



Sur *Le Printemps de la Sociale* d'André Fontaine (1974)

Édouard Galby-Marinetti

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/sur-le-printemps-de-la-sociale-dandre-fontaine-1974/>

Publiée en 1974, *Le Printemps de la Sociale* est la seule œuvre dramatique d'André Fontaine qui n'oublie pas cependant sa formation d'historien. Éclatée en une multitude de scènes courtes, la composition en trois actes suit le déroulement chronologique de la Commune de Paris. Amorcé par quelques scènes *flashes* situant les principales figures révolutionnaires (Blanqui, Proudhon) sous le Second Empire, le premier acte traite de la période s'étendant de la défaite de Sedan, le 1^{er} septembre 1870, à la proclamation de la Commune de Paris devant l'Hôtel de ville – l'essentiel étant consacré aux vicissitudes du premier siège de Paris durant la guerre franco-prussienne (famine, maladies, échecs militaires). Le deuxième acte concentre les événements de l'après-18 mars, les affaires et les *topoi* de l'institution communale (débat entre le Comité central et la Commune, discussions des lois entre majoritaires et minoritaires, marche des francs-maçons pour la paix, chute de la colonne Vendôme) avec en contrepoint les discussions du gouvernement et de l'assemblée siégeant à Versailles et conspirant contre le pouvoir parisien, ainsi que les tractations diplomatiques poursuivies avec Bismarck. Le troisième acte, plus court, figure la Semaine sanglante et l'entrée des forces versaillaises, les incendies et les massacres, enfin la postérité positive de cette république sociale, débordant jusqu'à nos jours dans l'ultime scène.

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

S'ajoutant à l'optimisme du legs communard, une intrigue amoureuse est greffée au récit des faits historiques, livrant les aventures de deux jeunes personnages, adjuvants de la cause libératrice. Le matériau du texte est en conséquence composite, il tisse autour de l'axe dramaturgique des emprunts tirés des archives. Les pièces chantées alternent avec les discours publics d'époque, ces sources authentiques dialoguent ainsi avec les fictions et les aménagements de l'auteur. Traces du passé et inventions dramatiques s'entrecroisent.

Par ce basculement des autorités, l'œuvre sonde le crédit accordé à la mémoire collective, passe au crible ses modes de transmission. Spécialiste des relations internationales, Fontaine a par ailleurs exercé une activité de journaliste avant de diriger la rédaction du *Monde* (1969-1985). Ce drame est aussi l'occasion d'interroger sa fonction d'informateur moderne et d'exprimer une expérience capitale au sein d'un quotidien issu de la Libération, édifié sur une nouvelle ambition pour l'homme, à travers la morale des mots et des savoirs transmis.

Le contexte et son auteur

La période qui précède l'année 1974 est marquée par les idées de la Guerre froide. Confrontée au déclin des dogmes, elle enregistre le conflit vietnamien, le choc pétrolier et la fin de la convertibilité du dollar en or, crises qui reflètent à leur tour d'autres impasses, un ordre oligarchique brejnévien conformiste, l'écrasement du Printemps de Prague¹. Les observateurs découvrent la fragilité des nouveaux empires, le relativisme des idéologies – l'expansionnisme atteint ses limites. Que reste-t-il d'identité dans ce flottement des valeurs ? Quelle stabilité, quelle espèce de « vérité » critique demeurent ? Le dogme d'une observation équitable et non plus seulement objective, une vue équilibrée et raisonnable, sans parti pris, rien n'outrepasant les faits d'homme, semblent la seule conduite à adopter. Menée avec un esprit de mesure, l'écriture de Fontaine traduit ce dessein de rassemblement, d'association des contraires, elle exhorte à la résorption des antagonismes : « La vérité est dans l'harmonie intégrale des deux forces droit et devoir, l'individuel et le collectif. »². L'objectif est de parvenir à l'équilibre entre ces intérêts divergents : « La liberté ne peut et ne doit se défendre que par la liberté. »³.

La morale personnelle doit s'exercer dans ce cadre. La liberté passe par l'exercice de sa propre indépendance critique. Fontaine aime citer la formule fameuse de Jules Vallès, celle aussi de ceux qui n'ont pas d'histoire, qui ne sont encore rien :

C'est le combat du vieux monde contre le nouveau ; de la tradition monarchique, gouvernementale, pontificale, propriétaire et militaire contre l'idée de liberté, d'individualisme, d'association, de contrat, de solidarité ; contre tout ce que la science positive a affirmé et découvert.⁴

L'auteur est certes journaliste et rédacteur en chef du *Monde* mais c'est le témoin de son temps, le citoyen attentif, défenseur des faits observés, qui l'emportent. L'enquête historique donne lieu à un acte artistique, l'historiographe devient créateur d'un drame au présent. L'écriture « théâtralisée » ausculte le passé, déplie les raccourcis, les silences forcés, les oublis, elle redimensionne la parole publique, restitue sa diversité, sa nature résolument

¹ A. Fontaine, *Le Printemps de la Sociale*, P. J. Oswald, Paris, 1974, p. 210

² *Ibid.*, p. 114

³ *Ibid.*, p. 110

⁴ *Ibid.*, p. 81

républicaniste, dévouée à ce socle doctrinaire constitué autour de la liberté d'expression, des voix individuelles (citoyennes), de la cohérence collective. L'auteur au présent délivre le passé de ses chaînes, de ses mythes, il l'offre à la critique actuelle, à l'éclaircissement dramatique.

Théâtre et voix de la rue, une mise en histoire d'aujourd'hui

Fontaine donne à son œuvre le sous-titre *Spectacle engagé et néanmoins critique*. La notion de spectacle conduit à un débordement du cadre scénique, fresque vivante où les mots retrouvent leurs origines, où les traces se recomposent en identités indépendantes et complètes, où toute manifestation partielle, en cours d'effacement, rejoint par l'acte de scène le temps de son apparition, de sa venue au monde. Par ses voix scéniques, l'évocation historique de la Commune accède à la pure naissance, à la traversée instantanée des rideaux, des murs du temps et des mots, elle est appel au dépassement : « Avant qu'on s'entende avec ceux des pays voisins, faudra qu'il en tombe des murailles qui cachent la vérité. »⁵. Les hommes de la vraie histoire, les célébrités et les anonymes, se présentent dans la transparence des scènes de (la) rue, des voix familières et quotidiennes dans une projection invisible de l'adaptation historique. Tout entier engagé, matérialisé même dans la défense des hommes et des idées, le personnage interprétant Maxime Lisbonne devenu colonel, estime, en porte-voix de l'auteur, que le « théâtre est dans la rue »⁶. Pour cette raison aussi s'explique le large emploi de la chanson. Matière de la première scène, elle favorise concomitamment le réalisme sonore et vocal et l'incarnation fictionnelle. Sa place à l'ouverture de l'œuvre traduit la force d'une présence dans la réception publique, une vérité orale majeure qui concurrence l'objet de presse, sa fonction : « La chanson était aussi un véhicule des idées. »⁷. Elle clôt l'ouvrage en dialoguant sous la double identité de Jean-Baptiste Clément et Eugène Pottier avec la conscience du père Duchêne sortie d'un songe platonicien :

- L'insurgé, son vrai nom, c'est l'homme.
- Une fois que nous avons vu la lumière, on a beau nous crever les yeux, nous gardons éternellement le souvenir du soleil.⁸

Cette désignation du médium chanté renvoie au registre des *voix nues* que relève Roland Barthes⁹, à sa puissance directe de saisissement. Cette même revendication de la nudité comme principe de vérité égalitariste se trouve dans la figuration du peuple que dessine Delescluze devant les membres de la Commune lors de la séance du 21 mai : « Citoyens, assez de militarisme, plus d'états-majors galonnés et dorés sur toutes les coutures ! Place au peuple, aux combattants aux bras nus, l'heure de la guerre révolutionnaire a sonné. »¹⁰ Les bras nus répondent aux voix nues, la guerre à la chanson¹¹.

L'histoire en scène

Le Printemps de la Sociale contient un appareil paratextuel diversifié exprimant en raccourci sur quatre pages les priorités du projet créatif. L'objet publié s'ouvre sur une suite de seuils textuels qui, dans le contexte du drame, entretiennent une relation d'amorce scénique

⁵ *Ibid.*, p. 21

⁶ *Ibid.*, p. 160

⁷ *Ibid.*, p. 6

⁸ *Ibid.*, p. 211

⁹ « La Musique, la voix, la langue », *O. C.*, vol. V, 1977-1980, Seuil, Paris, 2002, p. 528

¹⁰ *Ibid.*, p. 164

¹¹ Voir, dans le dossier, mon article intitulé : « Scènes de la rue communarde – La Chanson au son du canon »

semblable à la fonction didascalique. L'*Introduction* est une citation, l'extrait du discours de Jean Jaurès publié dans *L'Humanité* (18 mars 1908) en pleine page et commémorant la Commune. L'introduction est suivie par une *Note de l'auteur*, écrit programmatique réglant quelques partis pris auctoriaux doublés d'indications d'adaptation. Viennent ensuite en exergue deux courtes citations, poétiques et chantées, de Pottier et de Louise Michel, enfin la liste des différents personnages (souvent célèbres) intervenant dans la dramaturgie, les premiers dévoués à l'affirmation de *la bonne cause*, les seconds nommés à la défense du débat contradictoire, tous participants bénévoles. Cette répartition des blocs de force renverse l'invariabilité de l'ordre organisé en adjuvants et opposants. Rien ainsi ne dit mieux la pensée de l'auteur, son vœu d'équilibre, décidé à sortir de l'arène des passions les faits et les arguments de la Commune, clamant cette égalité des invités, celle aussi de ses propres vues à la fois engagées et critiques. La *Note* est particulièrement intéressante car elle esquisse les grandes lignes théoriques, la foi dans les mots, la croyance aussi dans la puissance d'échange et d'incarnation du verbe. Cette conviction de la centralité de la voix conduit à la nécessité de retrouver les traces d'une oralité, de renouer aussi avec la temporalité théâtrale, avec ses protocoles. Dans cette conception, le théâtre, c'est le vivant, il est par essence l'espace de présentification, il apporte un idéal empirique, l'approche expérimentale d'une Histoire vivante, actualisée, scène directement tirée de son apparition originelle, offrant comme une trouée spatio-temporelle. Fontaine vise une restitution historique à la mesure du présent théâtral, dans la temporalité du jeu, dans le parler direct aux spectateurs : la Commune « mérite plus que la conservation... Alors place au théâtre ! »¹²

L'expérimentation théâtrale fournit ce possible système d'expression collective, seul capable « d'emmagasiner et d'ordonner les innombrables messages » du monde et des hommes. Œuvre de conjonction, cette synthétisation des discours n'est pas œuvre de généralités, elle fait socle au langage, elle est instruction commune. Aussi le médium théâtral fournit un plausible développement à l'étude, à la recherche de la vérité. L'exécution intégrale de son projet scripturaire et scénique conduit Fontaine à une retemporalisation de l'histoire, à une reconsidération de la nature des faits. Elle est instrument d'enseignement, de prégnance et d'approfondissement des leçons du passé, d'accouchement et d'éclaircissement des vérités contenus dans le legs, dans son emprise sur le présent. Auguste Blanqui s'exclame devant ses juges qui testent sa résistance :

L'armée, la magistrature, le christianisme, l'organisation politique, simples haies. L'ignorance, bastion formidable. Un jour pour la haie, pour le bastion... vingt ans ! La communauté s'avancera pas à pas, parallèlement à l'instruction, sa compagne et son guide.¹³

Histoire et fiction, l'enseignement croisé

L'acte scénique consiste dans sa complexité à fournir le laboratoire pour une expérimentation textuelle où les sources écrites dans la trajectoire d'un siècle de lutte sociale entrent en questionnement avec une écriture actuelle en recherche d'expression de la vérité. Peut-on parvenir à une cohésion, à donner vie à cet amalgame de paroles, véritable enclavement de deux ensembles de textualité ? Est-ce servitude réciproque ? Par l'emploi d'un vaste appareil citationnel, le travail de l'historien consiste à convoquer les preuves et les témoins. Cette entreprise débouche sur un immense collage transcrivant la parole publique, l'écho des voix traversant les rues, imprimant les journaux, les chansons, les affiches et toute

¹² A. Fontaine, *op. cit.*, p. 6

¹³ *Ibid.*, p. 15

personne. Ces matériaux composites forment le foyer d'une réalité, pas seulement un paysage, une teinte picturale ou une caution, ils sont les fibres, la matière ligneuse du propos dramatique, c'est par leur croisement avec le matériau d'imagination que l'auteur s'inclut historien, que l'acte de création trouve son vrai public, accomplit sa mission de dire et d'enseigner l'histoire par sa transfiguration en vivant, en pleine restitution des réalités humaines et des rapports, en pleine logique de concordance avec le cours des sociétés, avec la signification de la mémoire. L'enquête est historiographique, elle est aussi un reportage sur la matière vive, elle bâtit enfin une œuvre d'invention. La rencontre de ces trois pôles d'expression s'accomplit dans le creuset scénique. C'est d'ailleurs à lui qu'incombe la mission d'enseignement. L'art dramatique éduque :

Dans une république, ils [les théâtres] doivent être considérés comme de grands établissements d'instruction et n'être que cela [...]. Le théâtre est le plus grand et le meilleur enseignement pour le peuple. Les gouvernements qui nous ont précédés avaient fait du théâtre l'enseignement de tous les vices. Mais nous en ferons l'enseignement de toutes les vertus civiques, et d'une nation de corrompus nous ferons une nation de citoyens.¹⁴

Le procédé créatif adopté par Fontaine obéit à un travail non d'agglutination mais de défragmentation, de tissage de différents plans d'auteurs (inspirations), de temps et d'espace. Il s'agit de décanter l'éclatement de la parole publique dispersée par l'éloignement et l'oubli. Sur la scène paginée s'invite tout un éventail de dates¹⁵ dépassant les entités des régimes politiques, ces séquences chronologiques sont ligaturées autour de la seule date de représentation, dans ce temps de la scène jouée. Liaison est faite dans une sorte d'idéalisme temporel ; le saut chronologique, l'anachronisme sont instances d'éclaircissement, de transmission de la réalité passée. Fontaine, il est vrai, soutient le discours de l'honnêteté plutôt que celui de l'objectivité, la fidélité prime sur une exactitude détournée ou sur une neutralité trompeuse. Les courbures du temps se rejoignent dans l'acte théâtral, dans la mise en voix et en mouvement des mots. L'expérience scénique rassemble et justifie, donne à sentir et à comprendre la réalité diffuse des événements qui sont eux-mêmes, comme la critique moderne nous y a habitués, un ensemble de plusieurs expositions temporelles, un détournement optique, renfermant sous une unité de surface une véritable diffraction entre divers points de vue historiques, toute une généalogie d'observateurs accordant *in fine* le primat à l'exégète du présent, à ses préoccupations actuelles. Cette conception rédemptrice de l'écriture scénique, son apostrophe aux vivants, à ceux qui, présents, voyagent dans leurs origines, animent ce qui n'est plus, cette dimension pourtant personnelle d'eux-mêmes dont ils sont tributaires, héritiers et continuateurs (« ce peuple d'hier et d'aujourd'hui »).

Les enseignements du présent citoyen, temps et voix croisés

L'entrecroisement des temporalités facilite la réincarnation des personnages historiques. Sous l'apparence discordante et l'hétéroclisme se construit un carrefour des temporalités, des faits et des personnes. Le procédé emploie aussi bien les intrusions de l'avenir que la réémergence du passé antérieur. Le temps de la Commune associe des personnages revenus du temps lointain et inspirateur. La nouvelle publication en 1871 du journal *Le Père Duchêne*, célèbre feuille révolutionnaire associée à Hébert, fournit ainsi l'occasion à Fontaine d'introduire une mise en perspective de l'idéal de 1789 et de donner corps à une thématique allégorique. La reprise du titre permet la personnification, elle a un

¹⁴ *Ibid.*, p. 159

¹⁵ 1846, 1869, 1908, 1968 : ces dates forment la trajectoire des grandes espérances populaires en France, marquant la veille des changements sociétaux

rôle de marqueur, de ligne de jauge : « Le père Duchêne – Au diable toutes les frontières qui nous tenaient désunis. Foutre, il n'est pas de barrières sur la terre des amis [...]. Je sors à l'instant des oubliettes, mais rassurez-vous, j'ai toute ma tête. »¹⁶.

Par l'emboîtement de fragments, de séquences discontinues, l'hypothèse de sas temporels est pleinement fondée. Le travail de recroisement des textualités est logiquement conjoint à la recherche d'hybridation du champ temporel. Ainsi l'irruption de mots venus du futur, l'usage de l'anachronisme verbal (Fontaine cite une publicité parue dans le *Figaro* du 10 juillet 1970¹⁷) agissent pour faciliter le passage et l'assimilation des temporalités. Ces mots d'anticipation aplanissent les différences entre paroles d'hier et paroles d'aujourd'hui, tel l'emploi du terme « intellectuel », catégorie indissociable d'une époque ultérieure dont pourtant la proclamation de la république en 1870 a indiscutablement favorisé le rayonnement : « François – Bon, à c'qu'y paraît les intellectuels sont pas d'accord, mais il y a une chose qu'est sûre, y veulent tous que les ouvriers soyent plus exploités. »¹⁸.

Les dispositifs scéniques faisant intervenir des enregistrements sur bande ou des haut-parleurs jouent par ailleurs sur la nature et la valeur du verbe entre mots de chair et mots analogiques, technicisés. Le discours de Vallès, authentique, est dit par la machine, celui de l'internationaliste Varlin fait écho à la voix enregistrée de son accusateur public lisant le jugement du tribunal correctionnel (20 mars 1868). Fontaine questionne l'industrie des voix, le pouvoir de la parole écrite. Il sonde la nature du verbe et joue sur le prolongement oral de l'écrit. L'effet de distanciation de la bande électromagnétique, contigu à l'effet des croisements opérés entre matériaux cités et inventés, montre que l'écriture dramatique répond aussi aux exigences de la voix écrite. À ces diverses sources s'ajoutent la voix de l'auteur, ses interventions, pour former un seul et même texte¹⁹ ; là il ne s'agit plus seulement de l'apport d'un matériau d'invention, adapté aux circonstances de l'action dramatique et historique, mais d'un sursaut focal, l'intervention directe de l'auteur en rupture avec la logique dramaturgique, c'est une prise de parole indépendante qui développe ses propres préoccupations.

La démonstration de l'auteur insiste sur les problèmes de qualification de l'expression de la vérité, sur ses modes éthiques. Ses interventions redoublent le sens du paratexte et exaltent les valeurs morales d'engagement. Si à l'occasion l'homme de lettres sert momentanément de repoussoir, la catégorie combinée des journalistes est l'organe d'une opération insistante de clarification verbale : « Et je reviendrai autant de fois qu'il le faudra pour vous dire ce qui ne va pas dans le foutu gouvernement. »²⁰.

La récurrence des apparitions de l'auteur en journaliste, son œuvre de ponctuation vont de pair avec sa part responsable, avec sa citoyenneté :

Est-ce que vous allez condescendre à regarder ce qui se passe à Paris ? Vous êtes journaliste, nom de dieu, alors soyez honnête ! Votre mépris et votre prétention à inventer un système, bien enfermé dans votre bureau capitonné de style empire [...], mais vous êtes inconscient, et j'suis poli.²¹

Le savoir écrire est une chose, le dire vrai en est une autre. Le bien dire d'un Francisque Sarcey, sa bonne conscience de journaliste ne signifient rien – qu'est-ce que l'inspiration hors des réalités ? : « [...] un article c'est commode, il suffit de laisser aller sa plume au fil de ses

¹⁶ *Ibid.*, p. 42

¹⁷ *Ibid.*, p. 23, cause aussi d'un choc des cadres textuels et des genres.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

¹⁹ *Ibid.*, p. 17

²⁰ *Ibid.*, p. 42

²¹ *Ibid.*, p. 138

pensées dans le silence d'une chambre... Mais donner sa voix, voter un décret... Aujourd'hui chaque geste m'engage, je dois rendre compte au peuple de mes actes. »²².

L'idée du juste, le principe du vrai président à l'établissement de la parole. Écrire, c'est faire un choix, c'est chercher en conscience les faits à décrire, c'est enseigner aux absents comme à la communauté :

À quand donc l'avènement de la raison dans l'humanité ? Quand se délivrera-t-elle de ces dieux parasites : les rois, les autocrates et les jongleurs ? Quand saura-t-elle consacrer ses ressources à l'éducation, au bonheur de tous, et non plus aux jouissances égoïstes de quelques-uns ?²³

Le savoir est gage de liberté, la parole qui le prolonge est à la fois réunificatrice du groupe et de l'individu, de l'émetteur et du récepteur ; en effet, elle est aussi bien reflet de la communauté²⁴ que moyen de rassemblement de l'auteur en unité. Son émergence naît de cette composition même de l'auteur, assimilant ses modes d'écriture et ses inspirations, considérée comme parole vivante du monde, à la langue plurielle, dépassant les catégorisations : « Speaker 1 – Quelle est la part du journaliste, du politicien, du tribun, du poète, dans les écrits de l'homme public ? »²⁵ Ce questionnement apostrophe les voix citoyennes, la vocation publique de chaque homme. L'individu potentialise en quelque sorte les tendances du présent ; comme Vallès, il prend des notes, regarde le réel et l'inscrit sur-le-champ par écrit. Si la figure du journaliste sert de modèle, l'auteur est aussi lecteur du passé, l'acte citoyen l'oblige à la mémoire de l'histoire, à sa préservation critique. La fonction d'enseignement, de bonne transmission des faits passés, est le propre de la science historique. Formule du dépassement, le discours de l'histoire permet à l'homme de mourir sans disparaître, il est racheté et ses actions, bonnes ou mauvaises, payées. L'histoire est une gratification de l'homme parvenu à surmonter la mort ; l'utilité de l'histoire tient dans cette leçon vivante, l'individu s'élève à l'idée, à l'universel : « qu'est-ce que cela nous fait à nous d'être brisés, / D'être anéantis, de disparaître dans la nuit, / Dans la tempête et dans l'oubli ! [...] Périssent notre nom, périssent nos personnes, / mais que l'idée vive et que la cité soit sauvée. »²⁶.

L'engagement dans le processus de construction du réel et du présent est à coup sûr l'instrument de désignation et de transmission de l'histoire. Actes d'appropriation, écrire le temps qui passe, mettre des mots sur les événements qui adviennent, se combinent avec cet activisme de l'individu à favoriser le mouvement du temps, à incurver la ligne d'avancée des faits. L'auteur est aussi acteur de son temps et ce recoupement est une garantie de participation directe au déroulement général de l'histoire : « Marie. – C'est émouvant l'histoire. François. – Oui, surtout quand on la fait. »²⁷. Cette observation est d'ailleurs une constante dans le discours de l'époque, chez ceux qui ont vécu les deux sièges de Paris en 1870-71. Tenant du parti adverse, Sarcey tient le même langage dans son *Siège de Paris, impressions et souvenirs*, ouvrage publié en 1871.

Il s'agit de s'engager dans le projet d'écriture, d'écrire soi-même le livre de l'histoire, le livre des hommes, même humblement et singulièrement. L'individu a le devoir de ne pas laisser à d'autres la tâche de formuler la mémoire, de fixer la généralité, les vérités pratiques.

²² *Ibid.*, p. 141

²³ *Ibid.*, p. 22

²⁴ « Le peuple de Paris est un tout. On ne fera jamais une ville libre avec une fraction des habitants. » (*Ibid.*, p. 80)

²⁵ *Ibid.*, p. 93

²⁶ *Ibid.*, p. 147

²⁷ *Ibid.*, p. 148

Il faut faire œuvre didactique et pourquoi pas participer et fournir de la matière à une encyclopédie, entreprise de saisissement de sa propre communauté, de restitution de ce qui a été, vu et vécu, de rendre son témoignage comme garantie du temps historique : « Mais vous, pauvres : Varlin, Ferré, Rigault, vous n'avez aucune place dans ce dictionnaire des familles qui sème à tous vents... et tamise au besoin. »²⁸. Telle est cette fonction de l'histoire, elle est mode de composition de la citoyenneté.

La presse a certainement son rôle à jouer aux côtés d'une écriture singulière, circonscrite à une vue, à une présence, mais l'organe public a deux handicaps naturels : à l'usage répressif de la censure s'ajoute la puissance massificatrice de la presse, sa possible influence délétère, le dévoiement de sa parole industrialisée, cette « calomnie tirée chaque matin, tirée par centaine de mille exemplaires [...], calomnie qui fait son chemin parmi les cerveaux faibles »²⁹.

Portrait d'auteur et souvenirs d'éthique

Pour l'auteur, l'acte de référer aux articles de Vallès, de Sarcey, est une manière d'aborder la situation de la presse d'opinion, ce dogme informatif de masse. Ces reprises induisent aussi une réflexion métadiscursive sur sa propre expérience, ses exigences d'homme de presse. Comment écrire sur les événements, comment les interpréter, quel type de reportage, quel degré d'engagement, de discipline éthique et objective doivent conduire l'observateur des faits, le nouveau transmetteur de l'histoire et de ses mouvements ? André Fontaine interroge sous l'œuvre de création sa propre conception de l'information, la valeur de son matériau, son exégèse. Quel est l'auteur derrière l'observateur, quelle est sa mise en scène des faits ? Ainsi la création théâtrale est l'occasion de dénoncer la possible farce organisant les faits, l'affabulation systématisée adaptant la réalité au point d'en trahir le contenu, en commettant à son tour un autre acte théâtral. Le discours de la presse devient mode de théâtralisation, fictionnalisation abusive. Par son autorité de masse, elle joue sa scène en mystifiant le lectorat devenu spectateur d'une comédie des faits.

Pessimisme et optimisme sont « deux travers », la bonne position c'est d'« être ni l'un ni l'autre »³⁰. Cette position de lucidité, d'extraction hors des formats, fortifie la capacité de présentation de l'histoire. Si André Fontaine récuse la facile prétention à l'objectivité, il renoue avec une ambition détournée des idéologies, une honnêteté, un engagement à assumer un travail d'extraction de la vérité humaine, à maintenir l'équilibre des contraires, à oser à la fois affirmer des vues personnelles et démêler le vrai du faux. Il faut parvenir à traverser l'apparence des faits et réussir à faire acte de synthèse, permettre ainsi l'éclaircissement des contradictions et du régime bipolarisé. Le journaliste cohabite avec l'historien, l'homme des idées avec l'individu des engagements.

On rapprochera cette dynamique d'auteur dans ses propres choix d'analyse avec sa vision de la Guerre froide : « Est-il encore possible d'espérer que de part et d'autre on finira par reconnaître ce qu'il y avait de fou dans la prétention de certains à ne vouloir donner d'autre choix à l'humanité pour régler les problèmes du XX^e siècle, qu'entre deux idéologies nées au XIX^e siècle »³¹. La finalité de l'entreprise d'écriture consiste à servir l'actuel et révéler le dialogue des générations, l'intrication des couches historiques. En éclairant les

²⁸ *Ibid.*, p. 200

²⁹ *Ibid.*, p. 39

³⁰ Interview de Jacques Chancel, 24/01/1977, INA

³¹ A. Fontaine, *Histoire de la Guerre froide*, Fayard, Paris, 1965-67, vol. 1, p. 12

situations du présent, le passé confie en retour à celui-ci la charge alors d'en concrétiser les justes aspirations³². En cela, Fontaine plaide contre ceux qui au bénéfice d'un modèle ne conservent qu'une mémoire déformée et inintelligible de l'homme et du réel, ceux-là mêmes qui font obstacle aux évolutions de la communauté vers plus de liberté, de justice et de maturité civique, valeurs qui caractérisent les luttes engagées par les événements de mai 68.

Pour citer cet article :

Édouard Galby-Marinetti, « Sur *Le Printemps de la Sociale* d'André Fontaine (1974) », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/sur-le-printemps-de-la-sociale-dandre-fontaine-1974/>

³² A. Fontaine, *Le Printemps*, *op. cit.*, p. 209