du moi*, la fièvre est à la fois un moyen au service de l'analyse du moi – elle permet d'affiner la perception des émotions – et une fin pour ce même moi – elle se confond alors avec l'exaltation, qui agit surtout comme une ressaisie du sujet par lui-même. Dit autrement et sous l'angle propre de l'écriture, la fièvre est ce qui permet au narrateur d'écrire, comme instrument d'affinement psychologique, et un des buts de l'écriture – un but confondu le plus souvent avec la retranscription de ces moments privilégiés, «épiphaniques», d'exaltation du moi. Cette double fonction de la fièvre est présentée dès le début de la trilogie :

Il procéda avec méthode, et de frissons en frissons il se retrouva : depuis l'éveil de sa pensée, là-bas dans un de ces lits de dortoir, où pressé par les misères présentes, trop soumis à ses premières lectures, il essayait déjà d'individualiser son humeur indocile et hautaine, – jusqu'à cette fièvre de se connaître qui veut ici laisser sa trace⁹.

Le passage résume bien cette ambiguïté de la fièvre, à la fois moteur de la connaissance de soi, principe d'exaltation et matière du texte qu'on est en train de lire (désigné par le déictique). D'autres formules, qui ont l'apparence d'oxymores, expriment d'ailleurs en raccourci cette nature double de la fièvre, tour à tour connaissance et exaltation du moi. Barrès évoque dans sa préface les « délires lucides »¹⁰ que Venise lui a procurés – Venise étant une des stations essentielles de son parcours égotiste. Dans *Sous l'œil des Barbares*, le narrateur affirme que « le paradis, c'est d'être clairvoyant et fiévreux »¹¹. Ou encore : « Notre vertu la moins contestable, c'est d'être clairvoyants, et nous sommes en même temps ardents avec délire »¹². Loin de se présenter dans le récit comme un élément d'altération de la conscience, avec les troubles hallucinatoires que généralement elle occasionne, la fièvre permet au contraire l'union paradoxale du délire et de la lucidité.

Elle apparie aussi, de façon non moins paradoxale, guérison et maladie. En tant qu'état propice à l'exercice de la faculté d'analyse, elle pourrait

⁹ Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, in *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ Barrès, *Examen des trois romans idéologiques*, in *op. cit.*, p. 26.

¹¹ Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, in *op. cit.*, p. 105.

¹² *Ibid.*, p. 103.

être rapprochée, comme le suggère Emmanuel Godo¹³, de l'état du convalescent tel que le décrit Baudelaire, dans le *Peintre de la vie moderne*. Un convalescent qui, d'après le poète, jouit comme l'enfant de cette « faculté de s'intéresser vivement aux choses », de cette sensibilité analytique ravivée par la maladie, « pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles »¹⁴. Mais en tant que moyen d'exaltation, la fièvre représente plutôt un état de maladie « volontaire », permettant au sujet en proie à la neurasthénie moderne d'échapper aux abattements intermittents qui caractérisent le tempérament mélancolique, comme l'explique le narrateur à son compagnon de Saint-Germain : « C'est ainsi que je fus poussé à cette série d'expériences, où je veux me créer une exaltation continue et proscrire à jamais les abattements »¹⁵. La fièvre d'exaltation est donc une forme paradoxale de maladie, qui ramène à la santé¹⁶, alors que l'apaisement a, au contraire, toutes les apparences d'un affaiblissement morbide du corps et de l'esprit : « Chez nous l'apaisement n'est que débilité ; il a toute la tristesse du malade qui tourne la tête contre le mur »¹⁷.

Dans le *Culte du moi*, la fièvre cristallise les paradoxes du projet égotiste, et plus généralement de la « sensibilité » fin-de-siècle dont ce projet se veut le miroir. Elle exacerbe d'une part cette « extrême conscience », qui serait le signe d'une profonde « crise énochale » du sujet, mise en scène dans de nombreux autres récits symbolistes¹⁸ ; et dans le même temps, elle tente son propre dépassement, en faisant de cette conscience extralucide le principe

¹³ Emmanuel Godo, *La Légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 16-17.

¹⁴ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Critique d'art, Œuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 690.

¹⁵ Barrès, *Un homme libre*, in *op. cit.*, p. 114.

¹⁶ C'est ce que remarque aussi E. Godo, à propos de l'épisode vénitien, dans *Un homme libre* : « La guérison, à Venise [...] semble venir d'un surcroît de maladie et de fièvre. Par l'art, la maladie n'est pas éliminée : elle devient vivable et féconde. » (Godo, *op. cit.*, p. 16).

¹⁷ Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, in *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Valérie Michelet Jacquod qualifie en effet les récits symbolistes d'Édouard Dujardin, d'André Gide ou de Remy de Gourmont comme des récits de l'« extrême conscience », reprenant ici une expression que Jacques Rivière utilise pour définir la littérature symboliste en général, dans son fameux article sur « Le Roman d'aventure », publié dans la NRF de mai à juillet 1913. Voir Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience » (Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob)*, Genève, Droz, 2008.

d'une « énergie » spirituelle – mais aussi physique – gagnée sur l'impuissance qui menace l'analyste¹⁹.

L'art comme dialogue fébrile des « sensibilités »

La fièvre concourt donc à l'expression romanesque de l'égotisme barrésien, et en manifeste les paradoxes. Mais en quoi permet-elle de thématiser le rapport au lecteur ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord montrer comment un imaginaire de la contagion a pu se développer à partir d'une esthétique de la réception propre à Barrès.

Exacerber la sensibilité suppose, d'après l'auteur égotiste, qu'on la rende plus réceptive aux émotions. Or, le propre de ces émotions, c'est qu'elles se transmettent d'un individu à l'autre, selon justement un processus de contagion. Mais cette contagion ne peut se produire qu'entre des « tempéraments analogues », des sensibilités de conformation similaire, ou du moins compatibles entre elles. C'est notamment d'après ce principe de conformation sensible que les relations s'établissent entre les principaux personnages de la trilogie égotiste : entre Philippe et Simon, par exemple, qui sont comme le double l'un de l'autre, certes des doubles différents, mais dont les sensibilités sont complémentaires, car toutes deux sujettes à un entraînement vers l'auto-analyse. Au point d'ailleurs que les maux physiques *a priori* les moins contagieux le deviennent entre ces deux individus de même sensibilité : « Je suis convaincu que, pour des êtres sensibles et raisonneurs, les maladies sont contagieuses »²⁰.

On retrouve l'aspiration à une telle conformité entre sensibilités dans les paratextes du *Culte du moi* ; mais cette fois, c'est bien le rapport entre auteur et lecteur qui est en jeu. La trilogie de Barrès s'adresse aux « jeunes gens », dont il fait lui-même partie, et ne peut être vraiment comprise que par eux : « Le principal défaut de cette manière c'est qu'elle laisse inintelligibles, pour qui ne les partage pas, les sentiments qu'elle décrit »²¹. Ce sont d'ailleurs les mêmes présupposés qui sous-tendent sa lecture critique de

¹⁹ Voir Wittmann, *Barrès romancier*, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ Barrès, *Un homme libre*, *op. cit.*, p. 144.

²¹ Barrès, *Examen des trois romans idéologiques*, in *op. cit.*, p. 16.

certaines écrivains. Ainsi, dans son fameux article de 1884 des *Taches d'encre* sur les « poètes de la sensation » – Baudelaire, Mallarmé et Verlaine –, il adopte une approche herméneutique de ce type : ces poètes de la modernité ne peuvent être compris, d'après lui, que par ceux qui possèdent un « tempérament analogue » : « La raison n'a plus que faire ici. Seuls, les sensualistes de tempérament analogue peuvent se comprendre les uns les autres »²². Le jeune critique définit alors ces tempéraments semblables essentiellement par des paramètres générationnels, comme il le fera plus tard dans son *Examen du Culte du moi* : Baudelaire, par exemple, n'est intelligible que par la génération de ceux qui ont vingt ans dans les années 1880 ; de même, la trilogie égotiste cherche à s'adresser avant tout aux « contemporains » de l'auteur : « Ces idées où du sang circule, je les livre non à mes aînés, non à ceux qui viendront plus tard, mais à plusieurs de mes contemporains »²³.

À partir de cette conception d'une lecture fonctionnant par « sympathie » entre mêmes sensibilités, Barrès paraît aspirer, dans ses œuvres, à un type d'écriture purement transitif, par lequel puisse s'opérer la contagion « émotive ». On se rappelle qu'il présentait son texte comme une « description minutieuse, émouvante et contagieuse des états d'âme »²⁴. Le récit agit donc, d'une certaine façon, comme médium fébrile, entre un auteur et un lecteur de sensibilités similaires – un médium qui semble même disparaître, pour laisser place à cette relation immédiate entre le « moi profond » de l'auteur et celui de son lecteur. Barrès nous fournit au sein de son texte les modèles de cette immédiateté que la contagion métaphorise, ou plutôt du fantasme d'un tel rapport, qui est en fait une sorte de « figure » de la lecture, et plus généralement de l'expérience artistique. C'est d'ailleurs dans un exemple d'expérience picturale – Philippe contemplant, à Venise, les œuvres de Tiepolo – que l'on peut trouver sans doute la mise en abyme la plus emblématique de ce principe central de

²² « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *Les Taches d'encre*, 5 novembre 1884, dans Maurice Barrès, *L'Oeuvre*, t. I, annotée par Philippe Barrès, Paris, Club de l'honnête homme, 1965, p. 396.

²³ Barrès, *Examen des trois romans idéologiques*, in *op. cit.*, p. 26.

²⁴ Au début de *L'Ennemi des lois*, André Maltère, convoqué au tribunal pour propagande anarchiste, utilise devant ses juges une expression assez semblable pour qualifier son rôle face à ceux qui, de sa génération, partagent le même « sentiment » d'une nécessaire réforme sociale : « Homme favorisé, si je possède le don de préciser en formules contagieuses ce qui n'est chez d'autres qu'un bouillonnement confus ! » (*L'Ennemi des lois*, in *op. cit.*, p. 269).

l'esthétique barrésienne – une mise en abyme d'autant plus efficace qu'elle est assumée par un narrateur homodiégétique :

Quel feu, quelle abondance, quelle verve mobile ! Tout le peuple des créateurs de jadis, [Tiepolo] le répète à satiété, l'embrouille, lui donne la fièvre, le met en lambeaux à force de frissons ! Mais il l'inonde de lumière. C'est là son œuvre, débordante de souvenirs fragmentaires, pêle-mêle de toutes les écoles, heurtée, sans frein ni convenance, dites-vous, mais où l'harmonie naît d'une incomparable vibration lumineuse. – Ainsi mon unité est faite de toute la clarté que je porte parmi tant de visions accumulées en moi. [...] Ciel, drapeaux, marbres, livres, adolescents, tout ce que peint Tiepolo est éraillé, fripé, dévoré par sa fièvre et par un torrent de lumière, ainsi que sont mes images intérieures que je m'énerve à éclairer durant mes longues solitudes²⁵.

On retrouve ici la conjonction de principes contraires qui définit en propre la méthode égotiste du *Culte du moi*, et dont la fièvre serait le « signe » privilégié. L'œuvre d'art « décadente » – dont la peinture de Tiepolo représenterait, parmi les précurseurs, une sorte d'archétype aux yeux du narrateur²⁶ – est en effet conçue comme la coexistence entre une fièvre qui fragmente, une fièvre d'« analyste » qui joue avec tout l'héritage formel des peintres vénitiens, et une conscience clairvoyante, lumineuse, qui harmonise ce fragmentaire et qui permet au sujet de se ressaisir dans son unité. De la même façon, Philippe redécouvre son unité, c'est-à-dire sa sensibilité « profonde », par-delà « les anecdotes qui concernaient [s]es diverses émotions »²⁷. Et cette reconnaissance de son être essentiel, qui constitue la principale révélation du voyage à Venise, s'accompagne elle aussi de fièvre, comme le souligne cette exclamation, peu après l'épisode de sa confrontation avec la peinture de Tiepolo : « Admirables et fiévreuses journées des Fondamenta Bragadin ! »²⁸ Ainsi, l'expérience égotiste se dédouble dans le miroir de l'œuvre picturale : le narrateur reconnaît dans la peinture de Tiepolo à la fois son intériorité, et sa démarche propre. Il

²⁵ Barrès, *Un homme libre*, in *op. cit.*, p. 162.

²⁶ Le narrateur souligne en effet son appartenance commune avec Tiepolo à la sensibilité des « siècles dilettanti » : « Cette clairvoyance et cette impuissance ne vont pas sans tristesse. Ainsi s'explique la mélancolie que nous faisons voir, Tiepolo et moi, ainsi que les siècles dilettanti qui, seuls, nous pourraient faire une atmosphère convenable. » (*Un homme libre*, p. 162).

²⁷ Barrès, *Un homme libre*, in *op. cit.*, p. 162.

²⁸ *Ibid.*, p. 163.

peut dès lors s'identifier parfaitement à l'objet de sa contemplation esthétique – ou plutôt à son auteur, par le truchement « transparent » de cet objet²⁹. C'est ce qui lui permet notamment de s'exclamer, en contemplant un recueil d'eaux-fortes de l'artiste : « À cette page de Tiepolo, je m'arrête ; j'ai reconnu son âme, la mienne ! [...] Et moi qui suis Tiepolo, et qui, replié sur moi-même, ne sais plus que répandre la lumière dans ma conscience, combiner les vertus que j'y trouve, et me mécaniser... »³⁰.

Le narrateur d'*Un homme libre*, et avec lui Barrès, conçoit donc le rapport à l'œuvre d'art essentiellement comme révélation « épiphanique » d'une communauté de sensibilités. En cela, sa conception de l'art participe de cette esthétique de l'« expression », qui est au cœur de certaines poétiques symbolistes, en particulier de ce qu'on a pu appeler le « symbolisme bergsonien »³¹ : la communication entre auteur et lecteur a lieu grâce à une « intuition », mais une intuition que le langage littéraire, essentiellement imparfait, ne peut que « suggérer ». L'« épiphanie » fébrile de Barrès est une façon de mettre en scène cette faillibilité du langage, et cet appel à l'intuition « sensible » du lecteur qui vient en compenser le défaut.

Le Jardin de Bérénice, un récit pyrogène ?

C'est dans le dernier volume du *Culte du moi*, *Le Jardin de Bérénice*, que le processus de contagion fiévreuse par « sympathie » atteint sans doute son paroxysme. Et c'est aussi dans ce roman que s'opère le basculement de la fièvre égotiste à la fièvre nationaliste – sans que pour autant soient redéfinies les modalités de la contagion.

²⁹ Emmanuel Godo a bien montré cette approche essentiellement égotiste de l'art, en particulier de l'art vénitien (*op. cit.*, pp. 58-61, pp. 94-99 et *passim*), et en quoi elle sert de miroir à l'œuvre en train de s'écrire.

³⁰ Barrès, *Un homme libre*, in *op. cit.*, p. 163.

³¹ L'un des représentants les plus significatifs de cette tendance est le poète Tancredi de Visan, avec son *Essai sur le symbolisme* (1904). Dans *L'Attitude du lyrisme contemporain* (1911), il consacre d'ailleurs un chapitre à Barrès, qu'il rapproche à plusieurs reprises de Bergson. Le rapprochement du *Culte du moi* avec l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* avait été fait d'ailleurs par Jean Jaurès, dans sa thèse *De la Réalité du monde sensible* (1891) ; voir Bergson, *Essai...*, Paris, PUF, « Quadrige », note p. 289. Sur le « symbolisme bergsonien », ainsi que plus généralement sur les tendances « expressives » de la poésie symboliste et sur leurs contradictions, notamment sur l'opposition non résolue entre lyrisme « subjectiviste » et philosophie idéaliste – contradictions qui sont aussi sensibles chez le Barrès égotiste – voir Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, en particulier Introduction et chapitre I.

Dans ce troisième « acte » de la trilogie, la fièvre s'étend à presque tous les éléments du récit, et la contagion y détermine l'essentiel des rapports des protagonistes entre eux et avec leur milieu³². Ainsi, la plaine marécageuse entourant Aigues-Mortes, où est censé se dérouler le récit, est présentée d'emblée comme un « plat désert de mélancolie où règnent les ibis roses et les fièvres... »³³. Quant aux protagonistes, ils paraissent tous marqués par cet environnement paludéen. C'est le cas de la jeune Bérénice, qui vit au cœur même de ces marais, et qui est décrite comme fiévreuse – d'une fièvre qu'elle transmet au narrateur par simple contact : « ... la petite main brûlante qu'elle me tendit plusieurs fois pour me témoigner son contentement de me revoir me donnait la fièvre »³⁴. Ce qui n'empêche pas Philippe de rechercher parfois cette fièvre dans la seule contemplation du paysage : « Quand le soleil fut à son déclin, je montai à nouveau sur la tour Constance, ne doutant pas que je n'y trouvasse de plus fiévreuses émotions, à cette heure où les rêves sortent des étangs pour faire frissonner les hommes »³⁵. Même les absents sont fiévreux, comme ce premier amour de Bérénice, dont le souvenir forme sans cesse écran entre elle et Philippe, le bien nommé Monsieur de Transe, dont on apprend qu'il est mort, précisément, de la fièvre typhoïde³⁶. Enfin, lorsque le désir du narrateur opère une confusion entre Bérénice et le lieu où elle apparaît (Aigues-Mortes) – anticipant d'ailleurs ici les formes les plus fameuses du désir proustien –, il constate l'indistinction de leurs fièvres respectives, si bien qu'on ne sait plus si c'est le paysage qui contamine Bérénice, ou l'inverse :

Tu te mêles à Aigues-Mortes; tes sensations, tu les as répandues sur toutes ces pierres, sur cette lande desséchée, c'est toi-même qui te restitues la brise qui souffle de la mer contre ta petite maison, c'est ta propre fièvre qui te monte le soir de ces étangs³⁷.

³² Voir Wittmann, *op. cit.*, p. 47.

³³ Barrès, *Le Jardin de Bérénice*, in *op. cit.*, p. 205. Gide se souviendra d'ailleurs de cet archétype du décor symboliste pour écrire *Paludes...* Voir à ce sujet Jean-Michel Wittmann, « Gide et Barrès sur fond de paysage paludéen : rencontre symbolique, rupture symboliste », *Littératures* n° 31, automne 1994, pp. 169-179.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 217.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

³⁷ *Ibid.*, p. 224.

Du désir amoureux à l'osmose paysagère, la fièvre est, comme on le voit, un thème structurant l'ensemble du récit. Elle agit, sur le plan narratif, à la façon de la méthode appliquée à lui-même par Philippe, dans *Un homme libre* : comme facteur analytique, qui multiplie et singularise à la fois les sensations, et démultiplie d'autant le sujet qui les éprouve dans leur singularité ; et comme principe synthétique d'harmonisation – le texte se termine ainsi par l'expérience, vécue par Philippe, d'une harmonie généralisée, quasi cosmique, au cœur du jardin de Bérénice défunte :

La masse des remparts, l'immensité de la plaine, la voluptueuse désolation de ce petit jardin, mon amour de l'âme des simples, ma soumission de raisonneur devant l'instinct, toutes ces émotions que j'avais élaborées dans ce pays et tout ce pittoresque dont il m'avait saisi dès le premier jour, se fondaient maintenant dans une forme harmonieuse. Et comme ils avaient été dans mon cerveau des mouvements coexistants et simultanés, ils cessaient sous ma fièvre plus forte d'être isolés pour composer un ensemble régulier³⁸.

Cette dernière scène de totalisation fiévreuse est d'ailleurs l'occasion de rappeler comment le narrateur a subi, à travers Bérénice, la « contagion » d'un instinct plus fort que sa faible raison, et par là plus conforme sans doute à sa sensibilité profonde :

La sagesse de ton instinct dépassait toutes nos sagesse et ces petites idées où notre logique voudrait réduire la raison. Quand j'étais assis auprès de toi, dans ta villa, parfois tu partageais mes douloureux énervements ; par une contagion analogue, j'ai participé de ta force qui te fait marcher du même rythme que l'univers³⁹.

Les propos tenus ici par le narrateur ont en fait une importance cruciale, car ils amorcent un glissement idéologique fondamental dans *Le Culte du moi*, qui va déterminer l'évolution de l'œuvre ultérieure de Barrès, en lui permettant d'articuler l'égotisme au nationalisme. Non seulement l'affirmation de la supériorité de l'instinct sur la pure raison constitue un principe central du nationalisme barrésien⁴⁰ – « l'intelligence, quelle petite chose à la surface de nous-mêmes ! », affirmera Barrès au seuil

³⁸ *Ibid.*, p. 254.

³⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁰ Voir Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985, pp. 271-272.

de ses *Scènes et doctrines du nationalisme*⁴¹ – mais elle permet de faire place, au cours du roman, à une nouvelle entité. Bérénice, dans le rapport étroit qui la lie à Aigues-Mortes, a révélé en effet la prégnance de ce que le narrateur appelle l’Inconscient, terme métaphysique alors en vogue dans les milieux symbolistes. Cette notion doit notamment son succès au philosophe allemand Eduard von Hartmann⁴², qui a l’a forgée en synthétisant les grands principes métaphysiques de la philosophie idéaliste, comme l’Esprit hégélien ou encore la Volonté de Schopenhauer. Il se trouve que, dans sa relecture barrésienne, c’est le peuple qui incarne le mieux cet Inconscient – la jeune Bérénice pouvant être comprise, quant à elle, comme son émanation allégorique. Et c’est à nouveau la fièvre qui est convoquée pour signifier cette communion avec l’Inconscient populaire :

[...] je ne pensais qu’au peuple. « Quelle est son âme ? me demandais-je, je veux frissonner avec elle, la comprendre, par l’analyse du détail, comme l’Adversaire, et par amour, comme Bérénice ; arriver enfin à en être la conscience⁴³.

Jusqu’à la survenue dans le récit de cette entité nouvelle (l’« âme populaire »), la culture du moi ne semblait avoir d’autre but qu’elle-même. Ici, elle se met au service d’une conversion qui préfigure les engagements nationalistes de l’auteur ; mais elle demeure toujours dans un horizon esthétique marqué par le symbolisme – d’où d’ailleurs les possibles malentendus sur l’interprétation, notamment idéologique, d’une notion comme celle d’Inconscient, qui se situe chez Hartmann à la frontière entre le métaphysique et le biologique.

De ce point de vue, toute ambiguïté aura disparu avec l’usage, dès 1897, du roman à thèse. La terre et les morts auront remplacé l’Inconscient, sans se substituer vraiment à l’idée qui y était déjà sous-jacente, mais en évitant toute confusion possible avec des « métaphysiques » concurrentes. Cependant, si les dispositifs narratifs seront très différents, les principes essentiels de cette esthétique d’inspiration symboliste ne vont pas complètement disparaître d’une trilogie à l’autre : il s’agira encore, dans *Le Roman de*

⁴¹ Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Felix Juven, 1902, p. 11.

⁴² On la retrouve en particulier chez Jules Laforgue. Sur Hartmann et les écrivains fin-de-siècle en France, voir Jean Pierrrot, *L’Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977 (chapitre IV).

⁴³ *Ibid.*, p. 254.

l'énergie nationale, d'instaurer une communication immédiate entre auteur et lecteur à travers les moments épiphaniques du récit. Ainsi, ce qui va demeurer dans le passage de l'œuvre égotiste à l'œuvre nationaliste, c'est surtout un certain imaginaire de l'interlocution littéraire. Et comme on va le voir, la fièvre et la contagion y ont toujours leur rôle à jouer.

Le nationaliste enfiévré, ou l'ami des foules

Bien entendu, les différences d'une œuvre à l'autre sont ce qu'il y a de plus frappant au premier abord. Face à l'ironie et à la relative polysémie qui prévalaient dans le *Culte du moi*, les récits qui composent le *Roman de l'énergie nationale* se soumettent de façon univoque aux impératifs de la thèse à démontrer. Toute forme d'ambivalence interprétative a désormais disparu – du moins dans le métadiscours qui accompagne incessamment le déroulement du récit, et qu'assume un narrateur omniscient dont la fonction essentielle est d'explicitier la thèse à démontrer, à chaque articulation importante du roman. Mais comme l'ont remarqué déjà les premiers critiques de ces trois romans, et au premier chef André Gide lorsqu'il fit le compte rendu des *Déracinés*⁴⁴, ces dispositifs sont non seulement littérairement inesthétiques, mais de plus inefficaces : la diégèse ne prouve rien, et semble même parfois contredire la thèse soutenue. Et surtout, le récit, par trop de déterminisme, s'annule lui-même, puisque toute tension narrative a disparu dans la rigidité des enchaînements causaux.

En fait, contrairement aux « romans à idées » de Paul Bourget, ceux de Barrès paraissent miser sur d'autres procédés et dispositifs pour atteindre les résultats idéologiques escomptés, et pour créer une relation de connivence – ou d'autorité, c'est selon – avec le lecteur. Ces dispositifs peuvent être assimilés, précisément, à cette écriture épiphanique et contagieuse qui a été mise en place dans les romans égotistes. Ce n'est sans doute pas, en effet, dans l'action en tant que telle, ni dans la paraphrase idéologique du narrateur que l'essentiel doit être compris, mais peut-être dans ce qui

⁴⁴ Voir « A propos des 'Déracinés' de Maurice Barrès », publié dans *L'Ermitage*, février 1898, repris dans *Essais critiques*, éd. présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

s'apparente au premier abord à des stases du récit, des moments de nature quasi digressive qui ponctuent le roman et en forment la trame symbolique. Ce sont ces stases qui ont une valeur proprement « épiphanique » – des épiphanies qui sont, par excellence, les moments fébriles du texte, et qui jouent aussi l'identification entre mêmes sensibilités, telle qu'elle était présentée dans les paratextes du *Culte du moi*.

Deux exemples vont ici me retenir, qui me paraissent significatifs de cette esthétique – et de certaines de ses apories. Le récit des funérailles de Victor Hugo constitue l'un des morceaux de bravoure les plus connus des *Déracinés*. Il fournit aussi à l'auteur l'occasion de décrire l'une de ces scènes de fièvre où s'articulent à la fois l'expérience collective – la foule en liesse qui accompagne le corps du défunt au Panthéon –, présentée par un narrateur omniscient, et l'expérience individuelle de l'événement, perçu à travers la focale des personnages. Les deux points de vue doivent en fait coïncider, et contribuer à la démonstration de la thèse. Ainsi, c'est par ces funérailles de Hugo que Sturel, l'un des principaux protagonistes du récit, peut ressentir l'unité de l'Inconscient populaire, retrouvant ici le sentiment épiphanique éprouvé par Philippe dans le *Jardin de Bérénice* :

Cet ensemble mystérieux [de la foule parisienne] était du moins extrêmement propre à mettre le perplexe Sturel dans un état philosophique d'où il distinguerait sa vérité. [...] Nul ne pourrait y élever ce jeune homme susceptible de grandes impressions plus sûrement que Victor Hugo, à qui cette apothéose donne ce soir-là une autorité surhumaine. [...] « Chacun de ces hommes, se disait-il, appartient à la vie isolée, et peut-être à une vie fort canaille, par ses actes, mais à la vie en commun par sa sève. La sève nationale aujourd'hui est en émoi, et voilà que tous ces individus pensent généreusement »⁴⁵.

La fièvre n'est pas explicitement évoquée dans cette scène funèbre, mais on peut y faire le compte de tous ses symptômes : frémissements des nerfs, frissons, délire, « étrange ardeur ». Elle est ce qui manifeste la condensation de l'unité populaire – si bien, d'ailleurs, que Barrès emploiera volontiers, dans la suite de la trilogie, l'expression de « fièvre française »⁴⁶. Elle est présentée ici comme en acte, dans une écriture qui démarque de façon

⁴⁵ Barrès, *Les Déracinés*, in *op. cit.*, pp. 729-730.

⁴⁶ Ainsi, par exemple, à propos du retour de Boulanger : « Seule vaut, pour nécessiter son retour, la fièvre française, dont [le général Boulanger] est une sécrétion. (*L'Appel au soldat*, in *op. cit.*, p. 801)

sans doute délibérée le style journalistique⁴⁷, mélange de prosaïsme et de grandiloquence, et qui tente de recréer l'illusion d'immédiateté par l'usage, notamment, du présent de l'indicatif.

Style « sensationnaliste » des journaux à grands tirages, et alternance des points de vue pour cerner le même événement : l'ambition esthétique de Barrès, telle qu'elle est perceptible dans l'épisode emblématique des funérailles hugoliennes, mais aussi dans le roman entier, présente des affinités certaines avec le projet romanesque du Hugo des *Misérables*⁴⁸, en particulier dans la volonté affichée de toucher un vaste lectorat. On peut même pousser plus loin l'hypothèse, jusqu'à voir dans cet épisode une forme d'identification entre le narrateur et la figure hugolienne. Ce serait en tout cas l'aboutissement logique de la série d'identifications contagieuses qui sont ici mises en scène par le narrateur : de la foule populaire qui s'identifie à Hugo, à Sturel qui s'identifie à cette même foule ; du lecteur « idéal » qui est appelé à s'identifier à Sturel – sorte de figure vide du récit, d'« homme sans qualités » avant la lettre, qui autorise toutes les projections – jusqu'au narrateur, donc, qui s'identifie lui-même à Hugo, incarnation par excellence du grand écrivain national. C'est d'ailleurs par sa seule « grandeur » d'écrivain, dépositaire des mots de la nation – « car le voilà son titre, sa force, c'est d'être le maître des mots français »⁴⁹ – que Hugo permet, selon Barrès, de cristalliser la conscience nationale – et non par ses idéaux humanistes et républicains, comme on peut l'imaginer. L'identification irait donc de pair ici avec une forme de détournement de cadavre...

Quoi qu'il en soit, l'épisode épiphanique des funérailles fonctionne aussi comme une mise en abyme de la voix narrative, et de son efficacité supposée : le narrateur des *Déracinés* a pris en quelque sorte le relais de la

⁴⁷ Barrès cite d'ailleurs dans son propre texte, entre guillemets, des extraits de journaux. Sans doute s'agit-il là aussi d'un écho à sa propre activité de journaliste à cette époque, dans les journaux boulangistes comme dans les grands titres de la presse nationale (*Le Figaro*, etc.).

⁴⁸ Le parallèle entre *Les Misérables* et la trilogie nationaliste est d'ailleurs explicitement évoqué par Barrès dans ses *Cahiers* – en des termes qui ne sont toutefois pas toujours flatteurs pour Hugo, et pour Barrès lui-même... : « Je voudrais marquer le caractère du *Roman de l'énergie nationale*. / Ce sont *Les Misérables*, *Les Châtiments* qui ont jeté bas l'Empire. Comme *Les Misérables* ont fourni le fumier d'où est née la pensée radicale, républicaine, je voudrais que *Les Déracinés*... » [la phrase de Barrès est – sans doute volontairement – incomplète] (Sixième cahier, 1899-1901, in *Mes Cahiers*, tome I, janvier 1896-novembre 1904, préface d'Antoine Compagnon, Éditions des Équateurs, 2010, p. 283).

⁴⁹ Barrès, *Les Déracinés*, p. 727.

fièvre nationale hugolienne, qu'il cherche à décrire et à immortaliser dans son propre texte, mais aussi à reproduire dans la conscience de son lecteur, par un effet de superposition entre l'autorité de l'auteur – en l'occurrence Barrès, qui n'a jamais hésité, dans ses paratextes, à maintenir la confusion entre auteur et narrateur – et celle de Hugo. Ce qui se présentait donc, dans le récit, comme un moment fébrile parmi d'autres est en fait une façon, pour l'écrivain, de réaffirmer le caractère performatif de sa parole, et peut-être sa légitimité de futur « grand écrivain » national...

Dans *l'Appel au soldat*, le deuxième tome de la trilogie nationaliste, la fièvre collective réapparaît, mais cette fois autour de la figure du général Boulanger. Un épisode en particulier mobilise des procédés similaires à ceux utilisés pour décrire les funérailles de Hugo : celui de son départ de Paris, suite à sa mutation à Clermont-Ferrand par le gouvernement, qui veut l'éloigner de la vie politique⁵⁰. Prétexe, là aussi, à la description d'une fièvre populaire parisienne : la foule tente en effet de s'opposer, dans une hystérie généralisée, au départ du général populiste, en bloquant notamment la gare où se rend ce dernier. L'auteur convoque dans cet épisode les six jeunes protagonistes lorrains, dans le dessein sans doute de développer une scène de « totalisation » assez semblable à celle des funérailles hugoliennes. Toutefois, l'efficacité symbolique de ce passage, replacée dans l'économie globale du récit, paraît bien moins évidente, en particulier du moment où disparaît toute mise en abyme de l'écrivain comme « conscience nationale ». La figure de l'écrivain sublimée à travers Hugo assurait le parfait fonctionnement de la série d'identifications par contagion ; dès le moment où cette dernière trouve en Boulanger son principal relais identificatoire, elle perd une grande partie de son efficience.

La faiblesse du récit et de ses moments symboliques est en fait intrinsèque à la chronique boulangiste, qui s'inscrit tout de même dans l'horizon d'un échec historique, puisque le « brav'général » ne prêtera sa main à aucun coup d'État, et que son suicide, après la mort de sa maîtresse, aura substitué au roman épique le mauvais mélodrame. C'est sans doute pour sauver son projet romanesque que le narrateur en appelle incessamment à la fièvre de son lecteur – comme l'indique le titre du

⁵⁰ Barrès, *L'Appel au soldat*, chapitre II : « Les éléments qui fermentaient autour de la gare de Lyon », pp. 781-801.

premier chapitre de l'ouvrage : *La fièvre est en France et dans chaque Français* – et aux pouvoirs identificatoires des moments épiphaniques qui avaient émaillé les *Déracinés* : le récit ne soutient sa fièvre, en quelque sorte, que par le souvenir de son propre passé romanesque⁵¹. D'ailleurs, dans le troisième volume de la trilogie, *Leurs figures*, la matière fictionnelle va s'effacer progressivement au profit du pamphlet, qui pourrait valoir comme une dernière tentative de faire renaître la fièvre littéraire, mais une fièvre qui ne peut compter désormais que sur la seule invective antiparlementaire.

Au début de ses *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902), qui sont à la fois une synthèse doctrinale et un bilan pratique plutôt mitigé de ses luttes politiques, Barrès avoue indirectement l'échec de cette métaphore fiévreuse, en affirmant préférer dorénavant le mot «tumulte» pour désigner les événements politiques – même s'il vient, dans le même passage, de qualifier de «fiévreuses» les pages concernant l'Affaire. Il se propose dans tous les cas de

faire une fortune à ce mot «tumulte» – bien supérieur en définitive à la *fièvre française* que j'employai à plusieurs reprises dans *Le roman de l'Energie nationale* – le latin *tumultus* qui est de même racine que *tumor, gonflement*, rend si bien la sorte de phénomène social que nous voulons signifier aujourd'hui (boulangisme, affaire de Panama, affaire Dreyfus)! Et puis ce mot a des titres vénérables. Rome s'en servait déjà à propos des Gaulois. «Nation née pour de vains tumultes», dit Tite-Live. Appelez telle de nos révolutions un tumulte, et voilà des clartés qui s'allument et se répandent le long de notre histoire⁵².

La fin de la fièvre comme thème esthétique privilégié d'une vision politico-historique manifeste ici son épuisement métaphorique, et aussi sans doute un changement de perspective idéologique. Barrès est devenu, après l'affaire Dreyfus, un républicain conservateur, partisan de l'ordre, et

⁵¹ Quand cette fièvre ne devient pas douteuse aux yeux de certains protagonistes, comme à ceux du cérébral Roemerspacher, qui met en garde contre l'«aventurisme» boulangiste, et préfère partir en quête de l'«âme populaire», dont ce mouvement politique ne serait que l'épiphénomène : «Vous gardez la fièvre que nous primes au tombeau de Napoléon. Qu'est-ce qu'un homme! Le boulangisme intéressant n'est pas en Boulanger! il faudrait visiter le pays et se rendre compte de la fermentation nationale.» (Barrès, *L'Appel au soldat*, p. 813).

⁵² Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 7. Il s'agit en fait d'une note, appelée par cette phrase : «J'en suis sûr, l'historien des tumultes français consultera plus tard ces pages fiévreuses».

méfiant envers toute révolution, qu'elle soit de droite comme de gauche⁵³. Mais de fait, ce changement lexical traduit aussi la fin de la croyance de Barrès en un certain dispositif narratif, celui justement de la contagion : le tumulte, contrairement à la fièvre, ne se transmet pas...

Conclusion

Avant que cette usure ne devienne manifeste, l'utilisation thématique de la fièvre et de la contagion a permis à Barrès d'articuler, de façon le plus souvent implicite, les principes essentiels de son esthétique – celle du moins d'avant les années 1900, car dès ce moment-là, l'influence de la réaction néo-classique (en particulier maurrassienne) va devenir plus sensible chez lui, sans toutefois faire disparaître certains traits prégnants de sa « formation » symboliste. En les résumant, on peut dire que ces principes prétendent avant tout restaurer un contact immédiat du texte avec le monde, lui redonner tout son pouvoir performatif sur le lecteur. Un contact immédiat qui ne passerait plus par la seule intelligence, mais par une compréhension toute « intuitive », au sens bergsonien du terme. La métaphore fiévreuse traduirait en fait sur un plan thématique cette esthétique symboliste de l'« expression », qui pense l'écriture comme transitivité et qui cherche à s'appuyer sur la communion de sensibilités similaires.

Mais c'est aussi ce qui fait de la fièvre, chez Barrès, le signe d'une communion par exclusion. Exclusion, dans un premier temps, de ceux qui ne participent pas de cette sensibilité générationnelle, c'est-à-dire, pour l'égotiste, des « barbares » qui ne sympathisent pas avec les fièvres des « jeunes gens » ; et surtout, dans un deuxième temps, exclusion de ceux qui, aux yeux de l'écrivain nationaliste, ne partagent pas une même prétendue sensibilité nationale. L'esthétique est donc ici immédiatement politique, et peut-être permet-elle d'illustrer, de façon tout aussi éclairante

⁵³ C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques du boulangisme d'avoir cristallisé, à la fin des années 1880, les aspirations révolutionnaires contradictoires des mouvements socialistes, anarchistes et nationalistes, mais qui tous s'opposaient à la république opportuniste-radical et à l'establishment « bourgeois » qu'elle était censée représenter. Voir Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989, Chapitre II.

que les logiques sociales de l'engagement, le basculement vers des choix idéologiques radicaux. Cependant, comme on l'a vu, une différence essentielle demeure d'une trilogie à l'autre : alors que dans *Le Culte du moi*, le processus de contagion était encore fondé sur la primauté de l'expérience artistique, et partant sur une véritable expérimentation scripturale qui laissait place à la polysémie et à l'ironie, dans le *Roman de l'énergie nationale* la métaphore est complètement absorbée par un style de paralittérature – le journalisme et le pamphlet – où se trahit un projet esthétique à la fois totalement univoque et fortement « hétéronomique ». Avec Barrès, un certain roman politique a donc vu le jour, qui allie l'univocité doctrinale de l'œuvre à thèse aux fascinations de l'« art suggestif » symboliste. Au vu des causes que pourra servir, dans les décennies suivantes, ce roman politique d'un genre nouveau, il n'est pas sûr que la littérature soit sortie tout à fait indemne de cette fièvre fin-de-siècle.

FABIEN DUBOSSON
Université de Fribourg
fabien.dubosson@unifr.ch