Germanica

23 | 1998

**Le roman historique dans les pays scandinaves au xx^e
siècle**

« On a tiré sur le roi ! »

«Es wurde auf den König geschossen!»

Elena Balzamo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1263>

DOI : 10.4000/germanica.1263

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1998

Pagination : 101-117

ISBN : 0984-2632F

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Elena Balzamo, « « On a tiré sur le roi ! » », *Germanica* [En ligne], 23 | 1998, mis en ligne le 27 janvier 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1263> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1263>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

« On a tiré sur le roi ! »

«*Es wurde auf den König geschossen!*»

Elena Balzamo

« ... Un coup de pistolet retentit depuis les coulisses. Amanda vit son amant tomber dans les bras de son compagnon. Sa cape vénitienne prit feu, et une haute flamme jaillit vers le plafond. Évanouie, la jeune fille s'effondra. – "On a tiré sur le roi ! Fermez toutes les portes, ôtez tous les masques !" – La malheureuse n'entendit pas ces appels... »

C.J.L. Almquist, *Le Joyau de la reine*, 1834

« Un groupe de personnes en tenue sombre se forma autour du roi [...]. Ce fut alors que je vis un de ces dominos sortir un pistolet de dessous de sa cape. D'autres, vêtus de la même façon, l'entourèrent. L'homme leva le pistolet, visa le dos du roi et appuya sur la gâchette. »

N. Rådström, *Retourne ton sablier*, 1992

« "Je suis blessé... arrêtez-le !" fit Gustave d'une voix ferme, en arrachant son masque. – On entendit le cri : "Au feu !" [...] La plupart des invités se précipitèrent vers la sortie ; d'autres s'agglutinèrent autour du roi. – Un cri (du baron von Essen) : "Qu'on ferme toutes les portes !" – Un autre (du général Klingspor) : "Qu'on les surveille toutes !" – Un troisième (du baron Armfelt) : "Que tout le monde ôte les masques !" –

Tumulte et confusion. »

M.-J. Crusenstolpe, *Le Maure*, 1844

- 1 Il existe des événements historiques qui possèdent une intensité et une plénitude telles que génération après génération des artistes y reviennent, se les remémorent, éprouvent le besoin de les faire revivre pour leur public et les prennent pour le point de départ de leur œuvre. Propriété de la mémoire collective, ils sont si bien connus qu'il suffit de les nommer pour mettre en branle toute une harmonique associative, et en même temps, ils recèlent un mystère, un noyau opaque, dû peut-être à la frustration née de leur unicité (on a beau connaître dix versions de l'événement, on ne sera jamais sûr qu'il s'est déroulé d'une façon et non d'une autre). Avec le temps, ces événements deviennent de véritables mythes, chargés de détails et de sous-entendus, tels des bateaux dont la coque n'est plus visible, dissimulé derrière les couches de mollusques et de coquillages qui se sont collés durant les décennies et les siècles. Au point qu'on ne sait même plus ce qui importe le plus : retrouver l'événement dans sa nudité historique ou laisser le regard errer sur la carapace bigarrée d'interprétations qui le recouvrent... L'assassinat du roi de Suède Gustave III lors du bal masqué qu'il donna à l'Opéra de Stockholm dans la soirée du 16 mars 1792 fut un de ces événements mythiques.
- 2 Pour les Suédois, ce jour fait partie des jalons de leur histoire nationale, comme le procès de Jeanne d'Arc ou l'assassinat d'Henri IV pour les Français. Perçu au début de son règne comme un monarque « progressiste », ami et protecteur des Lumières, Gustave III ne tarda pas à décevoir ses partisans et à attiser la haine de ses adversaires par l'inconséquence et la légèreté de sa politique (aussi bien extérieure qu'intérieure), ses caprices et ses coups de tête. Si la paysannerie, le clergé et le tiers état se contentaient d'observer d'un œil désapprouvateur, mais en silence, les extravagances de Sa Majesté, la noblesse se sentit vite appelée à intervenir. Non que l'aristocratie suédoise pût se prévaloir d'un programme politique plus cohérent que celui du roi – loin de là, mais c'était une noblesse individualiste et frondeuse, habituée à faire entendre sa voix et qui n'avait pas entièrement oublié l'heureuse époque où les rois de Suède se faisaient élire. Lorsqu'en s'appuyant sur les états rivaux, Gustave III avait fait adopter le fameux *Acte d'Union et de Sécurité* (1789), légitimant ainsi le pouvoir quasi absolu du monarque, il avait franchi des limites qu'il n'aurait jamais dû franchir. Affolée, la noblesse lui avait envoyé un fanatique, le capitaine Ankarström, muni de deux pistolets et d'un couteau à barbe... Mortellement blessé, le roi mourut quelques jours plus tard, en connaissant déjà les noms de son assassin et des principaux conjurés qui avaient été vite arrêtés.
- 3 L'attentat contre Gustave III semble démentir la thèse selon laquelle l'esprit humain est attiré par le mystérieux et l'inconnu. Cet événement n'a jamais eu rien de mystérieux ni d'inconnu. A la différence de l'assassin d'Olof Palme qui court toujours, le meurtrier de Gustave III fut arrêté très vite (la police suédoise était-elle plus efficace il y a deux cents ans ?) et la documentation sur l'affaire abonde : les aveux du coupable, des procès-verbaux, des interrogatoires, toutes sortes de dépositions. L'affaire fit couler beaucoup plus d'encre que de sang, même si la dose versée par le roi lui fut fatale et si le supplice infligé au meurtrier, Ankarström, fut proprement atroce. Très tôt naît le besoin de coucher cette histoire sur papier : paraissent – en français – une *Lettre d'un voyageur à son ami, contenant une relation de l'assassinat commis sur la personne du roi de Suède, la nuit du 16e au 17e mars 1792*, brochure anonyme publiée à Linköping en 1792, puis, toujours en français, une *Histoire de l'assassinat de Gustave III, roi de Suède. Par un officier polonais témoin oculaire* (1797) d'un certain A.-F. Artaud de Montor¹. Parallèlement, se propagent les récits de témoins (et Dieu sait s'ils étaient nombreux :

le « tout Stockholm » assista au malheureux bal masqué !), les traditions se créent, le mythe est en passe de naître. Mais il faudra attendre plus de trente ans pour que l'actualité bouleversante devienne du passé fascinant et que l'événement politique donne naissance à un chef-d'œuvre de la littérature européenne du XIX^e siècle : *Le Joyau de la reine* (*Dronningens juvelsmycke*) de C.J.L. Almquist².

- 4 Almquist naquit en 1793, un an après la mort du roi Gustave. En 1833, lorsqu'il travaillait sur *Le Joyau de la reine*, quarante ans le séparaient des événements décrits. Et précisément ces années-là virent paraître un nombre de travaux historiques consacrés au règne et à la mort de Gustave III : *Le régicide* (*Konungamördaren*), un « récit historique du temps de Gustave III » (*historiska berättelse från Gustaf III : jes tidehvarf*), 1833, plusieurs publications consacrées à Ankarström, un essai sur le duc Reuterholm qui fut le régent après le décès du roi³. Almquist prend connaissance de l'abondante documentation qu'il enrichit grâce à ses propres recherches : il consulte les archives, étudie les dépositions des conjurés, les actes d'accusation, il lit et recopie les aveux de l'assassin qu'il incorporera tels quels dans le texte de son roman.
- 5 Pourtant, ce passé si bien archivé continuait de vivre et de faire partie du présent, dans la mesure où il était véhiculé par la mémoire des vivants. Une bonne partie des sources d'Almquist, qu'une génération seulement séparait des événements décrits, était orale : sa grand-mère avait assisté au bal masqué fatal ; le précepteur d'Ankarström, un certain Björkegren, était un ami de la famille ; le grand-père maternel d'Almquist, l'éditeur et écrivain Cari Christoffer Gjörwell, était à lui seul, selon la formule d'un historien « un bureau d'information incomparable, pour tout ce qui touchait à la cour, à la politique et au théâtre »⁴... Gustave III était mort, mais le récit de sa mort vivait encore. D'où l'extrême ambiguïté des rapports qu'Almquist entretenait avec la « tranche de vie » qu'il avait entrepris de décrire. D'où, entre autres, le besoin de recourir aux différents types de narration, selon le degré de véracité attribué à chacun. Ce sont – par ordre décroissant de fiabilité – d'abord les passages « documentaires », ensuite les parties épistolaires (les lettres donnant l'impression d'authenticité), suivis de dialogues dramatiques (« vrais » propos de personnages transcrits « tels quels ») et enfin les passages narrés à la troisième personne par le narrateur placé dans le récit-cadre, le *gentleman-farmer* Richard Furumo, qui accentue le mode conditionnel de son récit par ses commentaires.
- 6 L'auteur était certainement conscient que les faits dont il se servait étaient transparents, et afin de rendre l'affaire plus énigmatique il y introduisit le personnage fictif du mystérieux androgyne, Tintomara, dont il feint de rechercher les traces dans les annales du pays :

Me voici, donc, dit le narrateur dans l'épilogue du roman, attelé à la pénible besogne d'examiner, encore et toujours, les feuilles éparses, sources de mes renseignements, complaisamment mises à ma disposition, de déchiffrer même celles, parmi elles, qui semblaient presque illisibles. J'ai consulté dans des bibliothèques des ouvrages consacrés à cette période de l'histoire suédoise ; j'ai lu tout ce que j'ai pu trouvé sur la régence de 1792-1796. Ni Azouras Lazuli Tintomara [l'androgyne], ni sa mort ne sont mentionnées nulle part [...]. Mais nul n'ignore combien l'histoire secrète des époques récentes est obscure ; souvent, des siècles doivent passer avant que surgissent – des archives privées et publiques – des

documents et des pièces à conviction qui l'éclairent. Tel précisément semble être le cas de Tintomara. [...] Pour le reste, la plupart des événements évoqués dans ce récit sont bien documentés, comme j'ai pu m'en rendre compte, même si j'ai noté ici et là quelques menus détails anachroniques. A ma grande joie, presque tout ce qui concerne la mort de Gustave III a été attesté dans les ouvrages publiés ; en revanche, aucune allégation ou presque, au sujet de Reuterholm ne put être confirmée, etc⁵.

- 7 Tout en déplorant la maigreur d'informations sur son androgyne, l'auteur en profite pour faire connaître au lecteur le degré d'authenticité de son récit, en indiquant clairement les points qui relèvent de la fabulation et en insistant sur la conformité des autres aux sources historiques. *Le Joyau de la reines* inscrit dans la tradition du roman historique classique et sa parenté avec les œuvres de Walter Scott et de Hugo ne fait pas de doute ; cependant, Almquist semble être bien plus conscient que ses maîtres des problèmes d'authenticité, des rapports entre l'histoire et le présent – tout un complexe thématique qu'il soulève à plusieurs reprises au cours de la narration et qui se trouvera au centre de la réflexion sur le roman historique des écrivains et des critiques au XX^e siècle.
- 8 Par ailleurs, le récit est construit selon les règles les plus strictes du roman historique classique. Les personnages font un avec leur époque, qui, bien que peu éloignée dans le temps, est déjà perçue comme révolue et close. Le livre s'ouvre, d'ailleurs, sur des considérations mélancoliques à propos de la différence des codes moraux du « temps des duels et des chassés-croisés jaloux, le temps des aventures piquantes, des cheveux en bataille et des cœurs en feu⁶ » qui est celui des personnages, d'une part, et l'époque moderne, celle du narrateur fictif, de l'autre. La psychologie des protagonistes, historiquement déterminée, est reliée aux tendances historiques et aux forces sociales en œuvre. L'auteur perçoit clairement le conflit en termes de classes : c'est la noblesse tout entière qui en veut à Gustave III, pour avoir porté atteinte à ses privilèges. Cependant, il veut montrer que le roi est bien moins le maître du jeu que ne le croient ses adversaires. Almquist dénie à Gustave III un quelconque programme politique à long terme, et même si, à une occasion, le roi menace de « porter un coup de grâce » à « cette misère de la Suède » qu'est la noblesse, il agit bien plus en homme privé qu'en homme public. La rancune personnelle contre tel ou tel aristocrate reste le mobile principal de sa politique : « La noblesse suédoise eût-elle été comme toi, dit-il à son Grand Écuyer, je ne lui eusse pas brisé l'échiné et elle m'eût aimé comme tu m'aimes, toi⁷. » C'est pourquoi, aux yeux d'Almquist, sa mort n'influe pas, au fond, sur le destin de l'Etat. Le segment historique en question ne s'arrête pas à la disparition du roi, et ce n'est pas pour rien qu'elle est placée au début du roman : le fait historique sert d'essor à une intrigue romanesque et, pour le faire mieux sentir, l'auteur avertit le lecteur du déplacement des accents, en indiquant que le sort de ses personnages « sera celui de la plupart des *personnages principaux*, à savoir qu'au cours de la narration, par suite de l'entrée sur la scène de caractères plus importants [...], ils se verront relégués au rang de *personnages* tout court [...]⁸ », et que lui-même continuera à « retordre le fil bleu de l'histoire » pour montrer les conséquences du meurtre. En apprenant la grandeur humaine du roi qui, sur son lit de mort, demande au régent la grâce de tous les conjurés, deux d'entre eux échangent les propos que voici : « La volonté de Gustave III ! – Contre lequel nous avons comploté. – Grand Dieu ! Pourquoi l'avons-nous fait ?⁹ » La question reste sans réponse. Voir l'homme derrière le monarque, comme le fait Almquist, ne signifie nullement évacuer l'histoire de la narration, bien au contraire : la mort de Gustave III est, pour ainsi dire, la conséquence de son inconséquence, car au

moment où la fonction publique qu'il incarne est menacée, il se comporte en homme privé : par bravade, il décide d'ignorer le billet d'avertissement qui lui avait été envoyé la veille du bal masqué et tombe sous les balles de son assassin.

- 9 Le roman d'Almquist pesa lourd dans la formation de la mythologie collective en Suède ; il écrivit un chef-d'œuvre, vite reconnu comme tel et consacré, en plus, à un des personnages les plus hauts en couleur de l'histoire suédoise : avec Gustave Vasa et Charles XII, Gustave III est celui parmi les rois de Suède qui ont le plus marqué l'imaginaire collectif. Il a aussi, d'une certaine façon, épuisé le sujet : en avance sur son temps, il souleva une foule de questions auxquelles ses contemporains n'avaient pas les moyens de répondre et bloqua ainsi l'exploitation du thème pour des décennies à venir, en obligeant ses successeurs à se situer autant par rapport à ce texte de fiction que par rapport à l'événement lui-même et la documentation qui le concerne.

- 10 La tentative la plus intéressante pour passer outre le barrage élevé par Almquist, fut entreprise par son contemporain, Magnus Crusenstolpe (1795-1865) dans l'énorme roman – qualifié par son auteur de « tableaux d'époque historiques » (*historiska tidsbilder*) – *Le Maire ou la dynastie des Holstein-Gottorp en Suède (Morianen eller Holstein-Gottorpiska huset i Sverige)*, dont les six volumes parurent entre 1840 et 1844 (l'auteur était à l'époque emprisonné à la forteresse de Vaxholm, circonstance qui explique sans doute l'ampleur de l'ouvrage). C'est un récit décousu et informe qui suit la progression linéaire et chronologique des événements depuis le milieu du XVIII^e jusqu'à la mort de Charles XIII en 1818, qui semble tout ignorer du principe de concentration romanesque, et selon lequel « le véritable roman historique se réduit à deux cents pages dans lesquelles il y a deux cents événements », pour reprendre la formule de Balzac¹⁰, principe dont les grands auteurs ses contemporains étaient parfaitement conscients. La documentation de Crusenstolpe est sans doute plus riche que celle d'Almquist, car c'était un collectionneur de manuscrits passionné, qui y puisait volontiers des détails pour sa narration et qui encore plus volontiers le faisait savoir à l'aide de notes en bas de pages : chaque réplique authentique y était signalée, avec des références exactes. Pourtant, l'essor romanesque de Crusenstolpe n'a rien à voir avec l'histoire. Comme l'indique le titre, le cerveau du complot contre le souverain suédois est un Noir, Badin, un personnage certes réel et qui faisait partie du joyeux entourage de Gustave III, mais qui n'a jamais joué le moindre rôle politique. Ainsi les authentiques détails historiques viennent ici cautionner une version des événements tout à fait invraisemblable et tendancieuse, car les romans de Crusenstolpe sont des gigantesques règlements de comptes avec ses adversaires politiques (quand ce n'est les enfants et les petits enfants de ceux-là)¹¹. Gustave III meurt assassiné parce qu'il n'a pas su bien choisir ses amis et qu'il avait accordé sa confiance à des personnes indignes – c'est à cela que se résume la vision des événements de Crusenstolpe. Le roman historique, qui se confond facilement avec le pamphlet, constitue, aux yeux de l'auteur, une arme pour mener le combat dans le présent, en offrant une version « juste » des faits passés (le roman se substitue ainsi à l'histoire). Mais c'est une arme des plus rudimentaires : un dénigrement de l'adversaire pur et simple, sans la moindre tentative d'analyse des forces et des enjeux historiques.

- 11 La seconde moitié du XIX^e en Suède marque l'essor puissant de l'historiographie. La fin du règne de Gustave III fut abondamment traitée dans les ouvrages historiques, mais n'eut pas de corollaire dans la littérature. Le roman historique de la fin du siècle, fruit du Néo-romantisme, avec son culte du passé national, préfère des figures plus monumentales, des héros plus archaïques, porteurs des valeurs nationales. Gustave III, un roi frivole, suspect par sa francophilie notoire et qui s'entourait volontiers d'étrangers, acquiert, dans l'imaginaire collectif, un côté exotique qui le rend plus étranger même que Bernadotte, ce Gascon devenu roi de Suède, qui n'a jamais réussi à apprendre la langue de ses sujets. Le roi poète, le roi metteur en scène, le roi comédien fait piètre figure dans la rangée des grands guerriers chantés par V. von Heidenstam dans *Les Carolins* (*Karolinerna*, 1897-98) ou dans *Les Suédois et leurs chefs* (*Svenskar och deras hövdingar*, 1908-1910), œuvres représentant la version littéraire officielle de l'histoire nationale. Et tant pis pour l'incontestable fait que, quels que fussent ses goûts personnels, ce roi contribua plus que tout autre à l'épanouissement de la culture nationale.
- 12 Ce fut Strindberg qui, de nouveau, porta le personnage sur le devant de la scène, moins par l'intérêt qu'il éprouvait à son égard que parce qu'il souhaitait couvrir toute l'histoire nationale, en consacrant à chacun des régents suédois une nouvelle ou une pièce de théâtre. Gustave III eut droit même aux deux ; la pièce se nomme *Gustave III* (1903) et la longue nouvelle est intitulée *Une Révolution royale* (*En kunglig revolution*, vers 1904) ; elle fait partie de *Nouveaux destins suédois* (*Nya svenska öden*), recueil de nouvelles historiques publié en 1905. Comme tant d'autres personnages de Strindberg qui, à l'époque, était obsédé par les problèmes historiosophiques, et notamment par celui du rôle de l'individu dans l'histoire (plus particulièrement de l'homme investi du pouvoir), le roi est caractérisé par le manque total de prise sur le réel. Ce Gustave est un comédien qui confond la scène et la vie. Persuadé qu'il gouverne, il évolue en réalité sur un tout autre plan, et sa conduite oscille entre le pathétique et le grotesque, flottement qui a pour conséquence une paralysie du gouvernement, d'autant plus grande que l'entourage du monarque se compose d'imbéciles et de profiteurs, exactement comme chez Crusenstolpe. Dans la pièce et dans la nouvelle, le roi fait figure de danseur sur une corde suspendue au-dessus de l'abîme dont il ignore la profondeur. Il sait qu'un complot se trame, mais il croit en tenir les ficelles, alors que – c'est le leitmotiv de la pièce – d'autres « puissances » sont déjà entrées en jeu. Le point de vue de Strindberg est clair : l'assassinat de Gustave III fut un acte providentiel, puisque le Très-Haut ne peut pas laisser longtemps les destins du pays entre les mains d'un individu incapable de s'élever jusqu'au niveau exigé de l'homme d'État.
- 13 Le découpage chronologique dans ces deux textes est extrêmement intéressant : le dénouement est « mis en abîme » d'une façon proprement géniale. A deux reprises, Strindberg décrit le temps qui précède le meurtre, montrant le mûrissement du complot, les efforts du roi pour le déjouer – il se croit toujours le seul metteur en scène –, les tentatives avortées des conjurés pour abattre le souverain – tout cela afin de démontrer le rôle capital joué par la Providence dans le cours des événements historiques. Le final de la pièce est une variation sur le thème évangélique « pas un cheveu ne tombera de votre tête sans la volonté du Seigneur » ; dans cette scène, l'assassin, introduit dans les appartements du roi, le tient en joue, mais chaque fois qu'il veut appuyer sur la gâchette, la reine se place involontairement entre le roi et l'assassin, mouvement qui se réitère à plusieurs reprises et qui a pour fond un duel

verbal entre les époux. Le récit ne peut prendre sa vraie signification que si on le rattache – comme est supposé de le faire le lecteur/spectateur suédois – à l'épisode de la mort du roi, qui, sans être décrit ou évoqué, constitue la référence principale et indispensable. L'escamotage de la scène de l'assassinat indique également que l'épisode du bal masqué fait partie de l'imaginaire collectif : on n'a pas besoin de décrire ce que tout le monde connaît. Cela présuppose en outre un certain consensus interprétatif : le meurtre de Gustave III n'est pas un événement controversé, et l'auteur n'éprouve pas le besoin d'en donner sa version.

- 14 Les deux textes de Strindberg consacrés au roi Gustave offrent une excellente illustration de la thèse de Lukacs¹² sur la différence entre le roman historique et le drame historique : le premier répugne à prendre comme protagoniste un grand personnage historique, tandis que le second le place volontiers au centre de l'action. En effet, dans la nouvelle, les personnages agissants – tous des contemporains du roi historiquement attestés – sont fort nombreux, et le roi est un personnage secondaire qui n'apparaît qu'à des moments critiques. Dans le drame, il est le protagoniste, constamment au centre de l'action, placé sous différents éclairages. Mais quel que soit le mode de narration choisi par Strindberg, il y a une constante : les deux textes sont axés sur l'histoire et constituent des éléments de la réflexion de l'auteur sur les mécanismes des événements, le rôle de l'individu, les possibilités de connaître les desseins de la Providence et de les infléchir¹³. Comme pour son prédécesseur Crusenstolpe, la littérature est pour Strindberg une arme et l'écriture n'est jamais gratuite, mais à la différence de l'atrabilaire auteur du *Maure*, Strindberg prend soin à la fois de ressusciter l'époque, en en faisant respirer le parfum, et de rendre le côté intemporel des conflits. Mais entendons-nous : son propos ne consiste jamais à dire que, quelle que soit l'époque, les conflits sont les mêmes (il se serait alors agi de ce que Lukacs appelle « modernisation », cette malformation congénitale du roman historique sur le déclin), mais à rappeler que tout conflit est multidimensionnel et possède un plan supérieur où des valeurs éternelles sont en jeu. Cette vision des choses fait de Strindberg un maître inégalable (même si parfois inégal) du genre et – n'en déplaise aux lukaciens – appartenant à l'âge classique du genre historique dont il fut, probablement, le dernier grand représentant.

- 15 L'après-guerre en Suède fut marqué par des changements importants dans le paysage du roman historique. Par réaction au Néo-romantisme nationaliste des auteurs comme Heidenstam, et sensibles à l'idéologie social-démocrate égalitaire et volontiers pacifiste, qui a honte des rois guerriers, les auteurs suédois évitent de traiter le passé national. Le « populisme » du jeune Strindberg (que lui-même renia sur ses vieux jours) qui, aux début des années 1880 partait en guerre contre la célèbre thèse de Geijer : « l'histoire de la Suède est l'histoire de ses rois », avait définitivement triomphé. Outre les raisons locales, d'autres facteurs semblent avoir pesé : la littérature suédoise évoluait au rythme de la littérature européenne où l'on pouvait observer deux processus pour ainsi dire parallèles. D'une part, le roman historique était de plus en plus associé à la littérature de divertissement, à mesure que Dumas et Walter Scott se trouvaient relégués dans les bibliothèques d'enfants ; les auteurs de la littérature de cape et d'épée « revisitée » puisaient volontiers dans le passé très éloigné chronologiquement ou extrêmement exotique ; ils pouvaient ainsi faire ce qu'ils voulaient avec l'histoire qui

ne fournissait plus que des éléments du décor ; Frans G. Bengtson (1894-1954) avec ses romans sur Orme le rouge ou sur Charles XII est représentatif de cette voie. D'autre part, les écrivains « sérieux », choisissaient les mêmes tranches géo-historiques, mais pour des raisons opposées : non pour fuir les problèmes de l'actualité, mais pour les « habiller ». Qu'il s'agisse d'Eyvind Johnsson ou de Pär Lagerkvist, il est toujours question d'une littérature engagée au plus haut point, où l'histoire sert de déguisement et où le matériau historique est nettement secondaire par rapport au « contenu idéologique ». Ce sont, au fond, des romans-paraboles, à lourde charge symbolique (surtout chez Lagerkvist) ; la « modernisation psychologique », pour reprendre le terme lukascien – et qu'on pourrait même appeler ici « stylisation psychologique » – annule la profondeur historique et fait de l'époque décrite « un monde de costumes et de décors historiquement exacts, rien de plus qu'un cadre pittoresque, au sein duquel se déroule un processus purement moderne¹⁴. » Tout au plus, l'histoire sert-elle de caution de pérennité aux conflits dépeints. De ce point de vue, plus l'époque et le pays sont lointains, mieux c'est : une enveloppe aussi vague peut recevoir toute sorte de messages. Par conséquent, l'histoire nationale offre une matière beaucoup moins gratifiante, car elle est à la fois trop connue et trop chargée ; elle risque constamment de provoquer des associations non désirées par l'auteur et – surtout – elle est trop controversée, jamais perçue de la même façon par l'ensemble des lecteurs. Cette histoire-là ne se contente pas d'être un simple décor.

- 16 Les années 60 et 70 en Suède se passent sous le signe de la littérature non seulement engagée, mais militante, qui affiche ses liens avec l'actualité, et qui de ce fait privilégie le présent et se permet d'ignorer le passé. On n'a plus besoin d'« habiller » les conflits, on n'a cure de démontrer leur nature éternelle : leur importance se mesure à l'aune d'aujourd'hui. L'histoire peut tout au plus offrir une matière pour un pastiche signé, par exemple, S. Delblanc. Quant au roman historique de divertissement (B.-Th. Sparre, E. Rydsjö, L. Widding, E. Lundström, V. Olsson..., ou – sur un registre plus élevé – P.-A. Fogelström et G.-E. Sandgren), qui puise indistinctement dans le passé suédois, groenlandais, égyptien, il suit son petit bonhomme de chemin, définitivement relégué à l'arrière-cour de la Littérature ; du reste, les traductions en assurent une part toujours croissante.
- 17 A partir des années 80, le roman historique est de retour en Suède, main dans la main avec la biographie, de plus en plus à la mode. L'histoire nationale, solidement oubliée, n'est plus un tabou, et voici le mythologème de l'assassinat de Gustave III qui refait surface en 1991 avec *Retourne ton sablier* (*Vänd ditt timglas*) de Niklas Radström. Ce livre est un témoignage éclairant de la distance parcourue par le genre en question depuis ses débuts et, par là, des rapports que les Suédois d'aujourd'hui entretiennent avec leur passé. Le cas de Radström (né en 1953) est représentatif à plusieurs égards : c'est un écrivain de qualité, un poète talentueux, qui, sans être un conformiste, a toujours travaillé dans les genres « porteurs » (récit autobiographique, par exemple), se trouvant ainsi dans le courant principal du roman contemporain, dont il partage les forces et les faiblesses. Son livre évoquant le fatidique bal masqué appelle quelques remarques qu'on peut espérer valables pour l'ensemble du genre.

- 18 A première vue, *Retourne ton sablier* suit fidèlement le modèle du roman historique classique. Chronologiquement, la narration couvre les semaines qui précèdent l'attentat et celles qui suivent. Avec une minutie extrême, l'auteur s'applique à recréer le parfum de l'époque, l'aspect des maisons, les ustensiles, les habitudes vestimentaires, le gestuel etc. (les critiques furent, d'ailleurs, unanimes à saluer ses efforts). Une pareille attention semble attester une grande sensibilité historique. Or, le croyant, on se tromperait, car il y a une substitution : ce n'est pas d'histoire dont se soucie Radström – c'est d'ethnographie. L'histoire, quant à elle, est soigneusement évacuée¹⁵. La dimension historique de l'épisode qu'il met au centre de son roman ne l'intéresse pas, au fond, c'eût été n'importe quel fait divers de la chronique criminelle, ça n'aurait rien changé¹⁶. Cela devient évident si on songe au choix du protagoniste : Radström met sa narration dans la bouche d'un enfant de treize ans. C'est lui qui, par hasard, devient témoin de l'assassinat et qui, également par hasard, reconnaît un des conjurés dans le groupe qui entoure le roi afin de créer une bousculade et de pouvoir, au besoin, seconder le meurtrier. Le garçon essaie de retrouver cet homme et, y ayant réussi, se met à l'espionner. Son enquête est absolument inutile du point de vue pratique, puisque le régicide est arrêté, les listes de ses complices établies, et le personnage lui-même le sait. Son comportement est gratuit et ludique ; il n'empêche qu'il débouche sur une découverte personnelle très importante : l'homme qu'il pourchasse se révèle être son père. Ce choix du protagoniste n'est pas innocent : l'auteur prend un enfant, celui qui ne comprend rien à rien et qui, au fond, ne cherche pas à comprendre. Une comparaison avec Almquist est à cet égard instructive : chez lui aussi, la scène de l'attentat est décrite du point de vue d'un personnage non-initié, mais aussi bien la jeune fille en question que sa sœur (qui prend le relais narratif après son évanouissement) possèdent une conscience historique : pour elles, Gustave III est avant tout un monarque, elles sont parfaitement capables de recomposer le tableau, de mettre l'événement en perspective et d'en saisir la dimension historique. Rien de tel chez Radström : l'épisode de l'assassinat est complètement escamoté déjà dans la scène suivante, un dialogue entre le héros et son meilleur ami (qui – soit dit entre parenthèses – n'est autre que le fils de Badin, le Maure maléfique de Crusenstolpe !) sur... les relations père-fils. Le mot est lâché : le thème principal de ce roman n'a rien à voir avec l'histoire – c'est tout simplement la énième variation sur le thème de la quête du père, qui a pour décor la Suède gustavienne, mais qui aurait pu tout aussi bien se dérouler au XX^e siècle dans n'importe quel pays¹⁷.
- 19 Ce genre de quête, par définition très intime, se passe d'habitude du contexte historique et social. Effectivement, de la société de l'époque on ne trouve ici que les accessoires plus au moins pittoresques. Aucune vision de la société : le milieu dépeint est celui du petit peuple (la mère du personnage est une serveuse dans une taverne), dont on nous décrit ici *la vie privée*, avec ses petites joies et petits soucis, sans le moindre rapport avec l'Histoire. De personnages historiques, point, à l'exception du roi lui-même, du poète Bellman et du sénchal Liljensparre, le redoutable chef de la police sous Gustave III qui a conduit l'enquête sur le régicide. Ce dernier est présenté comme un vulgaire tortionnaire et une brute (qu'il n'était pas), dans une scène sans importance ; Bellman, qui apparaît à plusieurs reprises pour jouer aux échecs avec le jeune héros, est en revanche peint avec beaucoup de sympathie et pour cause : son génie poétique et son amabilité légendaire en font une des figures les plus attachantes du Parnasse suédois...

- 20 Le portrait de Gustave III que brosse l'auteur montre bien qu'il lui manquent les moyens nécessaires pour appréhender le personnage. C'est un échec total : l'homme qui entre sur la scène quelques instants seulement avant de succomber aux balles, l'homme qui prononce la réplique authentique *Aïe, je suis blessé* en français, comme il se doit, l'homme dont les souffrances font l'objet d'une description minutieuse, cet homme fait certes pitié comme n'importe quelle autre victime d'attentat, mais il n'a de Gustave III que le nom – et pour un roman historique c'est fort peu. *Mon garçon, qu'est-ce que tu fais ici ?* demande le roi en français au narrateur. Celui-ci ne comprend pas la question et se tait. *Et moi ?* murmure-t-il « sur un ton interrogateur¹⁸ ». En effet, ce roi-là ne semble pas bien comprendre ce qui lui arrive. Dans une autre réplique que lui fait prononcer l'auteur, il dit espérer que ses ennemis ne soient pas des Suédois, et fait savoir que ses soupçons se portent sur un comédien français. Ces phrases montrent clairement que ce n'est pas seulement le roi qui se méprend sur le sens de l'attentat, mais aussi celui qui le fait parler de la sorte. Ou plus exactement que le sens politique de l'événement n'a plus aucune importance : « Ce n'est que de la politique ! », dit la mère du héros dans l'unique passage où l'actualité politique est mentionnée au détour d'une phrase. Voilà qui est grave. Car le roman historique, écrit Lukacs et sa remarque n'a rien perdu de sa pertinence, présuppose, de la part de l'auteur, non seulement un intérêt pour l'histoire, mais une sorte d'historicité au carré, une double distance : d'une part, la perception de soi et de son époque comme immergés dans l'histoire et, d'autre part, la perception de la période décrite comme éloignée et différente. L'intérêt qu'on peut éprouver pour le passé n'est jamais gratuit : ce sont toujours les problèmes contemporains qu'on cherche à résoudre, en analysant les formes qu'ils revêtaient à telle ou telle période historique. Un lien donc, une filiation subtile, et non pas une transposition des conflits modernes, qui comprime la durée historique et qui réduit l'époque lointaine à un simple décor.
- 21 C'est précisément ce qui se passe dans le roman de Radström. Il est certainement conscient de l'altérité de l'époque dépeinte (d'où le souci ethnographique), mais, visiblement, il y a une coupure entre cette époque et la sienne : pour lui, il n'y plus moyen (ni besoin) de tirer des leçons de ce passé-là, probablement parce que, à ses yeux, ni lui-même ni sa propre époque ne font partie de l'histoire. C'est pourquoi le point de vue dominant reste celui d'un particulier et c'est pourquoi le conflit central du roman est un conflit strictement privé : un personnage en quête du père et le père qui se dérobe, car il veut vivre sa vie et ne se sent pas le courage de s'occuper de son fils. Or, la problématique d'autoréalisation et de l'hédonisme, si caractéristique de notre époque, est ici d'un anachronisme flagrant que l'authenticité du décor ne fait qu'accentuer. Le solipsisme moderne défigure la mentalité de l'époque – d'où l'impression d'un porte à faux constant que donne le livre.
- 22 L'amnésie qui va de pair avec le « devoir de mémoire » incessamment claironné n'a rien d'étonnant. Lukacs opposait jadis le roman historique classique né d'une sensibilité historique accrue et de la conscience qu'avait l'homme du XIX^e siècle de faire partie du processus historique, d'une part, et, d'autre part, le roman historique décadent traduisant le sentiment de l'absence de toute prise sur l'histoire, qui s'imposa progressivement dans les pays occidentaux. Ce dernier représenterait ainsi une fuite dans le passé et une tentative – impossible – d'éluder les problèmes d'actualité. Nous savons également qu'au stade suivant le roman historique se distingua par ses efforts de transposer les problèmes d'actualité dans le passé afin de les « légitimer » en quelque sorte et de montrer leur pérennité. Il semble qu'aujourd'hui – avec des textes

tels que *Retourne ton sablier* – nous soyons arrivés au point où le présent se substitue au passé et l'efface, en imposant sa façon de voir, de sentir et de penser comme la seule possible. Le « droit à la différence » ne concerne désormais que l'espace, dans le temps l'heure est à l'uniformité.

NOTES

1. K.E. Sjöden, *C.J.L. Almquist et le Romantisme français* (thèse dactylographiée), Université de Strasbourg, 1960, p. 89 sq.
2. C.J.L. Almquist, *Le Joyau de la reine*, trad. E. Balzamo, Editions José Corti, 1996.
3. O. Holmberg, *C.J.L. Almquist, Från Amorina till Colombine*, Stockholm, 1922, pp. 279 sq.
4. O. Holmberg, *op.cit.*, p. 281.
5. C.J.L. Almquist, *Le Joyau de la reine*, p. 426.
6. C.J.L. Almquist, *op.cit.*, p. 21.
7. C.J.L. Almquist, *op.cit.*, p. 104.
8. C.J.L. Almquist, *op.cit.*, p. 175.
9. C.J.L. Almquist, *op.cit.*, p. 237.
10. Cité dans G. Lukacs, *Le Roman historique*, Payot 1965, p. 43.
11. Schück & Warburg, *Svensk illustrerad litteraturhistoria*, vol. VI, *Efterromantiken*, 3^e upplaga, 1985, p. 149.
12. Peut-on avoir des raisons de se fier à un guide fou ? Dante aurait-il suivi un Virgile ivre, qui se fourvoie, qui avance par zigzags, mais qui, en fin de compte, réussit à vous donner une idée de la géographie de l'au-delà ? On ne peut éluder ces questions en prenant Georges Lukacs pour Virgile pour visiter le royaume du roman historique. Son étude, publiée à Moscou en 1937, écrite par un léniniste pur et dur, peut-elle encore servir ? Hélas, oui – comme on a dit « Hugo, hélas ». Bien qu'il ne soit pas possible de séparer le bon grain de l'ivraie, bien que la base idéologique soit aussi désuète qu'absurde, ce livre reste – paradoxalement – le meilleur guide dans ce royaume, grâce à l'incroyable sensibilité, à une intuition hors pair et à une excellente connaissance des textes analysés.
13. Cf. E. Balzamo, *August Strindberg : visages et destin*, ch. 1 (« Strindberg et l'histoire ») – à paraître aux Editions Viviane Hamy en 1999.
14. Lukacs, *op.cit.*, p. 221.
15. La documentation de l'auteur sur cet aspect est très solide ; il fait des recherches dans les Archives royales afin de retrouver les traces de tous les locataires de la maison qu'habite son héros ; en revanche, pour ce qui est des études d'histoire politique, il dit avoir puisé dans « les sources habituelles ». (Lettre à E. Balzamo du 14 mai 1998).
16. « ...la réalité historique ne faisait absolument pas partie de mes préoccupations principales, je l'utilise uniquement comme décor et comme accessoires », avoue du reste Niklas Rådström (Lettre citée) et il ajoute : « Le roman fut commencé quelques années après le meurtre d'Olof Palme ; un parallèle entre le Stockholm contemporain, lieu de l'assassinat du premier ministre, et celui du XVIII^e au lendemain de la mort de Gustave III fut pour moi une source d'inspiration. » (*ibid.*)
17. L'auteur lui-même qualifie son roman de « récit intime [personlig berättelse] de sa propre expérience en tant que père, qui semblait digne d'intérêt ». (Lettre citée).

18. N. Rådström, *Vänd ditt timglas*, Stockholm, 1992, p. 99.

RÉSUMÉS

Le point du départ du présent article est un fait historique marquant de l'histoire nationale des Suédois : l'assassinat du roi Gustave III lors du bal masqué à l'Opéra en 1792. Cet événement devint vite une composante importante de l'imaginaire collectif et se révéla très fécond dans le domaine de la littérature. L'article se propose d'examiner le traitement dont l'épisode en question bénéficie dans les plus importants parmi les textes littéraires qui s'en inspirent et, à partir de là, d'essayer de décrire les rapports que leurs auteurs entretiennent avec l'histoire, d'une part, et avec le schéma du roman historique « classique » du type lukacsien, de l'autre. La distanciation progressive par rapport au passé historique apparaît comme le trait le plus important de l'évolution du genre.

Ausgangspunkt des vorliegenden Aufsatzes ist ein historisches Ereignis, das die schwedische Nationalgeschichte prägte: das Attentat auf König Gustav III. beim Maskenball in der Oper im Jahre 1792. Dieses Ereignis wurde schnell ein wichtiges Thema im kulturellen Schaffensprozeß und erwies sich im Bereich der Literatur als sehr fruchtbar. In diesem Aufsatz soll untersucht werden, wie dieses obengenannte Ereignis in den dadurch angeregten wichtigsten literarischen Texten gestaltet wurde und davon ausgehend soll er einerseits beschreiben, in welcher Beziehung deren Autoren zur Geschichte stehen und andererseits, wie sie sich zum Schema des « klassischen » historischen Romans situieren, so wie Lukács ihn definiert. Die allmähliche Verfremdung gegenüber der historischen Vergangenheit erscheint als das wichtigste Kennzeichen in der Entwicklung dieser Gattung.