

La musique de Wagner dans *Les Deux étendards* de Lucien Rebatet : Le drame au service de l'ironie

Michel de Boissieu

Introduction

Lucien Rebatet est surtout connu pour son engagement politique sous l'Occupation. Membre de la rédaction de l'hebdomadaire *Je suis partout*, fervent partisan de la collaboration avec l'Allemagne nazie, il fait paraître en 1942 *Les Décombres*. Il y exprime ses convictions fascistes et s'en prend à tous ceux qui excitent sa colère et qu'il rend responsables de la débâcle, démocrates, juifs ou réactionnaires de l'Action française. Ce pamphlet violent devient un *best-seller* et fait de lui une célébrité. Condamné à mort pour intelligence avec l'ennemi à la Libération, puis gracié, il retombe dans un oubli d'où le tire en 1969, peu avant sa mort, *Une Histoire de la musique*. Ce succès de librairie rappelle que Rebatet s'était à l'origine fait connaître comme critique musical et cinématographique. S'il doit passer à la postérité, ce sera cependant peut-être pour avoir publié en 1952, alors qu'il était encore en prison, le roman *Les Deux étendards*¹. Dans l'étude importante qu'il a consacrée à cet ouvrage, Pascal Ifri affirme, citations à l'appui, que pour les critiques qui l'ont lu, « il s'agit là d'un des plus grands romans, sinon du plus grand roman, sortis en France depuis la Deuxième Guerre mondiale »². Cette œuvre monumentale retrace l'éducation spirituelle et sentimentale d'un jeune homme, Michel, au gré de ses relations complexes et changeantes avec un couple d'amis, Régis et Anne-Marie, dans la France des années 1920. Les deux garçons sont des mélomanes passionnés, et la musique joue un rôle de premier plan dans leur vie. Ensemble ou avec Anne-Marie, ils vont au concert et à l'opéra, écoutent des disques, passent de longs moments assis au piano, discutent sans se lasser de leurs œuvres préférées. Le roman foisonne ainsi de considérations sur la musique, et celle de Wagner y occupe une place de choix car, enthousiasmés par le *Crépuscule des dieux* et plus encore par *Tristan*, Régis et Michel ne sont pas loin de vouer un culte au maître de Bayreuth. La fonction remplie par sa musique dans *Les Deux étendards* a déjà fait l'objet d'études critiques. Le présent article a pour but de

¹ Toutes les références dans le corps du texte seront tirées de la nouvelle édition en un volume publiée par Gallimard en 1991.

² P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet. *Dossier d'un chef-d'œuvre maudit*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 7.

déterminer si elles permettent d'évaluer à sa juste mesure l'importance des réflexions sur Wagner, et en particulier sur *Tristan*, pour la compréhension du roman de Rebatet. Jusqu'à présent, la critique a d'une part insisté sur le plaisir éprouvé par l'écrivain à parler de musique, d'autre part considéré les thèmes wagnériens des *Deux étendards* dans leur relation avec les nécessités du réalisme sociologique ou psychologique, mais peut-être ces thèmes jouent-ils un rôle encore plus décisif.

1) Du plaisir de la critique aux nécessités de l'autobiographie

Pascal Ifri dit de certaines conversations entre Michel et Anne-Marie qu'elles fournissent l'occasion à Rebatet « de livrer ses sentiments en matière de musique »³, et justifie cette affirmation en citant quelques lignes écrites par l'écrivain dans son *Étude sur la composition des Deux étendards* : il y avoue céder de temps à autre, au fil du récit, à l'envie de « parler encore un peu musique »⁴. D'une manière plus générale, Ifri parle des « superbes analyses musicales » du roman, qui « reflètent le talent, la perspicacité et le tempérament du grand critique d'art et de l'auteur d'*Une histoire de la musique* »⁵. Ce sont surtout les nombreuses pages consacrées à Wagner qui retiennent son attention : elles « figurent certainement parmi les plus belles inspirées par le compositeur allemand et même par la musique en général, des pages dignes d'être comparées aux meilleurs morceaux de Proust sur les impressions produites par les compositions de Vinteuil et de ce même Wagner »⁶. Les formules précédentes suggèrent une façon possible d'envisager les considérations sur Wagner des *Deux étendards*. S'il est vrai que pour certaines d'entre elles tout au moins, Rebatet s'octroie le plaisir gratuit de « livrer ses sentiments en matière de musique », alors le lecteur peut voir en ces pages des « morceaux » critiques susceptibles d'être admirés comme tels, d'être extraits de la trame narrative et comparés à des morceaux du même genre écrits par un autre écrivain.

Les réflexions de Rebatet sur Wagner peuvent-elles donc se lire comme les livres développements d'une pensée critique indépendante de toute nécessité romanesque ? Les formules de Pascal Ifri peuvent conduire à cette interprétation, qu'une note de bas de page des *Deux étendards* paraît confirmer. Avant de raconter les aventures musicales de Michel et d'Anne-Marie, qui s'achèvent par des considérations sur *Tristan* et la

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ L. Rebatet, *Étude sur la composition des Deux étendards*, Versailles, Via Romana, 2017, p. 115.

⁵ P. Ifri, *Rebatet*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2004, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

Walkyrie, l'auteur indique que « le lecteur indifférent à la musique peut sans aucun inconvénient passer les neuf pages qui suivent » (p. 932), comme si elles ne jouaient aucun rôle dans le développement du récit. Cette hypothèse pourrait être encore corroborée par la lecture d'*Une histoire de la musique*. L'admiration de Rebatet pour Wagner s'y révèle en effet au moins égale à celle de Michel et Régis : « aucun musicien n'a comme lui tenu une telle place sur cette terre »⁷. Il ne serait ainsi pas impossible de penser que l'écrivain se sert de ses personnages pour exprimer ses propres idées, qu'emporté par son enthousiasme pour l'auteur de *Tristan*, il utilise son roman pour la défense et l'illustration de son musicien favori.

Pourtant, Rebatet lui-même semble invalider cette interprétation, précisément à la fin des lignes citées par Ifri pour évoquer l'envie de « parler musique » du romancier : « Je ne perds ma faconde que lorsqu'il est question de Wagner et qu'il me faut éviter les spectres d'Édouard Schuré et de D'Annunzio »⁸. Cette phrase prouve que, pour Rebatet, on a déjà trop admiré Wagner et trop écrit sur lui. Les amateurs enthousiastes et grandiloquents comme Schuré et D'Annunzio ont épuisé le filon, de sorte que le critique wagnérien de 1950 se trouve réduit à évoquer ou à éviter des « spectres » : il lui faut, soit répéter ce que d'autres ont déjà dit avant lui, soit se creuser la cervelle pour tenter d'être original à tout prix. Rebatet exclut ainsi Wagner du plaisir qu'il éprouve à « parler musique », et pourtant il lui consacre dans *Les Deux étendards* une « dizaine »⁹ de pages et de très nombreuses mentions, soit beaucoup plus de place qu'à n'importe quel autre compositeur. Il semble donner lui-même la clé de ce paradoxe dans son *Étude sur la composition des Deux étendards*.

D'une part, l'écrivain ne cesse de se reprocher l'importance qu'il accorde à Wagner et à sa musique dans son roman. Il reconnaît ainsi être « chiffonné par l'épisode du wagnérisme » qui s'empare de Régis et Michel. Wagner est en effet devenu un « auxiliaire voyant, lourd », car « architraditionnel »¹⁰. Ce poncif pénible s'aggrave encore de la fréquence avec laquelle il est répété, en particulier dans le « chapitre de Pâques » : Rebatet avoue que « les deux représentations successives de *Tristan* » qu'il y décrit sont un point faible, de même que les « quatre reprises » du motif dans l'ensemble du roman¹¹. Le mauvais goût s'ajoute même à la lourdeur des répétitions : la soirée au cours de laquelle Michel et Anne-Marie écoutent des disques de *Tristan*

⁷ L. Rebatet, *Une histoire de la musique*, Robert Laffont, 1969, p. 453.

⁸ L. Rebatet, *Étude sur la composition des Deux étendards*, ouvrage cité, p. 115.

⁹ P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet, ouvrage cité, p. 142.

¹⁰ L. Rebatet, *Étude sur la composition des Deux étendards*, ouvrage cité, p. 141.

¹¹ *Ibid.*, pp. 311, 246.

repose malheureusement sur le « procédé feuilletonesque »¹² de l'air de musique qui réveille les souvenirs.

D'autre part, tout en estimant convenues, répétitives, voire vulgaires, les pages qu'il consacre à Wagner, Rebatet n'a manifestement jamais voulu les supprimer. Wagner a beau être devenu encombrant, « je ne le renierai pas »¹³, écrit-il. Cette affirmation s'explique par le caractère autobiographique des *Deux étendards*. Le héros, Michel, est en grande partie un double de Rebatet qui, pour écrire son roman¹⁴, s'est inspiré du journal qu'il tenait dans sa jeunesse au point de faire l'aveu suivant : « Le journal bloque mon imagination »¹⁵. Il en arrive même « presque à regretter »¹⁶ de ne pas avoir suivi les conseils d'un ami qui lui recommandait d'oublier son journal pour se fier à son invention romanesque. Et pourtant, à cette libre envolée de l'imagination, Rebatet préfère quoi qu'il en coûte la fidélité à ses cahiers, au jeune homme qu'il a été. Puisque dans les années 1920, Rebatet était un wagnérien passionné, qui ne manquait pas une occasion d'écouter *Tristan* ou d'en parler, le héros des *Deux étendards* doit se comporter de la même façon. Renier Wagner en gardant le silence sur lui dans son roman, reviendrait pour l'écrivain à se renier lui-même. La nécessité autobiographique, celle de ne pas se trahir, semble l'emporter sur la nécessité de plaire et de se faire plaisir : répondre aux attentes du lecteur en lui parlant des musiciens à la mode, varier les épisodes pour ne pas le lasser à force de répétitions ou encore ne pas tomber dans les poncifs de mauvais goût, toutes ces exigences deviennent apparemment secondaires.

Pourtant, l'*Étude sur la composition des Deux étendards* contient une indication très importante qui conduit à nuancer, voire à remettre en cause, le caractère primordial de la nécessité autobiographique. Rebatet se rappelle qu'en 1925, c'est à une représentation du *Crépuscule des Dieux* que « Michel et Régis » ont éprouvé un bouleversement qui les a ébranlés de fond en comble. Il juge cependant que cet opéra, placé à ce moment du récit, serait « intempestif », car il s'agit d'une œuvre « aussi peu sentimentale que possible ». C'est pourquoi, dans le roman, « le *Crépuscule* sera remplacé par *Les Noces de Figaro* » pour la soirée « d'envoûtement musical »¹⁷. Ainsi, dans cet épisode crucial de l'histoire, l'exigence de fidélité à soi ne tient pas devant la

¹² *Ibid.*, p. 246.

¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴ Roman qui s'inspire de la relation du jeune Rebatet avec François Varillon (Régis) et Simone Chevallier (Anne-Marie).

¹⁵ L. Rebatet, *Étude sur la composition des Deux étendards*, ouvrage cité, p. 51.

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

nécessité interne de la narration : il faut une œuvre « sentimentale » pour mettre en évidence l'évolution des sentiments des deux garçons, et justifier qu'ils décident de quitter Paris sans attendre pour aller rejoindre à Lyon la jeune fille aimée.

2) Du réalisme sociologique à la satire

Les Deux étendards, quoiqu'inspiré par un épisode marquant de la jeunesse de Rebatet, est bien un roman, et la cohérence du récit romanesque est soumise à des nécessités indépendantes de la vérité autobiographique. Rebatet paraît se conformer à celles du réalisme social et psychologique qui caractérise une part très importante de la production littéraire française.

La critique a été frappée par l'exactitude et la vivacité de la recreation des années vingt dans le roman : l'auteur y fait notamment revivre la société du Paris et du Lyon qu'il a connus dans sa jeunesse. Ainsi, selon Pascal Ifri, *Les Deux étendards* « ressuscite avec une vérité saisissante la France du milieu des années vingt et particulièrement le contraste très balzacien entre la vie parisienne, riche et excitante, mais corrompue, et celle de province, morne et ennuyeuse »¹⁸. Parmi toutes les richesses offertes par un Paris que « le lecteur découvre avec les yeux émerveillés du héros », le critique cite bien sûr les opéras de Wagner. Le compositeur et sa musique sont de ce point de vue un élément du réalisme sociologique caractéristique du roman : les soirées wagnériennes constituent un aspect très important de la vie musicale parisienne des années vingt, les passer sous silence reviendrait à mentir par omission.

Cependant, les considérations sur la musique de Wagner permettent-elles d'établir un « contraste très balzacien », comme le dit Ifri, entre un Paris enchanté et une morne province ? On peut en douter. Certes, Michel, qui accompagne Régis à un concert donné au Grand Théâtre de Lyon, « avait compris dès les premières mesures que la musique ne lui serait rien ce soir-là : « *Prélude des Maîtres Chanteurs* [...] des musiques trop ouvertes, trop carrées » (p. 122). Le wagnérisme reste provincial et médiocre à Lyon. On y joue les morceaux les moins inspirés du maître, et c'est à Paris qu'il faut aller pour découvrir ses chefs-d'œuvre, *Tristan* ou le *Crépuscule des dieux*. Le choix du *Prélude des Maîtres Chanteurs* est révélateur de l'esprit étroit, du goût peu raffiné d'une province « morne et ennuyeuse ». De ce point de vue, la référence à Balzac est tout à fait juste, mais Rebatet ne se révèle pas plus tendre dans ses évocations du wagnérisme parisien. Assistant à une représentation du *Crépuscule des dieux*, Michel regrette ainsi de ne pouvoir apprécier comme elles le méritent les

¹⁸ P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet, ouvrage cité, p. 88.

« sauvages splendeurs » de la musique. C'est que « l'Opéra déclenche une burlesque machinerie de casseroles fumantes, le bruit de cette cuisine étouffe la symphonie, et les dieux meurent, ébouillantés, comme une langouste sur le fourneau d'un marmiton » (p. 209). Le mauvais goût parisien vaut donc bien le lyonnais, puisqu'il réussit à travestir le chef-d'œuvre épique de Wagner en une bouffonnerie où la musique meurt noyée sous le « burlesque » de la mise en scène. Dans d'autres passages encore, Rebatet montre qu'à Paris non plus on ne comprenait pas grand-chose à l'auteur de *Tristan* dans les années vingt. Non seulement « les poètes du jour mettaient le cirque Médrano fort au-dessus du *Crépuscule des Dieux* » (p. 52), mais dans la très respectée *Revue musicale*, Michel pouvait aussi lire « un article antiwagnérien dont la pédante morgue révélsait », signé par « une des sommités nouvelles » (p. 109). Ainsi, Rebatet raille Lyon, qui reste prisonnier d'un conservatisme pusillanime et de valeurs archaïques, mais adresse parfois le même reproche à Paris : la mise en scène du *Crépuscule des dieux* à l'Opéra croule sous une « machinerie » héritée de la pire tradition. De plus, contrairement à Lyon, Paris a tendance à se laisser emporter par un avant-gardisme grotesque, par des modes dérisoires qui négligent les vraies valeurs au profit des nouveautés les plus contestables. Selon Pascal Ifri, Rebatet « exagère » en affirmant que « la société ne se manifeste dans [son] livre que sous des dehors caricaturaux, stupides, tyranniques ou insignifiants »¹⁹. Le traitement de Wagner par le monde littéraire et musical parisien, tel qu'il est décrit dans le roman, semble pourtant bien caricatural et stupide. L'exagération consiste plutôt à établir, comme le fait Ifri, une opposition tranchée entre critique du provincialisme lyonnais et admiration émerveillée de Paris. Dans les *Deux étendards*, la satire fait feu de tout bois, et son importance devrait sans doute être réévaluée.

3) Du réalisme psychologique à l'ironie

La critique a aussi mis en évidence le réalisme psychologique du roman, qui conduit Rebatet à remplacer le *Crépuscule des dieux* par une œuvre plus « sentimentale », *Les Noces de Figaro*, pour la soirée « d'envoûtement musical » : il est en effet nécessaire de motiver l'humeur amoureuse des personnages à ce moment du récit. Pascal Ifri écrit à ce propos que dans les pages consacrées à la représentation d'œuvres musicales, en particulier celles de Wagner, Rebatet « ne décrit pas la musique elle-même », mais plutôt « les émotions de son héros devant les chefs-d'œuvre »²⁰. Il justifie cette

¹⁹ P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet, ouvrage cité, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

affirmation d'une part en évoquant le « mépris furibond pour toute paraphrase de la musique » (p. 109) dont fait preuve l'écrivain, d'autre part en citant notamment le passage où Michel assiste pour la première fois à une représentation de *Tristan*. Le jeune homme en sort « les nerfs noués, la tête perdue, hagard de fatigue [...] Il adorait, ne savait quoi [...] Qu'étaient-ce que les secousses de l'amour, du moins tel qu'il avait pu le faire, auprès de ce foudroiement ? » (p. 45) Ifri ajoute que « ce foudroiement marque tellement Michel et Régis qu'ils retournent écouter et voir *Tristan* à trois reprises »²¹. Il explique ainsi pourquoi les nombreuses répétitions qui semblent affliger Rebatet sont nécessaires à la cohérence du récit. Si Tristan revient à « quatre reprises », c'est que, « comme l'a remarqué Christophe Chesnot », Rebatet utilise « la forme du leitmotiv wagnérien pour la composition de son roman »²². *Tristan* y devient un thème répété plusieurs fois, dont la fonction est de faire comprendre l'évolution psychologique des personnages, surtout de Michel, à travers l'analyse des « émotions » suscitées par la musique et de leurs variations au fil du temps.

Parmi toutes les œuvres de Wagner discutées dans *Les Deux étendards*, *Tristan* est de loin celle qui joue le rôle le plus important, et la critique s'est efforcée de préciser ce qu'elle signifie pour Michel et ses deux amis. Pascal Ifri est d'accord sur ce point avec Christophe Chesnot : l'intérêt du jeune homme pour le chef-d'œuvre de Wagner s'explique par « son désir de sauvegarder [le] sacré et de le voir imprégner sa propre vie »²³. La relation passionnée entre Tristan et Isolde constituerait en effet tout à la fois une affirmation de ce qu'on pourrait appeler le « sacré », le « mystère » ou le « spirituel », et un refus du « religieux » illustré par le christianisme²⁴. Ce « mystère » devient pour Michel un idéal qu'il cherche à atteindre dans sa liaison avec Anne-Marie. La jeune fille est selon Chesnot « l'ambassadrice du sacré »²⁵, double vivant de l'Isolde wagnérienne, chargée de transfigurer la vie de Michel qui a l'occasion grâce à elle de briser le carcan de la morale chrétienne pour accéder à une révélation plus authentique. De ce point de vue, la rupture finale d'Anne-Marie avec les deux jeunes gens confronte le lecteur à « cette tragique alternative : abolir le monde pour être en Dieu, ce que fait Régis ; ou abolir Dieu pour être au monde, ce que fait Michel »²⁶. Stérilité de la prêtrise

²¹ *Ibid.*, p. 144.

²² *Ibid.*, p. 61. Voir C. Chesnot, « *Les Deux étendards* de Lucien Rebatet ou l'impossible exigence du sacré », *Nouvelle Ecole*, 46, 1990, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, pp. 133, 131.

²⁵ C. Chesnot, « *Les Deux étendards* de Lucien Rebatet ou l'impossible exigence du sacré », ouvrage cité, p. 20.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

d'une part, misère d'un monde désenchanté de l'autre. Robert Belot, quant à lui, accentue plutôt « l'antichristianisme » de cette quête du sacré que son lien avec la femme aimée. Selon lui, si Michel est à ce point attiré par *Tristan*, c'est parce qu'il « se laisse imprégner par la mythologie panthéiste qui sous-tend l'œuvre du maître de Bayreuth »²⁷. Il va même jusqu'à donner à cet « antichristianisme » une signification politique, en établissant un lien entre le roman de Rebatet et la pensée « néo-païenne » de la « Nouvelle Droite » française des années 1970, qui voyait en l'écrivain l'un de ses « inspireurs »²⁸.

Jean-François Louette ne s'avoue cependant pas du tout convaincu par ces considérations sur le « sacré » des *Deux étendards*. Une jeune fille aussi « ambiguë » et « sensuelle » qu'Anne-Marie lui semble peu faite pour être « l'ambassadrice » que décrit Chesnot. D'une manière générale, selon lui, « plus que vers un autre sacré (non catholique), le roman se tend sans doute, comme l'a suggéré Yves Reboul, vers une « révolution nietzschéenne des valeurs », plus dionysiaque que compatible avec un christianisme même remanié »²⁹. Il est vrai que rien ne semble justifier l'emploi du terme « sacré » pour définir la signification revêtue par *Tristan* dans le roman de Rebatet. En décrivant les sensations éprouvées par Michel lorsqu'il assiste pour la première fois à une représentation de l'opéra, le narrateur oppose « les secousses de l'amour » tel que le jeune homme l'a fait jusqu'alors au « foudroiement » éprouvé devant Tristan et Isolde. En toute rigueur, cela signifie que Michel ne connaît l'amour que sous la forme de contacts épidermiques avec des compagnes éphémères, et qu'il aspire à un autre type de relation amoureuse : une passion exclusive, qui domine toute la vie des amants, et ce jusqu'à la mort. On ne peut affirmer que l'adoration de Michel ait un autre objet ou relève du « sacré ». Pascal Ifri cite ce jugement du narrateur des *Deux étendards* sur *Tristan* : « Il n'était aucune œuvre humaine qui eût jamais, pour ses vrais adorateurs, figuré plus totalement l'amour » (p. 308). Il en profite cependant pour approuver Christophe Chesnot d'avoir écrit que, dans le roman, Tristan représente « la figure emblématique [...] de l'Amour »³⁰. Or l'emploi de la majuscule, comme si l'amour était une divinité, et l'attribution d'un sens sacré au mot ne se justifient pas : il s'agit d'une extrapolation arbitraire faite à partir de considérations tout à fait profanes.

²⁷ Cité dans P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet, ouvrage cité, p. 144. Voir R. Belot, Présentation de François Varillon, *Journal d'une passion*, Centurion, 1994, p. 32.

²⁸ R. Belot, *Lucien Rebatet : Un itinéraire fasciste*, Le Seuil, 1994, p. 373.

²⁹ J.-F. Louette, « *Les Deux étendards* : libération, masturbation, profération », *Recherches et travaux*, 85, 2014, p. 111. Voir Y. Reboul, « Lucien Rebatet : le roman inachevé », *Études littéraires*, vol. 36, numéro 1, 2004.

³⁰ P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de Lucien Rebatet, ouvrage cité, p. 147.

Dans *Une Histoire de la musique*, Rebatet confirme ce qu'écrit le narrateur de son roman. Il insiste sur « l'érotisme » de la musique de *Tristan*, sur « l'immortelle histoire d'un amour trop beau pour ne pas aspirer à la mort », et refuse toute surcharge interprétative : « Le pathos schopenhauerien qui avait ému Wagner s'est effacé, comme toutes les philosophies »³¹. C'est pourquoi, tout autant que les considérations sur le « sacré » de *Tristan*, celles d'Yves Reboul sur « la révolution nietzschéenne des valeurs » à l'œuvre dans cet opéra semblent déplacées. Michel trouve dans *Tristan* la peinture d'une grande passion amoureuse et lui associe « le visage de la femme aimée » (p. 307), Anne-Marie, avec qui il espère vivre une passion aussi forte. Tout ce que « les philosophies » pourront dire de plus est superflu.

Reste un problème important. Pascal Ifri a-t-il raison d'estimer avec Christophe Chesnot que *Tristan* représente « la figure emblématique » de l'amour dans *Les Deux étendards* ? Il y en a en effet une autre, celle des *Noces de Figaro*. Il faut se demander à ce propos pourquoi, pour sa « soirée d'envoûtement musical », Rebatet a choisi de remplacer le *Crépuscule des Dieux* par les *Noces* et non par *Tristan*, leitmotiv crucial du roman et œuvre « sentimentale » s'il en est. Si le sentiment amoureux est le thème principal des deux œuvres, elles en proposent une conception radicalement opposée : le rôle des *Noces* dans *Les Deux étendards* consiste sans doute précisément à servir de contrepoint à *Tristan*. Dans *Une histoire de la musique*, Rebatet définit l'œuvre de Wagner comme « une tragédie à deux personnages » unis par un « amour tel que chacun, quelque jour, a rêvé de le faire, et tel qu'on ne le fera jamais »³². L'amour adultère qui unit Tristan et Isolde les retranche de la société : les deux amants se dressent, seuls, contre l'ordre établi et ne peuvent trouver que dans la mort la paix nécessaire à l'accomplissement de leur passion interdite. Cette passion est un lien à la fois exclusif et éternel, qui les rend indifférents à tout ce qui n'est pas eux, qui triomphe du temps et même de la mort. Il en va tout autrement des *Noces de Figaro*. Cet opéra n'est pas une tragédie qui finit par la mort des héros, mais une comédie qui mène ses personnages vers une fin heureuse au terme d'une folle journée. Loin de se trouver isolés par leur amour, Figaro et Suzanne évoluent dans un réseau serré et complexe de désirs entrecroisés, au milieu de plusieurs autres personnages : ces désirs naissent et meurent, les liens se tendent et se détendent, au gré de péripéties et de quiproquos incessants. Cette atmosphère volage, où toutes les combinaisons semblent possibles, forme un contraste violent avec celle de *Tristan*, dominée par un amour exclusif et fatal. En outre, les deux fiancés des *Noces* ne se dressent pas non plus contre l'ordre

³¹ L. Rebatet, *Une histoire de la musique*, ouvrage cité, p. 479.

³² *Ibid.*, p. 479 - 480.

établi, leur but est au contraire de pouvoir se marier le plus bourgeoisement du monde. En opposant *Tristan* aux *Noces*, Rebatet confronte ainsi deux figures emblématiques de l'amour. Le libertinage comique s'oppose à la passion tragique. Plus précisément, *Tristan* donne l'image de ce que Michel voudrait vivre avec Anne-Marie : un amour sublime. Les *Noces* révèlent à l'inverse la réalité moins reluisante de l'expérience vécue par le protagoniste des *Deux étendards*.

Tout d'abord en effet, on ne peut dire que Michel soit le héros d'une histoire d'amour « à deux personnages ». Pendant la plus grande partie du récit, l'encombrante présence de Régis s'interpose entre lui et Anne-Marie, et même après la rupture entre les deux fiancés, Michel ne réussira jamais à se débarrasser tout à fait de son ami, à le supplanter entièrement dans l'esprit de la jeune fille. Régis évoque à cet égard moins le roi Marke, très vite liquidé par Isolde, que le comte Almaviva, qui trouble jusqu'à la fin la relation entre Figaro et Suzanne. Dans l'ensemble, le roman de Rebatet est plutôt une histoire à trois personnages. De plus, tout en aimant Anne-Marie et en rêvant de prendre la place de Régis auprès d'elle, Michel se laisse tenter par d'autres femmes. Il a beau considérer la jeune Yvonne comme « une conquête peu éclatante » (p. 426), il se laisse cependant mettre par elle dans « une situation burlesque, bandant comme un cuirassier à dix centimètres de cette fille » (p. 513). Dans le chapitre justement intitulé « Ephémérides du péché mortel », Michel raconte aussi sa liaison passagère avec une « belle boulangère » (p. 713), ainsi que sa poursuite acharnée mais vaine d'une inconnue qu'il nomme Gaupette, si excitante qu'il a furieusement envie de se « l'envoyer » (p. 726). De ce point de vue, il ressemble beaucoup moins au Tristan de Wagner qu'au Chérubin de Mozart, qui semble parfois ne pas savoir à quel jupon se vouer. Le chapitre dans lequel Rebatet décrit la représentation enchanteresse des *Noces de Figaro* a justement pour titre « La nuit de Chérubin » : sous Chérubin, il n'est pas difficile d'apercevoir Michel, qui a du mal à rester indifférent aux femmes croisées au hasard des rencontres. Par ailleurs, Jean-François Louette fait observer que le roman « ne cesse de convoquer, comme un leitmotiv assez peu wagnérien, le thème de la masturbation »³³. Il l'explique entre autres par la volonté de « faire pièce au versant religieux » de l'œuvre, mais on pourrait dire aussi qu'il s'agit de faire pièce au versant wagnérien, c'est-à-dire à l'idéal de l'amour exclusif à deux proposé dans *Tristan* : Michel aspire à cet idéal, tout en étant réduit le plus souvent à l'état d'onaniste solitaire, excité par des fantasmes ou de fugitives rencontres.

En deuxième lieu, l'amour éternel et fusionnel qui unit les héros de Wagner ne saurait

³³ J.-F. Louette, « *Les Deux étendards* : libération, masturbation, profération », ouvrage cité, p. 115.

donner une image satisfaisante de l'histoire vécue par Michel et Anne-Marie. Tristan et Isolde s'aiment jusqu'à la mort et même au-delà. Les deux jeunes héros de Rebatet ne vivent qu'une brève aventure de quelques mois, à laquelle met fin une lettre de rupture de la jeune fille. Elle y remercie « le plus vaillant des petits amants » (p. 1286), ou encore son « cher petit courtisan » (p. 1287), de lui avoir appris « la vraie physique » (p. 1286). Ce ton à la fois condescendant et amusé est celui des libertins du dix-huitième siècle : Anne-Marie rend grâce à son premier amant de l'avoir dépucelée avec habileté, tout en lui faisant comprendre que la « pauvre réserve » (p. 1287) d'amour qu'elle avait pour lui a vite été épuisée. On est loin de la passion dévorante qui consume les amants de *Tristan* tout en faisant d'eux un seul être. Anne-Marie constate ainsi qu'entre elle et Michel, « la balance est trop inégale » (p. 1287). Il ne peut y avoir de relation fusionnelle entre eux, seulement une brève période d'excitation charnelle suivie par une rupture. On se trouve dans l'univers du comte Almaviva, qui se lasse de sa femme après quelque temps, plus que dans celui d'Isolde, qui meurt d'amour.

Enfin, la relation adultère de Tristan et d'Isolde constitue une transgression de l'ordre établi. Les deux amants se mettent au ban de la société et le paient de leur vie. Cette aventure tragique offre un contraste saisissant avec la « mauvaise comédie » (p. 1285), ou la « méchante farce » (p. 1286), qu'Anne-Marie a l'impression d'avoir vécue avec Michel. Cette farce commence quand le jeune homme s'introduit dans la famille de son amie sous prétexte de lui donner des cours, et en profite pour la « lutiner » (p. 1180) en cachette, des pieds et des mains, sous la table du dîner. Elle s'achève au terme de la liaison quand, cédant à la pression familiale, les amants consentent à un « misérable mariage » (p. 1286). Alors qu'ils voulaient « sauter toutes les barrières » (p. 1285), ils se soumettent ainsi au conformisme le plus plat, à la nécessité de sauver les apparences, de ne pas provoquer de scandale. On a l'impression d'avoir sous les yeux une caricature de la bonne comédie qui se joue dans les *Noces*, avec le double mariage tout à fait conformiste qui dénoue l'intrigue et rétablit l'ordre : dans *Les Deux étendards*, le mariage tombe finalement à l'eau, et même le conformisme rate.

Les considérations sur *Tristan* et *Les Noces de Figaro* sont ainsi étroitement liées dans le roman de Rebatet. Elles ne se bornent pas à faire comprendre les sentiments de Michel, et ne relèvent donc pas des seules nécessités du réalisme psychologique. Elles reflètent aussi son histoire avec Anne-Marie de deux façons différentes, telle qu'il la rêve et telle qu'il la vit. Ce contraste produit une très forte ironie, qui imprègne le récit et la caractérisation de son héros : Michel, qui s'imaginait en Tristan, se révèle à l'épreuve n'être qu'un « petit courtisan » comme Chérubin.

Cette ironie de Rebatet vis-à-vis de son personnage n'a sans doute pas été assez mise en évidence par la critique. Ainsi, Jean-François Louette reconnaît « à l'égard de Régis,

de l'Église comme institution, et des prêtres, une stratégie vivement satirique » mais reste dubitatif sur l'importance à donner par ailleurs à la « mention ironique »³⁴. Or, seule cette ironie permet sans doute de rendre compte du temps que passe Michel à s'occuper de théologie. Pour Jean-François Louette, le très long *flirt* de cet athée avec la religion constitue une faiblesse inexplicable du roman : « pourquoi passer autant de temps avec ce que l'on rejette »³⁵ ? Une réponse possible serait que Michel s'intéresse à la religion autant de temps qu'il lui est nécessaire pour s'immiscer dans la relation entre les très catholiques Régis et Anne-Marie, attendre que son ami soit évincé et pouvoir dire enfin « Elle est à moi ! », comme s'intitule un chapitre du roman. Certes, au début de son périple théologique, Michel tient à mettre les choses au point avec lui-même : « Ce n'est point un alibi que je me crée » (p. 170). Le lecteur peut cependant douter sinon de sa sincérité, tout au moins de sa lucidité. L'aveuglement dont fait preuve Michel sur ses propres motivations constitue sans doute l'une des manifestations les plus marquantes de l'ironie de Rebatet à son égard. Cet aveuglement, cette mauvaise foi dirait Sartre, donne lieu à de multiples réflexions à la logique viciée, grâce auxquelles le jeune homme se dissimule ses véritables intentions. En voici un exemple parmi tant d'autres : « En me refusant à voir Anne-Marie, je ruinerais notre vie de ce prochain hiver, qui peut être le commencement de l'aventure suprême. Je romprais ce faisceau de vertus et de sacrifices qui nous fait tous les trois tellement plus forts » (p. 394). Michel, qui ne peut supporter l'idée de ne pas voir Anne-Marie tout simplement car il est amoureux d'elle, recouvre ce désir égoïste d'un idéal altruiste et sublime, celui d'une « aventure » mystique faite de renoncement, à vivre à trois. Le « faisceau de vertus et de sacrifices », en particulier, ne manque pas de faire sourire, quand on sait la frénésie sexuelle qui caractérisera par la suite la brève liaison de Michel avec Anne-Marie : en l'occurrence, le seul sacrifié sera Régis, rejeté par sa fiancée ainsi que par son ami.

Conclusion

Pascal Ifri emprunte à Bernard de Fallois la formule suivante pour définir l'effet produit par la critique d'art, et notamment par les réflexions sur Wagner, dans *Les Deux étendards* : elle « alimente sans cesse les sentiments, elle nimbe d'une auréole prestigieuse ces fronts de vingt ans, elle les maintient au niveau de leur drame : le plus

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ *Ibid.*, p. 108.

haut niveau »³⁶. Pourtant, la description des œuvres wagnériennes contribue non seulement à faire du roman une féroce satire sociale, qui a pour objet tant le provincialisme que le parisianisme, mais aussi à manifester l'ironie de Rebatet vis-à-vis de son héros³⁷. De ce double point de vue, l'écrivain se révèle être le digne héritier de son auteur de prédilection, Stendhal. Son roman doit-il vraiment être lu comme un « drame » aboutissant à une « tragique alternative », pour reprendre l'expression de Christophe Chesnot ? L'histoire de Michel demande peut-être au contraire à être lue comme une comédie, et même comme une « mauvaise comédie », ainsi que l'écrit Anne-Marie : celle d'un « petit courtisan » un peu ridicule, qui manque de lucidité ou de bonne foi, et ne parvient pas à retenir la jeune fille qu'il a eu tant de peine à avoir. En fin de compte, la fonction la plus importante des considérations sur Wagner dans *Les Deux étendards* consiste sans doute à mettre en évidence, avec une ironie lucide, le caractère dérisoire de l'aventure vécue par le personnage principal.

Bibliographie

1) Ouvrages de Lucien Rebatet

Une Histoire de la musique, Robert Laffont, 1969.

Les Mémoires d'un fasciste I et II, Pauvert, 1976.

Les Deux étendards, Gallimard, 1991.

Les Lettres de prison, Le Dilettante, 1992.

Etude sur la composition des Deux étendards, Versailles, Via Romana, 2017.

2) Ouvrages sur Lucien Rebatet

BELOT, Robert : *Lucien Rebatet : Un itinéraire fasciste*, Le Seuil, 1994.

CHESNOT, Christophe : « *Les Deux étendards* de Lucien Rebatet ou l'impossible exigence du sacré », *Nouvelle École*, 46, 1990, p. 11-31.

FALLOIS, Bernard de : « Le Chef-d'œuvre de Lucien Rebatet », *Opéra*, 6 février 1952.

³⁶ P. Ifri, « *Les Deux étendards* » de *Lucien Rebatet*, ouvrage cité, p. 137. Voir B. de Fallois, « Le Chef-d'œuvre de Rebatet », *Opéra*, 6 février 1952.

³⁷ Ou vis-à-vis de lui-même ? Si l'on insiste sur le caractère autobiographique du roman, si l'on postule que Michel est un double de l'auteur, alors il faut parler ici d'autodérision. En réalité, Rebatet n'a pu inspirer que des sentiments amicaux à Simone Chevallier, le modèle d'Anne-Marie, et leurs relations sont restées platoniques. C'est du moins ce qu'elle explique dans *La Ville aux deux fleuves*. On comprend d'autant mieux le regard ironique porté par Rebatet sur Michel.

IFRI, Pascal : *Les Deux étendards de Lucien Rebatet. Dossier d'un chef-d'œuvre maudit*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

IFRI, Pascal : *Rebatet*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2004.

LOUETTE, Jean-François : « *Les Deux étendards* : libération, masturbation, profération », *Recherches et travaux*, 85, 2014, p. 105-122.

REBOUL, Yves : « Lucien Rebatet : le roman inachevé », *Études littéraires*, vol. 36, numéro 1, 2004, p. 13-29.

VANDROMME, Paul : *Rebatet*, Puiseaux, Pardès, 2002.