

Le Groupe fait du/de bruit :

Communication et communauté dans *Mort de quelqu'un* de Jules Romains

Macs Smith

Presque oublié aujourd'hui, Louis Farigoule, dit Jules Romains, (1885–1972) jouissait pendant sa vie d'une renommée internationale. Né dans la Haute-Loire, il passa la majorité de sa jeunesse à Paris, ville qui allait l'obséder. Au Lycée Condorcet il se tourna vers la poésie et adopta son nom de plume. On le considérait un étudiant brillant et à l'École Normale Supérieure il obtint deux licences, en lettres et en physiologie. Cette éducation pluridisciplinaire ne serait pas sans influence sur ses travaux littéraires et philosophiques, qui concernent souvent les limites et les capacités latentes du corps humain¹. En 1904 il publia son premier livre de poésie, *L'Âme des hommes*, et l'année suivante une sorte de manifeste pour une philosophie baptisée l'unanimisme. L'unanimisme était une idéologie millénariste prévoyant une révolution qui mettrait fin à l'individualisme et ferait naître un âge dominé par des groupes éclairés. Romains voyait les racines de cette révolution dans les avancées technologiques qui à son époque se répandaient dans les grandes villes. Ni le livre de poésie, ni le manifeste n'attirèrent l'attention du public, mais Romains eut du succès en 1908 avec un texte hybride : *La Vie unanime*, livre de poèmes sur des thèmes unanimistes. André Gide en écrivit un compte rendu favorable dans le premier numéro de la *Nouvelle Revue Française* et la carrière du jeune écrivain fut lancée². Romains fut agrégé de philosophie en 1909 et devint un vrai homme de lettres, reconnu pour ses romans – surtout *Les Hommes de bonne volonté* (1932–1946), fresque balzacienne de la vie parisienne – comme pour ses pièces de théâtre – *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923) fut créé par Louis Jouvet (et dans une adaptation cinématographique de 2017 le rôle principal fut

joué par Omar Sy ; les œuvres de Romains ne sont pas toutes oubliées). Il présida le PEN club avant la deuxième guerre mondiale et fut élu à l'Académie Française en 1946.

La carrière de Romains fut longue et féconde ; toutefois, la plupart de ses travaux font partie d'un seul projet. L'unanimisme est leur fil rouge. Les textes de Romains, qu'ils soient romanesques ou poétiques, s'efforcent presque tous de représenter l'unanime et, d'une manière plutôt obscure, de le déclencher. Le poète, observateur privilégié, est seul capable de percevoir les flux des nouveaux esprits collectifs. À lui, donc, incombe la tâche de sensibiliser ses prochains à leur existence. Les œuvres littéraires de Romains ne sont pas seulement liées à sa philosophie mais en sont aussi la matière même.

Cette proximité pose un dilemme herméneutique intéressant. Au premier abord, la centralité de l'unanimisme à ces ouvrages semble simplifier la tâche du lecteur en réduisant la critique à une besogne de recensement des liens et des décalages entre le texte et l'unanimisme³. Pourtant, une telle approche nécessite que le lecteur possède au préalable une définition de l'unanimisme à laquelle il peut comparer le texte du poème ou du roman. Ceci est impossible. Le « manifeste » mentionné ci-dessus, *Les Sentiments unanimes et la poésie*, nous renvoie à la poésie pour toute explication de la philosophie et Romains avait du mal lui-même à expliquer comment se formait la conscience de groupe, dont il était l'apôtre. Ses efforts d'en élucider le processus tendent souvent vers une religiosité peu satisfaisante. Ce n'est donc qu'à travers les textes littéraires que l'on peut connaître l'unanime.

Cela veut dire que les principes de cette philosophie sont aussi difficiles à préciser et aussi contestables que le sens d'un poème, et il n'est pas surprenant que Romains se sentît parfois mal compris. Le plus notable des désaccords, discuté par Leland Thielemann dans un article cinglant de 1941, concernait l'accusation que le collectivisme promulgué par Romains

constituait un précurseur du fascisme⁴. Thielemann n'était pas le premier à mettre en question le libéralisme de la pensée de Romans et il nous raconte la réaction offensée de l'auteur, qui se hâta de se distancier des Nazis et de renier les écrits où il disait son admiration pour le fascisme⁵. Or, beaucoup d'intellectuels français des années 1930 furent séduits par le fascisme avant de renoncer à leur admiration lorsqu'ils découvrirent ce que désiraient Hitler et Mussolini. Romans n'est pas unique à cet égard. Ce qui rend cette controverse intéressante est plutôt les contradictions qui caractérisent la réaction de Romans à ce qu'il qualifiait de mauvaises lectures de sa pensée. Dans son contenu comme dans sa forme, l'unanimisme nous demande de dépasser l'individu, d'accepter les contradictions de la vie collective. Par son choix de transmettre l'unanimisme par le biais d'œuvres littéraires plutôt que par des tracts didactiques, Romans déclara que le sens de l'unanimisme n'était pas univoque, que sa vraie nature émergerait dans le mélange de toutes les lectures que le public pouvait en faire. Et pourtant, Romans ne pouvait s'empêcher de vouloir contrôler ces lectures, de s'ériger en chef du mouvement, de maîtriser l'ambiguïté qu'il avait créée au sein de sa philosophie.

La posture problématique de Romans vis-à-vis de l'ambiguïté de ses propres écrits nous offre une étude de cas du rapport compliqué entre la philosophie et la littérature. Elle nous permet aussi de pointer un motif récurrent chez Romans qui a été négligé jusqu'ici, mais qui est clé à son collectivisme : c'est le bruit. Dans les rares lectures contemporaines de Jules Romans, les commentateurs ont tendance à le présenter comme un poète des systèmes en réseau. Cela est justifié par son intérêt pour la foule, pour les technologies de communication et pour la ville. Cela nous aide, d'ailleurs, à percevoir la pertinence de cet auteur pour certaines de nos préoccupations critiques contemporaines, voire les réseaux sociaux, les médias, les mégaloilles. Cependant, si Romans appréciait les systèmes en réseau, il ne négligeait pas leur capacité

d'échouer. En effet, l'imperfection des systèmes en réseau est essentielle à l'unanimisme. Je soutiens que Romans est moins un poète des réseaux urbains qu'un poète des bruits urbains. Dans une formule devenue canonique dans sa mythologie personnelle, il écrit dans la préface de *La Vie unanime* que c'était « d'abord le livre d'un enfant qui s'était baigné dans Paris [... et qui] savait distinguer, les yeux clos, le bruit d'un carrefour du bruit d'un autre⁶ ». Cette phrase est presque toujours lue comme une bravade, voire une forfanterie d'un *Ur*-parisien qui marque son territoire. Mais elle s'offre à une lecture littéraire aussi.

Dans cet article je propose d'examiner chez Romans la fonction de deux types de bruits – et j'emploie le mot dans son sens large, comportant les sons de la ville, les interférences et les parasites sonores. Les deux catégories sont les bruits diégétiques et extra-diégétiques. Les premiers, sur lesquels le narrateur attire l'attention du lecteur à plusieurs reprises, jouent un rôle important dans la formation du groupe. Les derniers, ceux qui s'interposent entre l'écrivain et ses lecteurs, rendent possibles les désaccords sur le sens du texte. Mon argument principal sera que ces deux types de bruits sont inséparables chez Romans à cause de l'importance que l'auteur impute à l'acte de lecture dans la production de l'unanime.

Je me focaliserai ici sur *Mort de quelqu'un*. Ce texte, publié en 1911, est le premier roman de cet auteur. Il raconte la mort et l'enterrement d'un veuf parisien nommé Jacques Godard. À mesure que la nouvelle de son décès se diffuse un groupe fragile se constitue. Au niveau métaphorique, les enjeux unanimistes du texte sont transparents : la mort de l'individu déclenche la naissance du groupe. Il serait tout aussi facile d'ailleurs de situer le texte dans la religiosité qui caractérise parfois l'unanimisme par le statut fantomatique de Jacques Godard (dont le nom pourrait évoquer Dieu par l'entremise de l'anglais), qui se transforme en un hôte suprême, un saint esprit, capable d'accueillir toute l'humanité en son sein. Mais si spiritualisme

il y a dans l'écriture de Romans, il n'empêche que les mécanismes qui rassemblent les membres du groupe au long du texte sont concrets. Dès qu'il meurt, Godard subit une métamorphose : il se transforme en message. Le concierge de son appartement diffuse la nouvelle de sa mort en employant plusieurs formes de médiatisation. Romans écrivait dans un contexte où les médias et la connectivité étaient de plus en plus importants pour l'architecture et pour la politique sociale de la ville ; avec ce livre il nous rappelle que les interférences ne sont pas que des obstacles à la formation des collectifs.

La ville de Jules Romans

Mort de quelqu'un est, comme *Pot-Bouille* de Zola, l'histoire d'un immeuble et il est difficile de comprendre ses enjeux sans considérer le contexte urbanistique et architectural dans lequel il fut produit, contexte où les systèmes de communication et de circulation jouaient un rôle allant croissant. Philippe Geinoz et Rosalind Williams ont tous deux insisté sur l'importance de l'haussmannisation dans la vie de Romans ; Geinoz remarque l'apparence neuve de la ville où grandit l'écrivain⁷ et Williams le qualifie de poète de la ville en réseau⁸. Sans doute la jeunesse de Romans fut-elle fortement influencée par la nouvelle physionomie de Paris. Mais en 1911, en pleine Belle Époque, il y avait déjà 40 ans que le baron Haussmann avait quitté l'Hôtel de Ville. Bien que beaucoup d'analyses de l'architecture de la III^e République aient remarqué sa continuité stylistique avec l'architecture du Second Empire, des changements importants dans la politique urbanistique de Paris avaient eu lieu. Ces changements produisirent une nouvelle conception du privé qui suscita un nouveau scepticisme par rapport à la perméabilité de la frontière entre les espaces domestique et public.

La plus notable des ruptures fut l'abandon de la pensée holistique du Second Empire. Là

où le Baron Haussmann avait pris la rue comme unité d'intervention urbanistique, les architectes de la III^e République voulaient rendre sa primauté à l'immeuble. Aux fameux percements d'Haussmann, dont le nom invoque l'importance d'une métaphore corporelle de Paris et d'une approche holistique à sa santé, se substituèrent l'habitation à bon marché et l'îlot insalubre⁹. Il s'agissait aussi de restituer le statut privilégié de l'architecte, à qui s'étaient substitués les ingénieurs sous Haussmann. L'ouverture des concours de façade en 1897 leur permit d'exhiber leurs talents tout en contribuant à une redéfinition des limites de l'œuvre architecturale¹⁰. Un tel changement dans l'architecture domestique ne pouvait que provoquer un déplacement des frontières de l'espace privé. Selon Pierre Pinon, l'urbanisme républicain signale « une rupture entre l'habitat et la ville en autonomisant le premier¹¹ ».

Certains des résidents de l'immeuble sis au cœur de *Mort de quelqu'un* accueillent cette révolution avec plaisir. Une femme anticipe même l'ère de Le Corbusier et la création de l'unité d'habitation :

À Paris, les choses sont mal arrangées, pensait une femme du second étage qui était née à la campagne. On devrait pouvoir acheter dans sa maison tout ce qu'il faut. Il devrait y avoir boulanger, boucher, ou plutôt une boutique qui aurait de tout. Comme ça, on n'irait pas ailleurs. Une maison ici, c'est comme un village chez nous. On ne devrait pas avoir besoin des autres. (102-03¹²)

Si l'immeuble était, à son origine, une des grandes forces d'extroversion dans la ville,¹³ les innovations architecturales et sociales du dix-neuvième siècle étaient massivement consacrées à l'isolement de l'espace privé au sein de ces nouveaux habitats. Franco Moretti écrit que,

contrairement au stéréotype d'une époque obsédée par la circulation, la « nouveauté » du dix-neuvième siècle est d'avoir enfermé les gens dans des bureaux et dans des maisons¹⁴. Cette consolidation de l'espace privé eut pour effet secondaire l'isolement social. Pour Walter Benjamin, les appartements de la deuxième moitié du siècle sont des cocons et des toiles d'araignée¹⁵. Ce sont peut-être ces mêmes visions qui font que la femme rétracte ses pensées : « A ce moment surgirent à son esprit des idées qui contrariaient la comparaison. Elle ne réussit pas à y remettre de l'ordre, et en fut vaguement inquiète » (103).

Jules Romains lui-même semble s'être profondément inquiété des conséquences de l'autonomisation de l'immeuble et la vie de son protagoniste reflète ses soucis. Godard habite le quartier prolétaire de Ménilmontant. Sa vie est solitaire à l'extrême. Sa carrière de mécanicien des chemins de fer est terminée et, suite à la mort de sa femme, le vieux retraité ne fréquente plus personne. Pendant la journée il ne sort que pour faire les courses et pour déposer des fleurs sur la tombe de son épouse dans un cimetière de banlieue. Il constate une certaine ressemblance entre sa solitude et celle des cadavres enterrés : « Je suis libre, oui, libre comme eux » (11), s'exclame-t-il en regardant le Père Lachaise du haut du Panthéon. Avant de monter au sommet du mausolée, Godard ignore la proximité du Père-Lachaise à son foyer ; il ignore même le caractère de son voisinage. Sa vie privée est entièrement coupée de l'espace public qui l'entoure. Il ne connaît aucun de ses voisins et il est sans enfants. Sa seule famille consiste en ses parents qui habitent dans le Midi et rêvent d'habiter comme leur fils aux environs d'un cimetière.

Cette vie marquée par le désir de la mort résulte en une mort qui donne vie : le décès de Godard fait naître une conscience de groupe. Les préparatifs pour l'enterrement nécessitent des rencontres qui ébranlent les frontières de l'espace privé. La solitude cède la place à une nouvelle convivialité du voisinage. Anticipant quelque peu l'exhortation de Perec que l'on « devrait

apprendre à vivre davantage dans les escaliers¹⁶ », Romans privilégie les espaces liminaires de l'immeuble (tel le palier qui à plusieurs reprises sert de lieu de rencontre). Il ressuscite ainsi l'indécidabilité originelle de l'immeuble, typologie qui brouillait autrefois les définitions de l'intérieur et de l'extérieur.

Or, la mort de Godard ne suffit pas à lui seul à provoquer un retour à une conception haussmannienne de la ville, ni l'avènement d'un unanimisme utopiste. Les processus de rassemblement déclenchés par sa mort, en ébranlant certaines frontières en cristallisent d'autres. Quand les habitants de l'immeuble descendent ensemble dans la rue pour la première fois, Romans n'y voit pas l'écroulement de l'autonomie de l'immeuble mais sa complétion : « une zone froide semblait s'étendre autour de la maison et l'isoler des maisons voisines. Aucune mitoyenneté n'y résistait. Pour la première fois, peut-être, la maison savait ses limites. Les habitants de la rue lui paraissaient vivre au-delà d'une frontière » (102). Il serait donc tentant de dire que Romans s'oppose moins à l'autonomisation progressive de l'immeuble qu'à son exécution bâclée. Cependant, comme on va le voir, bien que l'existence d'un nouveau groupe se signale souvent dans le texte par la clarification des limites d'une entité sociale auparavant floue, la création des groupes n'est jamais nette et elle est toujours marquée par la présence du bruit. La sympathie que démontre Romans pour ces interférences comme moteurs de la sociabilité différencie l'auteur des tendances urbanistiques de son époque.

Le groupe fait de bruit

Peu après la mort de Godard le concierge rassemble les voisins dans la chambre du défunt. C'est une expérience inédite pour eux qui n'ont pas l'habitude de se parler ni de se voir. D'emblée, la transformation en groupe se déclenche. L'espace, l'ambiance, la position des

meubles imposent des gestes et des attitudes aux habitants. Ils commencent à reproduire les habitudes de Godard. Ils commencent même à dire des phrases qu'il avait prononcées. À mesure que les individus du voisinage s'unifient, ils incarnent de mieux en mieux la personnalité de l'individu dont le décès a provoqué leur rassemblement. Mais tout d'un coup la transformation échoue. Ce sont les femmes d'abord qui ne supportent plus l'énergie du mort et qui veulent la dissiper aussitôt que possible. Bouleversées par le « trop-plein » (31) de son esprit, elles quittent la salle. « Le groupe mourut la minute d'après » (27).

Qu'est-ce qui explique cet échec ? Une réponse serait que la transmission de l'esprit d'un individu au « corps » d'un groupe exige des étapes de médiation intermédiaires. Lesquels ? Les chapitres qui suivent confirment au premier abord la pensée de Rosalind Williams, qui voit en Jules Romains un poète des systèmes en réseaux. Selon sa lecture des autres écrits de Romains il faut, pour réaliser l'unanime, l'intervention des technologies de communication et de transport. Ce n'est donc pas avec surprise que l'on trouve une abondance de tels réseaux engagés pour rapporter la mort de Jacques Godard à ses parents. Le concierge de son bâtiment, après avoir découvert le cadavre, cherche un journal sur les marges duquel Godard avait gribouillé leur adresse. Ensuite il va à la poste pour dicter un télégramme : « Fils mort aujourd'hui à son domicile » (21). Le message parcourt les longs fils qui relient l'agence parisienne à celle de province, où il activera un autre réseau. L'opérateur du télégraphe demande à un gosse du village de courir à la maison des Godard pour leur livrer la nouvelle tout de suite. Journal, télégraphe, rue : tous ces réseaux se complètent et se superposent pour déclencher la « seconde vie » (42) de Jacques Godard.

Cependant ces réseaux, aussi importants qu'ils soient, ne semblent pas intéresser l'écrivain par leur efficacité. Au contraire, même dans le passage que je viens de citer, le

narrateur ne cesse de souligner leurs fuites, leurs imperfections et les interférences qui font que le message reçu par les parents n'est pas équivalent à celui que le concierge a voulu transmettre.

Par exemple, le narrateur décrit ainsi l'intérieur de la poste provinciale avant l'arrivée du télégramme : « son silence n'était pas pareil à n'importe quel silence. [...] De petites vibrations y devaient pulluler, trop subtiles pour être entendues, mais qui parfois s'accroissaient jusqu'à se trahir » (37). Ces bruits, bien qu'ils soient largement inaperçus par les employés, sont l'indice de l'imperfection du médium. Ce sont, pour adopter la terminologie de Michel Serres¹⁷, des parasites qui rongent le message au long de son trajet. Ces parasites vont ronger aussi l'esprit de Jacques Godard, incarné en ce message.

Ici il faut faire une brève parenthèse pour expliquer l'ontologie que l'écrivain esquisse au début du roman. Selon lui, rien n'existe véritablement s'il n'existe que « par lui-même » (13) ; il faut exister aussi par les autres. L'existence est une gamme et la position d'un individu dépend moins de la simple condition d'être que du fait d'appartenir au regard et au discours des autres. Jacques Godard, par exemple, « existait modérément par lui-même ; il n'existait qu'à peine par les autres » (13). Il existe davantage dans les rares moments où ses anciens collègues l'évoquent ou quand ses parents parlent de lui. « Il existait bien mieux encore quand arrivait une lettre » (14). Ce dernier exemple montre encore l'importance chez Romains des médias. L'auteur étend le principe jusqu'au point où l'existence physique ne semble plus rien à côté de l'existence médiatique. Le concierge, par exemple, hésite longuement avant d'envoyer le télégramme annonçant le décès de son locataire car le faire serait achever un processus dont la mort du corps n'était que le début (22). De même, le père de Godard blâme le courrier au lieu de la pleurésie pour la mort de son fils : « Si je n'avais pas reçu la dépêche, il n'y aurait rien de plus que ce matin. J'aurais toujours un fils retraité à Paris » (65).

Le message qui parcourt la France est moins une description de Jacques Godard que son esprit même. Les interférences auront donc aussi un effet sur la nature de l'homme. Or, au premier abord ces interférences semblent menacer le projet de transformation de l'individu en groupe. Elles causent une perte d'information qui effrite l'identité du protagoniste. L'opérateur qui reçoit le message n'est pas sûr, par exemple, que le « fils mort » soit le fils des destinataires. Lorsqu'une vieille femme qui passe au bureau lui rappelle la situation des Godard, avec leur fils retraité à Paris, l'opérateur se trompe de prénom pour ce dernier. Il l'appelle Jean. Enfin, quand on lui demande d'expliquer la cause du décès, il ne peut le faire à cause du laconisme du médium : « vous savez, sur une dépêche... » (38). L'homme qui arrive au bout du réseau ne ressemble guère à celui qui est parti de Paris. On a l'impression de « [toucher] exactement l'un des points où Jacques Godard commençait à n'être plus rien du tout » (24). Et si Jacques Godard n'est plus rien du tout, comment peut-il être l'âme d'un groupe ?

En effet, de l'avis de ses voisins parisiens, le bruit présente un risque important à la naissance du collectif. La deuxième fois qu'ils essaient de porter l'esprit du défunt (cette fois littéralement : il s'agit du port du cercueil) ils craignent tout bruit qui puisse briser leur concentration¹⁸. Descendu dans la rue, le groupe désire « le silence [...] pour s'en protéger contre le frôlement bruyant des rues » (103-04). Il veut être couvé par un silence protecteur, couvé comme une larve. Que les résidents prennent le silence comme précurseur à l'unité n'est pas étonnant car bien avant la mort du mécanicien il est valorisé comme précurseur à la constitution d'autres unités, notamment celle de la famille¹⁹.

Leur avis sur le silence était partagé par beaucoup des contemporains de Romains. Si tout le monde connaît l'exemple de Proust qui tapissait sa chambre de liège pour l'insonoriser, Aimée Boutin montre que Proust était loin d'être le seul parisien à perdre le goût des bruits urbains.

Dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle Paris découvrit les bruits en tant que tels²⁰.

C'est à cette époque que les bruits se distinguèrent dans l'imaginaire comme malsains et indésirables. Sous Haussmann les bruits ne figuraient pas parmi les phénomènes à contrôler, comme les odeurs et les déchets²¹, mais lorsque Le Corbusier rédigea son *Manuel de l'habitation*, publié une petite décennie après *Mort de quelqu'un*, il cibra non seulement les odeurs (« mettez la cuisine sous le toit pour éviter les odeurs ») et la saleté (« enseigner à vos enfants que la maison n'est habitable que [...] lorsque les parquets et les murs sont nets »), mais aussi les bruits²². En plus de murs insonorisés (comme la chambre de Proust, son studio était rendu hermétique grâce à une isolation ingénieuse des murs), il proposa à ses locataires éventuels un environnement sonore soigneusement régularisé.

Pour Le Corbusier les bruits contribuent à l'instabilité fondamentale et nocive de la vie en appartement. « En gros, » écrit-il, « nous nous sentons libres dans notre cellule (et nous rêvons d'habiter quelque part une maison isolée pour assurer notre liberté) ; la réalité nous montre que le groupement des cellules porte atteinte à notre liberté²³ ». La liberté personnelle absolue, base d'un individualisme inflexible, est indissociable chez Le Corbusier d'une architecture qui privilégie le silence au sein des espaces privés. Comme je l'ai noté, certains personnages de *Mort de quelqu'un* acceptent et soutiennent cette conjonction. Mais crucialement, lorsque le même schéma s'exprime par la bouche du narrateur, ses connotations sont beaucoup moins positives. Lorsqu'il reprend le motif de la cellule, si cher à Le Corbusier, ce n'est pas pour évoquer une utopie mais pour décrire le cimetière où est enterrée la femme de Jacques Godard : « des places définitives, des limites durcies, la séparation d'êtres qui n'empiéteront jamais plus les uns sur les autres » (91). C'est une image de la mort, de l'individualisme stérile qu'il cherche à enterrer, plutôt qu'une image de la renaissance.

En associant l'image à la nécropole, l'auteur se démarque du culte de silence de ses personnages et de ses contemporains. Mais si le silence, contrairement à ce qu'en pensent les voisins de Jacques Godard, ne sert pas à protéger le groupe au moment de sa naissance, cela veut-il dire pour autant que les bruits ont un rôle positif à jouer dans le processus de collectivisation ? En effet, malgré les protestations de certains personnages, les bruits n'empêchent pas la sublimation de l'individu en groupe. Au contraire, ils servent souvent de précurseurs, de catalyseurs et d'indices d'un groupe naissant.

Regardons, par exemple, un passage qui suit le premier effort des voisins de s'unifier. Le choc provoqué par la découverte du décès, le « trop-plein » qui leur fait quitter la chambre du mort, les pousse à se parler pour la première fois dans les espaces communs de leur immeuble. Ils se parlent « prolixement » (28) selon le narrateur, qui emploie aussi le mot « bruit » (29) pour qualifier ce discours à la fois excessif et insipide. Loin d'ébranler le groupe, ce bruit le nourrit. Encourageant d'autres femmes à ouvrir leurs portes, il crée une continuité entre l'espace privé et l'espace public de la rue, laquelle produit à son tour de nouveaux bruits²⁴. En ajoutant leurs voix à la cacophonie, étendant la portée du bruit, les femmes contribuent à la création d'une boucle de rétroaction positive. Chaque fois qu'une porte s'ouvre, on nous permet d'observer la vie privée de quelqu'un en un clin d'œil insolite. Si l'emphase mise sur les femmes dans ce passage suggère une asymétrie sexuelle dans la constitution du groupe par allusion au commérage villageois, cela ne change pas le fait que les parasites reviennent dans cette scène sous un aspect positif : ils rongent les limites durcies qui isolent les habitants sans les empêcher de communier. Ainsi, lorsqu'il atteint sa forme finale, « le groupe chuchota » (30). Les membres ne se parlent plus ; c'est *le groupe*, désormais, qui fait du bruit.

Ceci est un exemple plutôt pratique de l'effet que le bruit peut avoir sur un groupe. Vers

la fin du livre Romains adopte un ton plus religieux. Les voisins de Jacques Godard, après avoir parcouru les boulevards de Paris avec son cercueil, arrivent enfin à l'église. Leur entrée dans la nef est accueillie par le son démesuré de l'orgue. Ce n'est pas une musique mais « un murmure » qui « devint un grondement » (116). Du bruit alors, qui remplit l'église « comme une gueule est pleine de son cri » (116). Romains file rapidement la métaphore de la gueule, s'imaginant une bête immense qui rôde sous la voûte du bâtiment²⁵. Cette créature invisible va servir d'accoucheur pour le groupe qui se complète. Les connaissances du défunt se rapprochent et se consolident grâce à sa présence. Comme dans le passage cité ci-dessus, le bruit sera la voix de cet organisme collectif, un appel qui captive les êtres. Il sera aussi son corps : « La rumeur de l'orgue semblait appartenir au mort. Elle affluait autour des âmes, les déplaçait, les soulevait, les entraînait dans une sorte de courant chaud et vital. On avait l'impression d'être porté par le sang d'un être vaste » (117).

Romains emploie déjà l'image d'un animal dont la bouche est pleine de son propre corps au tout début de la « seconde vie » de Jacques Godard, une vie qui « commença par des paroles qu'un petit garçon balbutiait dans une cuisine, devant une table où fumaient deux écuelles ; elle s'étira en un grand cri ; devint une lamentation, s'enroula sur elle-même comme pour se mordre et se tuer » (42²⁶). La syntaxe du narrateur est confuse dans ce passage. C'est la vie même de Godard apparemment qui devient une lamentation, voire un bruit, et qui ensuite s'enroule sur elle-même. Il s'agit d'un ouroboros composé de hurlements. Cela nous ramène à l'idée que chez Romains le corps et le message sont interchangeables, sauf qu'ici ce n'est pas une lettre ou un télégramme qui fait vivre une personne absente, ce n'est pas un syntagme qui fait vivre un individu, mais des bruits qui accouchent un esprit collectif.

L'omniprésence des bruits aux moments où s'enclenche et se termine la naissance du

collectif démontre que ce qu'on a appelé la perte d'information qui brouille l'identité de Jacques Godard n'est pas fatale au processus de sa transformation en groupe. Tout au contraire, l'estompement de cette identité, son assimilation progressive aux bruits, est ce qui permet à l'esprit de Jacques Godard de renaître en un être collectif. À la fin du service funèbre de Jacques Godard la bête se met à tourbillonner furieusement. Le groupe vit un moment d'extase. Finalement, en haut de l'autel apparaît de la fumée, à peine visible, qui monte vers le plafond « comme d'un essieu échauffé » (119). C'est un dernier clin d'œil au métier du mort, mais c'est aussi une visualisation du groupe. De nature informe, changeante et mouvante, le brouillard incarne un collectif dont la cohésion dépend d'interférences et qui s'exprime en ces mêmes sons.

Le groupe fait du bruit

Mais quelle est la pertinence du caractère bruyant des groupes pour le débat autour du fascisme de Jules Romains ? Deux épisodes du roman en particulier semblent se prêter à la lecture dénonciatrice de Leland Thielemann. Le premier a lieu avant l'arrivée du cortège à l'église le jour de l'enterrement. Une vingtaine de personnes accompagnent le cercueil le long des boulevards de Paris. Battu par le vent, le groupe décide de chercher le calme des petites rues. Mais il n'a pas de chance : son chemin est bloqué. Le groupe ne sait de quoi il s'agit. Un accident ? Un vol ? L'ouverture d'un trou pour le métropolitain ? Leurs hypothèses, lancées chaotiquement, imitent la clameur qu'elles essaient d'expliquer. La page même est déchirée par les tirets des dialogues. Le groupe risque de s'effondrer. Enfin le cortège s'en approche assez pour discerner la nature du conflit : « une bagarre entre les grévistes et les autres ; la police est venue ; ils se cognent » (111).

La rencontre d'un cortège et d'une grève rappelle de nombreux événements au long du

dix-neuvième siècle. Victor Hugo documente dans *Les Misérables* la suite sanglante des obsèques du Général Lamarque en 1832. C'est un défilé funéraire, la « promenade des cadavres », qui relança l'opposition populaire au gouvernement de Louis-Philippe et précipita la chute de la Monarchie de Juillet en 1848. Sous le Second Empire le statut religieux spécial des funérailles les rendait exemptes de l'interdiction de manifestations politiques. Elles étaient donc souvent employées comme prétexte pour des mouvements qui sous d'autres conditions n'auraient pas le droit d'occuper la rue²⁷. Or, les enterrements restèrent des occasions pour manifester au long de la République²⁸, mais la tradition insurrectionnelle est en contraste avec ce qui devint la tendance dominante dans les funérailles républicaines, c'est-à-dire l'enterrement comme pédagogie républicaine²⁹. Le gouvernement bâtit un échafaudage symbolique autour des rites mortuaires destiné à expliquer les valeurs de la République et à canoniser les hommes qui les incarnaient le mieux. Les enterrements devaient donc former un pendant aux cours d'histoire de l'école laïque. Ils représentaient une occasion sûre d'élever un homme en modèle pour ses concitoyens sans problématiser l'universalisme des valeurs.

Le cortège de Godard et la grève imitent l'affrontement de ces deux modèles d'enterrement politique. Du côté des grévistes : du bruit et de la violence insurrectionnelle ; du côté de Godard : de la pédagogie (une exégèse de l'unanimisme) et de la canonisation laïque. Dans son élévation de l'individu ordinaire à l'état d'une âme collective et dans la documentation de sa vie dans une œuvre littéraire, le roman pousse encore plus loin la sanctification des « Grands Hommes » de la République (Godard contracte sa pleurésie fatale lorsqu'il monte au sommet du Panthéon). Dans un premier temps, la grève risque de l'emporter : certains membres du cortège éprouvent un désir de rejoindre le combat. Un scénario où le corbillard est renversé pour en faire une barricade s'annonce. Mais la présence du cercueil a un effet apaisant :

Soudain, la clameur diminua. Les cris vacillaient ; on les entendait finir brusquement l'un après l'autre. Une sorte de murmure se répandait sur eux, les recouvrait, les étouffait.

Puis le murmure lui-même s'affaiblit. Il y eut un silence effrayant comme une syncope [...] Les terrassiers laissèrent pendre leurs bras qui venaient de frapper ; l'élan des agents s'amortit sur la foule détendue. Ils dirent sans colère : « Laissez passer l'enterrement ! »
(113)

Le potentiel insurrectionnel est maîtrisé, le bruit se tait et un respect religieux interrompt, voire supprime, la lutte sociale.

D'un point de vue politique, la victoire du silence dans cette scène est problématique. Le silence, qui auparavant s'associait à l'individualisme, à la vie nette et industrielle d'une architecture modern style, à la division des unités sociales, s'aligne enfin avec une politique indifférente (sinon opposée) aux luttes ouvrières. L'indifférence du narrateur aux motivations des grévistes rappelle la critique faite par Thielemann, à savoir que Romains se désintéresse de la politique de ses groupes pour peu qu'ils existent. L'apparente union des grévistes et de la police provoquée par le passage du cortège ne contredit guère les accusations d'autoritarisme qui tracassa Romains, accusations aggravées encore par la subordination de ceux présents à un individu élevé au rang de demi-dieu. « Le mort leur sembla une chose terrible ; ils l'aimèrent avec vénération comme un dieu qu'on possède, et ils s'identifièrent à lui » (113).

Or, si le roman se terminait par cette scène on aurait du mal à contredire les accusations d'autoritarisme. Mais comme nous l'avons vu, le triomphe du silence ne sera que de courte durée. L'arrivée à l'église et la finalisation du groupe provoqueront le retour de bruits plus forts

que jamais. Le groupe qui en émergera aura des traits incompatibles avec un régime autoritaire – du moins sous le modèle de celui d’Hitler. Le « chef », dont l’importance présumée est une des critiques centrales de Thielemann, est défunt dans le roman et l’effacement de son identité est une condition préalable à la formation du collectif. Sa vénération n’est que momentanée et son nom se réduit à des phonèmes, voire à des bruits³⁰. Il n’y a pas de mot d’ordre ; il n’y a que des sons. Le groupe naît dans la confusion et perdure, s’il en a la chance, seulement parce qu’il accepte de vivre autour d’un vide de sens. Si le message de la mort de Godard fait naître le groupe, c’est par son incompréhension que ce dernier peut vivre.

Un tel système est incompatible avec le gouvernement rigoureusement bureaucratique et centralisé de l’état fasciste. Mais si une critique basée sur l’autoritarisme n’est pas valide, le deuxième épisode que nous allons regarder problématise la défense que Romans offre de sa philosophie. Il s’agit du moment où le cortège quitte l’immeuble de Jacques Godard. Romans écrit : « Puis on échappait au quartier, on était rendu à la ville, et elle négligeait de vous ressaisir » (105). Le « ils » de la troisième personne, qui prédomine au long du récit, devient « on », signalant une ambiguïté des frontières du groupe. Le narrateur rejoint le défilé. Puis un deuxième changement s’opère : « on » devient « vous ». Avec ce glissement subtil, le narrateur fait du lecteur un membre du cortège³¹.

Comment expliquer cette intégration du lecteur dans le groupe ? Véronique Wakerley a remarqué l’importance de l’acte de lecture dans la constitution de l’unanime³². Selon elle, le texte unanimiste sert moins à expliquer l’unanime qu’à provoquer des processus de collectivisation chez les lecteurs. Romans met en scène l’effet du récit sur celui qui raconte dans *Mort de quelqu’un*, d’abord lorsque le père raconte à sa femme ce qu’il a vu à Paris et puis dans le dernier chapitre, où un jeune homme, frappé par un souvenir pendant qu’il flâne sur les

boulevards, essaie de se raconter l'enterrement auquel son père l'a fait participer. Dans les deux cas les récits sont partiels et imprécis. Pourtant (ou par conséquent) les raconteurs sont transformés. Le vieux est sensibilisé aux bruits quotidiens de sa maison³³. Le jeune homme est doté d'une « lucidité supérieure » (146) qui lui permet d'entendre « un bruit vaste et vague » (148). Il est du coup vu comme un nouveau Godard, capable de devenir l'âme d'un groupe et de propager l'unanime.

Ces scènes démontrent le lien entre des récits confus et les bruits ambiants qui déclenchent l'unanime. Mais l'argument de Wakerley, comme l'étrange jeu de pronoms de Romans, nous demande de regarder de plus près l'effet sur le lecteur. Ici, nous revenons au choix que fit Romans de transmettre sa pensée dans des textes littéraires au lieu d'essais. En choisissant la littérature, Romans opta pour des médias caractérisés par la variété de leurs interprétations possibles. Ce sont, pour le dire autrement, des canaux pleins d'interférences. William Paulson, dans son livre *The Noise of Culture*, applique la théorie de l'information à la littérature. Selon cette approche, tout texte comporte deux parties : un message et du bruit. Il y a une partie que l'émetteur cherche à communiquer et une partie d'interférences qui risquent de saboter la compréhension de ce contenu. Paulson propose que ce qui différencie la littérature de tout autre moyen de communication écrite, ce n'est pas un prétendu but artistique de la part de l'écrivain mais plutôt un choix fait par le lecteur d'incorporer le bruit introduit par le médium dans le système sémiotique qu'il se crée pour faire du sens du texte³⁴.

Romans semble adopter exactement le même schéma. Le bon lecteur de son œuvre, c'est celui qui, comme le jeune homme à la fin du texte, reste attentif aux bruits et qui les accepte, qui leur donne valeur³⁵. C'est ainsi qu'il subit la révélation nécessaire pour faire partie des groupes unanimistes. Pour Romans, la littérature permet de traduire l'expérience sublime qu'il vécut

dans sa jeunesse lorsqu'il connut pour la première fois la « lucidité supérieure » de la foule³⁶. Le roman occupe la même position que les médias superposés qui transforment Jacques Godard en un groupe. Il a ce pouvoir parce qu'il est sujet à des interférences. Il nécessite de l'interprétation ; par conséquent il risque de provoquer des malentendus, de la confusion, voire de la transformation. Romans est voué aux bénéfices de ces forces souvent caractérisées à son époque comme insalubres et indésirables. Il veut qu'on apprenne à coexister avec le bruit.

Malheureusement, dans ses réactions à la réception de son œuvre, Romans montre qu'il peina lui-même à apprendre les leçons de sa philosophie. L'auteur aurait pu répondre à ses critiques en affirmant simplement que l'unanimisme est cacophonique et ne favorise aucune idéologie politique – et que surtout il est incompatible avec la hiérarchie stricte et le culte de la personnalité du *Führerprinzip*. Il aurait pu souligner que dans *Mort de quelqu'un* l'individu n'est pas un leader mais une sage-femme pour le groupe. Les décisions que prend celui-ci appartiennent à une conscience collective dont l'orientation est imprévisible au préalable et qui n'est gérable par aucune de ses parties constituantes³⁷. Rien n'empêche que cette conscience soit, à un moment ou un autre, violente, destructrice, ou même indiscernable de celle d'un groupe explicitement fasciste, mais la nature bruyante du groupe suggère que de telles tendances ne seraient qu'éphémères. De même, il est tout à fait possible que des Nazis aient trouvé de quoi se réjouir dans l'œuvre d'un défenseur de la fraternité internationale.

Or, reconnaître le caractère incontrôlable des groupes unanimes ne suffit pas pour répondre à toutes les critiques. Au contraire, cela pose des questions inquiétantes. Les groupes en question sont dotés d'une cohésion, d'une direction, même d'une volonté, mais il leur manque un programme politique articulé. Cela veut dire qu'il n'y a rien à contester. Il n'y a pas d'idéologie à remettre en question. Si l'absence d'une idéologie claire exclut la possibilité d'un fascisme

explicite, ce même vide rend difficile, voire impossible, la résistance à un fascisme accidentel, ou tout autre comportement destructeur. C'est peut-être pour cette raison que Romain essaya au début des années 1930 d'établir une frontière infranchissable entre sa pensée et celle des fascistes. Au lieu d'adopter une position agnostique vis-à-vis de la nature de ses groupes, il essaya de défendre leur bonté fondamentale. Ce faisant, il trahit la nature même de sa pensée. Il publia des essais et prononça des discours afin de contrôler l'interprétation de ses écrits, recourant ainsi à des textes non-littéraires (des textes, pour revenir à Paulson, qui essaient d'encadrer le bruit au lieu de l'accepter) dans le but de vider rétroactivement ses œuvres littéraires de l'ambiguïté qui était leur force. Il tenta de se débarrasser des bruits, de rendre les choses claires et nettes. En d'autres termes il essaya de se faire le leader de l'unanimité, celui qui définit ses contours, au lieu de n'en rester simplement que le prophète.

Le fait même qu'il ne parvint pas à convaincre des critiques comme Thielemann démontre la vanité de cette entreprise. Mais les racines de son échec étaient déjà présentes dans *Mort de quelqu'un*. Elles sont là, au moment où le narrateur change brièvement de pronoms (ils, on, vous) et contraint le lecteur à rejoindre le groupe en train de naître. À partir de ce moment-là, les lecteurs sont comme les femmes qui se retrouvent dans l'escalier de l'immeuble : leurs voix font désormais partie d'un vacarme collectif. Plus ils parlent, plus ils font du bruit. Un seul discours ne se distingue pas. En choisissant de répondre à ses propres écrits, Romain se condamna à rejoindre ce même groupe. Passé de la position de l'auteur à celle du lecteur, il se serait peut-être rendu compte des enjeux du mode d'être-ensemble qu'il préconisait. Il se serait peut-être aperçu qu'en cherchant enfin à expliquer ce que sa littérature voulait dire, il ne faisait que brouiller les choses.

Queen's College, Oxford

¹ Fasciné par les somnambules, Romaines théorisa l'existence d'une faculté de « vision extra-rétinienne », c'est-à-dire une capacité de voir même les yeux fermés, qu'il attribuait à de petits organites situés dans la peau. Il mena des expériences à ce sujet et publia un article dans la *Nouvelle Revue Française* en 1920 sous le nom de Louis Farigoule qui fut rejeté par les scientifiques.

² Rosalind Williams, « Jules Romaines, *Unanimisme*, and the Poetics of Urban Systems », *Literature and Technology*, éd. Mark L. Greenberg et Lance Schachterle, Lehigh UP, 1992, pp. 177-205 (181).

³ Cf. André Cuisenier, *Jules Romaines et l'unanimisme*, Flammarion, 1935.

⁴ « Unanimism, demanding as it does the suspension of the individual's critical faculties, can be perverted all too easily into an instrument for manipulating the group in the interests of whatever « unanime » happens to lead it. Nazi Germany and Fascist Italy have documented this proposition all too convincingly ». Leland Thielemann, « The Problem of Unity and Individualism in Romaines' Social Philosophy », *Modern Language Quarterly*, vol. 2, 1941, pp. 249-62 (262).

⁵ Cf. Jules Romaines, *Problèmes européens*, Flammarion, 1933. Dans « La crise du marxisme » il écrit : « Il [le fascisme] essaye de mettre debout une société moderne, dont enfin les gens, chacun à leur place [sic], se déclare content de faire partie ; où l'ouvrier ne considère pas l'usine comme un bain provisoire ; l'ingénieur, le directeur, leur bureau comme un blockhaus assiégé par une populace ennemie ; où les ordres soient donnés avec une certaine confiance, reçus et exécutés avec un certain plaisir, du moins avec une certaine bonne humeur ; où la paix sociale ne soit pas une trêve entre deux adversaires qui se guettent, mais l'état régulier d'un organisme dont les fonctions s'équilibrent bien » (183).

⁶ Jules Romains, *La Vie unanime, poème 1904–1907*, Gallimard, 1983, p. 31.

⁷ « Bouleversée par les gigantesques travaux qui la remodelent déjà bien avant le début du Second Empire, [...] la ville que Jules Romains s'approprie dès l'enfance est donc une ville neuve ». Philippe Geinoz, « Lecture unanime des espaces urbains – Jules Romains et les *Puissances de Paris* », *Metropolen der Avantgarde*, éd. Thomas Hunkeler et Edith Anna Kuntz, Peter Lang, 2011, pp. 49-62 (52).

⁸ « The poet now understands his mission. He will participate in the efficiency and power of the networked city so that he becomes part of the infrastructure, at once technological and social, of modern life ». Williams, p. 192.

⁹ « Avec l'îlot insalubre s'impose l'idée qu'à l'intérieur des limites d'un îlot, ou d'un ensemble d'îlots, une rénovation partielle ou totale du découpage parcellaire et de l'occupation bâtie est possible et souhaitable ». Pierre Pinon, *Paris, biographie d'une capitale*, Hazan, 1999, p. 247.

¹⁰ Cf. Pinon 233-44; Jean-Louis Cohen, *France*, trans. Christian Hubert, Reaktion Books, 2015, 30-35; Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History*, Yale UP, 1993, pp. 121-28.

¹¹ Pinon, p. 240.

¹² Jules Romains, *Mort de quelqu'un*, Eugène Figuière, 1911; repr. Éditions Gallimard, 1923.

¹³ Cf. Sharon Marcus, *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, U of California P, 1999.

¹⁴ « The great novelty of urban life [...] does not consist in having thrown the people into the street, but in having raked them up and shut them into offices and houses. It does not consist in having intensified the public dimension but in having invented the private one ». Franco

Moretti, « Homo Palpitans: Balzac's Novels and the Urban Personality, » *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms*, Nouvelle édition, Verso, 2005, pp. 109-29 (127).

¹⁵ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 2nd ed, trans. Howard Eiland et Kevin McLaughlin, Harvard UP, 1999, p. 216.

¹⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Nouvelle édition, Galilée, 2000, p. 76.

¹⁷ Michel Serres, *Le Parasite*, Grasset, 1980.

¹⁸ « Le moindre bruit, l'ouverture d'une porte à l'étage inférieur les gênait » (98).

¹⁹ « Les familles s'isolaient et blâmaient le propriétaire d'avoir dressé des cloisons trop minces. Le soir quand l'une d'elles causait, autour de sa table, et qu'elle entendait le murmure d'une autre, elle s'interrompait, maugréant: "C'est malheureux ! On n'est pas chez soi. On a des murs en papier-mâché" » (28).

²⁰ « Urban renewal in nineteenth-century Paris did not mark the beginning of a period of diminution of sound, [...] it was a time of increasing awareness of, and emphasis on, noise. » Aimée Boutin, *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris*, U of Illinois P, 2015, p. 3.

²¹ « Despite the accumulation of police ordinances implicitly intent on curbing noxious behaviors, there was no clear policy against noise in comparison with intolerance for bad smells, smoke, mud, and overcrowding, factors more closely associated with sanitation and health in the nineteenth century ». Boutin, p. 72.

²² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition, Flammarion, 1973, p. 96.

Comme Romans des années 30 et 40, Le Corbusier fait l'expérience aujourd'hui d'une remise en question de son œuvre provoquée par la découverte de propos fascistes et antisémites dans ses écrits. L'obsession de la propreté qui était au cœur de la pensée architecturale de Le Corbusier et qui s'exprimait parfois comme une interdiction de « parasites » est difficile à séparer d'une

pensée politique qui concevait les émeutes violentes du 6 février 1934 comme « le réveil de la propreté » et qui accusait les juifs d'avoir « pourri le pays ». Cf. François Chaslin, *Un Corbusier*, Seuil, 2015; Xavier de Jarcy, *Le Corbusier, un fascisme français*, Albin Michel, 2015; Marc Perelman, *Le Corbusier, une froide vision du monde*, Michalon, 2015.

²³ Le Corbusier, *Urbanisme*, Grès, 1925; repr. Arthaud, 1980, p. 202.

²⁴ « Alors les portes s'ouvraient largement, puis claquaient plus fort » (29).

²⁵ Dans ma discussion de Le Corbusier j'ai évoqué l'importance de la métaphore de la cellule. C'est une image, aussi carcérale soit-elle, qui évoque aussi la plante, avec sa paroi cellulaire et ses structures rigides. La bête, informe et toujours en mouvement, s'oppose à cette vision végétale de la vie collective. Romans recourt à d'autres métaphores biologiques au long du roman qui reflètent à leur propre façon son mépris des structures rigides. Il décrit Godard comme une levure (« Maintenant la maison fermentait. Du corps de Godard s'était échappée, avec le dernier soupir, une force dont la maison avait besoin » [28]), la rage (« Si personne ne veille auprès du lit, tout sort de la chambre, s'enfuit, s'égare, et va mordre on ne sait quoi, comme un chien enragé » [48]) et une algue (« Ainsi Godard, au dehors de lui-même, s'étirait sur le monde comme une algue déchirée » [15]). Un champignon, un virus et un groupe d'organismes qui ne sont ni unicellulaires, ni multicellulaires. Pris dans leur ensemble, ils témoignent d'une préférence chez Romans pour le moléculaire par rapport au molaire, pour les parasites, pour des organismes qui n'ont ni d'hierarchie interne, ni de frontière stable entre le dedans et le dehors.

²⁶ Il y a un autre écho de cette image lorsque le père de Godard prend la diligence pour aller à la gare. Le narrateur décrit le petit groupe de passagers comme « une bouche fermée dont les mâchoires se rejoignent » (58).

²⁷ Avner Ben-Amos, « Subversive and Revolutionary Funerals 1800–1870 », *Funerals, Politics, and Memory in Modern France, 1789–1996*, Oxford UP, 2000. *Oxford Scholarship Online*, doi : 10.1093/acprof:oso/9780198203285.001.0001.

²⁸ Cf. Danielle Tartakovsky, *Le Pouvoir est dans la rue : Crises politiques et manifestations en France*, Aubier, 1998.

²⁹ Avner Ben-Amos, « The Third Republic: The State Funeral as Civic Festival 1879–1940 », *Funerals*.

³⁰ Un jeune homme qui à la fin du roman se rappelle de l'enterrement ne peut se souvenir du nom de l'ancien collègue de son père. « Lenoir... Renoir... Gaspard... Bonnard... J'ai sûrement connu le nom de ce vieux-là... Bonnard, Bonnet... Boulard » (138). Les mots perdent leurs sens et deviennent du balbutiement.

³¹ Il y a de la violence dans cet embrigadement du lecteur dans l'unanime. N'ayant pas donné son consentement, le lecteur peut se sentir piégé par l'écrivain. Peu après ce passage, l'idée qu'il y a un rapport de force est affirmée : « Le mort [Godard] était si grand qu'il n'avait plus besoin de personne. En pensant à lui, on ne faisait plus une charité, on cédait à une force » (117). Ce langage est d'autant plus déconcertant que le groupe auquel le lecteur est forcé de participer a une idéologie sur laquelle il a peu d'influence. Comme on va le voir, cette violence rattrape l'auteur aussi en fin de compte.

³² « The act of reading becomes an act of unanimist creativity, whereby the city of Paris as text in communion with the reader acts as a catalyst which alters reader, concept of the city, and text so that as each is joined in the unanimist whole, all are subtly and irrevocably changed as a result of the experience » (116). Véronique Wakerley, « Paris as Unanimist Hero in the Work of Jules Romains, » *Romance Studies*, vol. 23, 1994, pp. 105-17.

³³ « Alors une goutte d'eau tomba sur le sol et eut un léger bruit ; une autre goutte tomba ; puis d'autres à intervalles égaux. Le vieux ne se dérangea pas pour chercher d'où elles venaient. Mais ce bruit nouveau de gouttes lui fit entendre le tic-tac de l'horloge dont il ne s'était pas aperçu ce soir-là » (128).

³⁴ « [W]hat really constitutes the artistic text is the reader's decision to consider the elements hitherto unencountered as part of a new level of signifying structure. This strategy quite literally complicates the reader, who ceases to be comparable to a single receiver of information in a communicative situation (as defined in the theory of information – this parenthetical remark being necessary because the strategy in question is so universal in reading as to *seem* almost a natural part of receiving a message). The reader must in effect shift position, and consider both an ambiguity and the entire process of communication that has produced it. » William R. Paulson, *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Cornell UP, 1988, p. 89.

³⁵ Avant sa mort, Jacques Godard constate « un murmure hostile » (12) qui trouble le silence de son appartement.

³⁶ Cf. Williams, p. 186.

³⁷ Romans appelle cet aspect de l'unanime sa « subtile odeur d'anarchie ». Il évoque par ce terme l'absence d'hierarchie et de structure organisationnelle plutôt que la violente anarchie de Georges Sorel, son contemporain. Jules Romains, « Petite introduction à l'unanimisme, » *Problèmes d'aujourd'hui*, Éditions Kra, 1931, p. 178.