

# L'ÉNERGIE SHELLEY

PAR STÉPHANIE ELIGERT\*

## À PROPOS DE

**Percy Bysshe Shelley,**  
*Écrits de combat,*  
trad. de F. Rabbe, A. Savine  
et P. Mortimer

précédée de l'essai d'**Hélène  
Fleury, *Shelley, un exilé  
parmi nous,*** Montreuil,  
L'Insomniaque, 2012, 284 p., 18 €.

La réédition d'une anthologie de poèmes et textes de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) par L'Insomniaque est un événement considérable – « considérable » au sens où Mallarmé disait de Rimbaud que, dans la fulgurance de sa brève période d'écriture, celui-ci fut – pour la poésie – un « *passant considérable* ». La lecture de Shelley provoque le même impact définitif, mais dans la région plus fine du lien entre littérature et action politique. C'est que Shelley – qui portait une bague où était ciselé un vers de Milton « *il buon tempo verrà* » (« les beaux jours viendront ») – dit comment combattre en écrivant, comment écrire le combat, mais aussi et surtout : comment porter l'écriture à ce point d'incandescence pragmatique où lire un poème n'est ni plus ni moins que lancer un pavé depuis une barricade.

**D**e prime abord, lorsqu'on feuillette le livre et qu'on tombe sur des morceaux de poèmes ici ou là, l'impression première est que cette écriture en apparence très lyrique ne passe pas le seuil de la modernité textuelle (qu'approximativement, en France, on identifie selon un axe Sade – Flaubert – Rimbaud), et laisse en quelque sorte Shelley pétrifié derrière une petite vitrine anglaise, certes charmante, mais désuète et incapable d'adhérer au présent de la littérature, de la poésie et encore moins de l'action politique.

Or – et c'est là que commence la singularité explosive de Shelley – dès la lecture du premier paragraphe du magnifique essai biographique qu'Hélène Fleury lui consacre – *Shelley, un exilé parmi nous* –, on comprend immédiatement que tout est question de focale et que cette écriture-là, à la différence de bien d'autres, emporte avec elle, en transparence – comme on dit au cinéma d'un plan d'extérieur projeté en studio – une image de la société anglaise dont Shelley était le contemporain radicalement insoumis. Ainsi de cette seconde phrase de l'essai d'Hélène Fleury, dont il faut vivement saluer l'énergie syntaxique qui résonne comme les premiers pas d'une charge :

« *Peu lu de son vivant, exécuté des élites cultivées, tricard à vie de la société « en place », pratiquement censuré à la source, suivi à la trace par la police, [Shelley] trouva ses premiers vrais lecteurs dans les milieux révolutionnaires de la classe ouvrière grâce à des éditions pirates en constant renouvellement<sup>1</sup>.* »

Une page plus loin :  
« *Déjà, en 1780, les nantis avaient senti le vent du boulet lors des émeutes londoniennes de Gordon, quand un beau soir de juin, « déferlant par dizaine de*

*milliers des slums de Whitechapel ou de Southwark, des ateliers et des docks, des bordels et des tavernes », des émeutiers s'emparèrent de la ville. [...] C'est ce passionné être-ensemble, ressurgissant à chaque grande flambée rebelle, qui fut toujours l'objet de l'attention fervente de Shelley, le fil rouge de son inspiration et de ses espoirs.* » (*ibid.*, p.6)

Aussi :

« *Quand Shelley prend la plume, c'est comme s'il y avait toujours une partie désespérée à jouer, l'urgence d'un enjeu vital. [...] Tous ses écrits – poèmes et prose – sont de « circonstance », tous sont marqués dans leur souffle puissant par la montée du mouvement ouvrier révolutionnaire.* » (*ibid.*, p.7)

Mais inversement :

« *C'est dans les moments d'écrasement ou d'assoupissement apparent de la combativité sociale que son inspiration alors moins abondante s'exprime dans des poèmes plus courts à la tonalité mélancolique et désespérée, souvent hantés par la pensée de la mort.* » (*ibid.*, p.17)

On pourrait citer ainsi toutes les pages de l'essai de Hélène Fleury dont l'écriture et l'analyse s'enlacent avec une justesse percutante, d'une force toujours reconduite, autour de chaque épisode subversif de la vie de Shelley. Mais avant de mesurer, dans le détail de deux de ses plus beaux poèmes – *Le Masque de l'Anarchie* et *Chant aux hommes d'Angleterre* (1819) –, ce qu'il en est de la puissance formelle et combative de Shelley, arrêtons-nous un instant sur sa vie ; ou plus précisément sur la façon sensible, « à fleur de peau » qu'il a eue d'être en contact avec une « époque grosse de la nôtre », marquée par « l'irrésistible ascension du capitalisme » et où « l'Économie

\* Stéphanie Eligert vit et travaille à Paris. Elle a notamment publié sur [sitaudis.fr](http://sitaudis.fr), dans la revue *Vacarme* (n° 57) et dans la *RdL* (n° 10).

se présente, se fait accepter et défendre comme le seul remède au mal qu'elle a inventé». (*ibid.*, p.7)

### Le trauma de l'exploitation

Le premier contact que Shelley eut vraiment avec la brutalité de l'économie capitaliste, c'est lors d'un voyage à Dublin qu'il fit en compagnie de son amie d'alors, Harriet Westbrook. Il avait 20 ans, et venait d'être exclu d'Oxford et du giron paternel. Dans ce contexte, tout laisse à penser que son expérience de la ville dublinoise, en même temps qu'elle fut initiatrice, d'un point de vue politique, fut également traumatique ; un traumatisme non pas freudien, évidemment, mais bien plus proche de Deleuze et Guattari au sens où c'est l'étoffe même de la réalité économique, la compréhension violente, définitive de son fonctionnement qui impressionnèrent à jamais ce jeune homme «aux yeux bleus, grands, écarquillés» et aux «traits fins, doués de cette délicatesse féminine si caractéristique aux enfants de la haute société anglaise<sup>2</sup>.»

De fait, lorsqu'on lit les notes de *Queen Mab* (1811) – son premier grand poème politique «composé à l'apogée du mouvement luddite», formellement novateur car composé, à parts égales, d'un long poème en prose découpé en 9 parties, chacune portant sur une aliénation particulière (religieuse, matrimoniale, économique, etc.) et de notes écrites dans une langue réflexive, plutôt d'allure conceptuelle –, lorsqu'on lit donc ces notes, des extraits de sa correspondance ou une grande partie de ses poèmes, il est curieux de voir que la pertinence fulgurante de la pensée économique de Shelley, aux accents pré-marxiens saisissants, ne découle pas vraiment d'une pensée,

d'une analyse, mais d'une sorte de processus proustien, hypersensible et impressionnable, où l'observation brève mais intensément empathique avec le milieu ouvrier dans l'atmosphère duquel il plonge par explorations progressives (d'abord à Londres, dans les régions du Nord de l'Angleterre, en Écosse, puis à Dublin), lui fait comprendre la mécanique entière d'un système d'exploitation humaine en seulement quelques mois.

Ainsi cet extrait de *l'Appel au peuple irlandais*, avec lequel il débarqua, le 12 février 1812, à Dublin, complètement fougueux, le distribuant lui-même dans les rues, les tavernes, etc., et qui comporte une anticipation sensible de ce qu'il allait voir, quelques jours après son arrivée, dans les quartiers pauvres de la ville :

«Il est horrible que les classes inférieures aient à prodiguer leur vie et leur liberté pour fournir à leurs oppresseurs les moyens de les opprimer encore plus horriblement. Il est horrible que les pauvres aient à donner en impôts ce qui les sauverait de la faim et du froid, eux et leurs familles : il est plus horrible encore qu'ils aient à faire cela pour qu'on puisse accroître leur abjection et leur misère<sup>3</sup>.»

Textuellement, et si jeune que Shelley fût en écrivant cette *Address*, on sent déjà toute la singularité de son écriture insurrectionnelle se jouer entre ces trois «il est horrible», lesquels, d'un point de vue plate-ment rhétorique, relèveraient de l'anaphore, mais qui, à la lecture, charnellement, font l'effet de fulgurants boulets logiques (lumineux quant au relief progressif et vélocité qu'ils donnent de la fonction réelle des pauvres dans la production des richesses) – boulets que Shelley lance rageusement, *trois fois de suite*.

### EXTRAITS DE LA BIOGRAPHIE ÉTABLIE PAR HÉLÈNE FLEURY

**1792 :** Percy Bysshe Shelley naît le 4 août dans le Sussex, dans une famille d'aristocrates terriens enrichis dans le commerce.

**1811 :** Parution des *Fragments posthumes de Margaret Nicholson* et de *La Nécessité de l'athéisme*, écrits avec Thomas Jefferson Hogg. Tous deux sont exclus d'Oxford en mars. Shelley s'enfuit avec Harriet Westbrook et l'épouse à Édimbourg, le 11 mars. Rupture avec son milieu familial.

**1812 :** Voyage en Irlande. Shelley écrit notamment : *Adresse au peuple irlandais*, *Déclaration des droits*, *Aux républicains d'Amérique du Nord*, *Propositions pour une Association de philanthropes* et la *Reine Mab*, poème philosophique.

En octobre, première rencontre avec Godwin, après une correspondance suivie.

**1813 :** Shelley traduit deux essais de Plutarque sur le végétarisme.

**1814 :** Publication de *Réfutation du déisme*.

Shelley rencontre Mary Godwin et s'enfuit avec elle sur le continent le 28 juillet.

**1815-1817 :** Percy et Mary Shelley séjournent en Suisse pour rencontrer Byron, durant l'été 1815. Shelley rencontre John Keats.

**1817 :** Soulèvement de Pentridge. Shelley écrit *Proposition pour une réforme du vote*, *Laon et Cythna ou la Révolution de la cité d'Or* et *Adresse au peuple sur la mort de la princesse Charlotte*.

**1819 :** Shelley écrit le drame les *Genci* et les *Vers écrits pendant l'administration de Castelreagh*.

**Après le massacre de Peterloo :** *La mascarade de l'Anarchie*, *L'Ode au vent d'ouest*, *Philosophie de la réforme*, *Peter Bell III*, *Chant aux hommes d'Angleterre*,

*L'Angleterre en 1819*, *Comparaison pour deux caractères politiques de 1819*, *Dieu sauve la reine (un nouvel hymne national)*.

**1820 :** Insurrection en Espagne et Shelley écrit *Ode à la liberté*, *la Sensitive*, *le Nuage*.

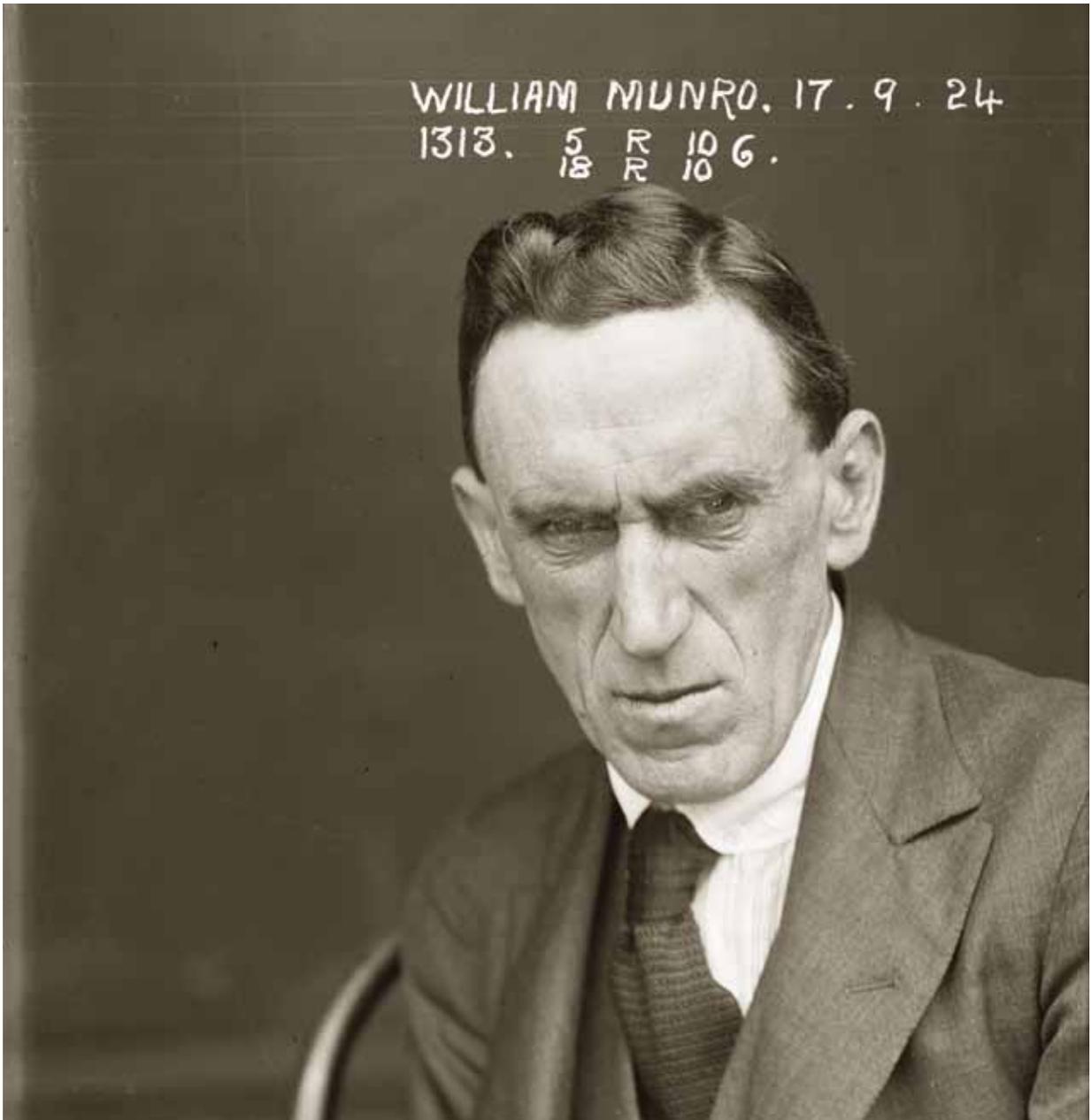
En juillet a lieu le soulèvement de Naples, et Shelley écrit une *Ode à Naples*.

**1821 :** Shelley écrit *Défense de la poésie*.

Mars : écrasement de l'insurrection napolitaine. Soulèvement en Grèce. Il écrit *Hellas*.

**1822 :** Shelley commence le poème *Le Triomphe de la vie*.

Le 8 juillet, il embarque sur un bateau, le *Dom Juan*, qui est pris dans une violente tempête. Il meurt noyé.



En tout cas, dès lors qu'à Dublin, Shelley commença à quitter le balcon du 7 Sackville Street, où il logeait, et qui surplombait, comme sans y toucher, «*la cité affairée*», il s'aventura à de multiples reprises dans les quartiers pauvres de la ville. Voici ce qu'en rapporte Richard Holmes, auteur d'une somme biographique sur Shelley, à laquelle Hélène Fleury renvoie :

«*Une veuve et ses trois enfants furent embarqués par deux policiers [...]. Je protestai, je plaidai – je fis tout ce que mes capacités me permettaient de faire. La logeuse succomba. L'agent de police se laissa fléchir, et lorsque je lui demandai s'il avait un cœur, il répondit que "à coup sûr, il en avait un, tout autant qu'un autre homme, mais qu'il était appelé pour des affaires de cette nature jusqu'à 20 fois par nuit".*

*Le crime de la femme était d'avoir volé un pain d'un penny. – Elle est de toute façon ivre, et rien de ce que moi ou quiconque pouvons faire ne peut la sauver de la ruine finale et de la privation<sup>4</sup>.»*

Plus largement, cet extrait d'une lettre du 10 mars 1812 écrite à Godwin – pré-anarchiste ayant écrit l'*Enquête sur la justice politique*, mari de la féministe Mary Wollstonecraft et père de Mary, laquelle, bientôt auteure de *Frankenstein ou Prométhée délivré*, deviendra, en 1814, la seconde épouse de Shelley – lettre, donc, où celui-ci fait un résumé complètement abattu de sa traversée de Dublin :

«*Je n'avais aucune idée de la profondeur de la misère humaine jusqu'à ce jour. Les pauvres de Dublin sont assurément les plus misérables et les*

plus malheureux. Dans les rues étroites, ils semblent entassés par milliers – une masse unique d'immondes animées. [...] Telles étaient les personnes auxquelles, dans mes chimères, je m'étais adressé.» (ibid., p. 164)

Il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette dernière phrase : Shelley n'est pas en train de réaliser que c'est «chimère» de s'adresser à ces «personnes»; non, ce qu'il y avait de précisément «chimérique», et dont il prit rapidement conscience (probablement de manière simultanée à son exploration des rues), c'était d'écrire une *Address* – dont le genre même, phatique, désire le plus de proximité possible avec les lecteurs – dans un format totalement inadapté aux possibilités réelles de lecture dans les quartiers pauvres. Car bien qu'avant d'arriver à Dublin, Shelley estimât que la langue de son *Address* «était adapté[e] au plus bas degré de la compréhension que peut avoir qui sait lire» (ibid., p. 154), et que «le prix de cette publication a été fixé au minimum possible parce qu'il est dans l'intention de l'auteur d'éveiller dans l'esprit des Irlandais pauvres une conscience de leur état réel, et de suggérer des moyens rationnels d'y remédier» (ibid., p. 155), Holmes précise que, dans les faits, l'*Address* «était imprimée de manière presque illisible sur du mauvais papier», et que «la totalité du pamphlet atteignait la longueur absurde de 30 pages» (ibid., p. 154).

Autre exemple de décalage et d'obstacles à la circulation des textes :

«Shelley avait découvert un petit garçon, «qui se mourait de faim en compagnie de sa mère, dans une cachette d'une saleté et d'une misère innommable», il lui avait porté secours et il «s'apprêtait à lui apprendre à lire» lorsqu'ils furent appréhendés par un agent de police.» (ibid., p. 164)

En d'autres termes, ce voyage à Dublin, s'il fut sans nul doute pour Shelley une expérience traumatisante de la misère extrême où conduit l'exploitation salariée, signa aussi, par un rebond énergique si typiquement propre aux révolutionnaires, le début d'une prise de conscience plus textuelle, et totalement contemporaine : celle du format donné au sens actif, performatif qu'on désire transmettre. De fait, dans la lettre à Godwin citée plus haut, Shelley poursuit l'analyse de son impuissance, mais il conclut d'un tonique :

«Un remède doit quelque part avoir un commencement.» (ibid., p. 164)

Et ce «remède», il en trouvera la formule poétique sept ans plus tard, lorsque, apprenant le massacre dit de Peterloo, le 16 août 1819 à Manchester, «bouillant<sup>5</sup>» intérieurement, Shelley s'enferme durant deux mois dans sa tour de verre italienne et met notamment au point cette petite forme insurrectionnelle, les *popular songs*. Avant d'entrer en contact direct

avec deux *songs*, il importe peut-être de faire encore une pause et de s'arrêter sur ce qui dans la vie de Shelley n'appartient pas à Percy Bysshe Shelley, mais à toute personne ayant le désir constant de changer radicalement le monde.

### Sensibilité révolutionnaire

Pour ma part, si la lecture des *Écrits de combat* et d'*Un exilé parmi nous* a été bouleversante, c'est non seulement parce que je découvrais de manière inattendue une œuvre passée qui venait s'ajuster en tout point avec notre présent, mais c'est aussi parce qu'enfin la littérature produisait quelque chose comme le modèle, *la maquette*, de ce qu'est toute sensibilité révolutionnaire. Et cela, il me semble d'autant plus important de le mettre en relief que jusqu'à aujourd'hui, cette sensibilité existe sans être encore<sup>6</sup> portée par des formes ou des phrases adéquates. De ce point de vue, on peut peut-être rapprocher ce phénomène de ce qui motiva, pour Barthes, en 1977, l'écriture du *Discours amoureux* :

«La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est d'une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de gens (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts)<sup>7</sup>.»

C'est que le sujet révolutionnaire, comme le sujet amoureux, est vraiment seul dans son désir, dans ses penchants sensibles l'emmenant constamment à tout vouloir refonder ; car s'il existe de nombreuses clés conceptuelles auxquelles, intellectuellement, il peut adhérer, en revanche, sur un plan antécédent – charnel, immanent –, il ne dispose d'aucune forme à portée de main, à moins de consentir à voir sa sensibilité radicale réduite à des affects moraux. Ainsi de l'«Indignation», dont la raison de l'échec en France, quel que soit le degré de sincérité du mouvement, est peut-être en partie à chercher du côté du participe passé et de la résonance particulière que cela a dans notre langue – les «indignés» – qui induit grammaticalement, et donc pragmatiquement, une inaction contemplative, une impasse statique (un «indigné», par définition, ne peut rien faire d'autre qu'«être indigné» et se poster, immobile et impuissant, sur le terrifiant parvis de l'Arche de la Défense). Ou bien alors, une personne à la sensibilité révolutionnaire doit accepter de voir la complexité de ses élans réduite à des affects abrutissants (voir l'addenda de ce texte analysant, notamment, quelques slogans récents du Front de Gauche).

Cependant, il est possible que cette insuffisance soit d'origine structurelle, et tiende au fait que, par nature, l'expression d'une sensibilité révolutionnaire

est nécessairement emportée et absorbée, d'un même élan, par l'action vers laquelle elle tend de toute son énergie ; d'où le fait qu'elle se transforme vite en documents de militance dont la tonalité subjective, existentielle semble avoir disparu (sans compter qu'en plus, cette sensibilité est bien peu narcissique,

---

**Le sujet révolutionnaire, comme le sujet amoureux, est vraiment seul dans son désir, dans ses penchants sensibles l'emmenant constamment à tout vouloir refonder.**

---

dotée tout au contraire d'une empathie aux dimensions internationales). Mais c'est là, justement, que la vie de Shelley – telle que racontée par Hélène Fleury en 65 pages ou par Richard Holmes en 900 pages (dans un livre, cependant, dont l'énergie claire fait qu'il se lit « comme on boit du petit-lait », lui aussi) – est extrêmement précieuse parce qu'au fil de ces lignes, se dessine une sorte de *structure sensible* de la vie d'une personne révolutionnaire quelconque, soit :

- *le corps aux aguets* qui, par une lecture ardente et ininterrompue de la presse, se met en quête incessante du moindre signe de soulèvement de la classe pauvre ;
- une fois ce signe intercepté, *le corps conductible*, qui reçoit instantanément, comme par une sorte de décharge électrique, un concentré de l'énergie de la foule qui, là-bas, se soulève ;
- *le corps écrivant tout de suite*, synchronisant littéralement ses lanciers de phrases ou de vers avec les actions de la foule dans la rue, à qui il offre ainsi – au moins fantasmatiquement – des armes supplémentaires ;
- ce soulèvement, hélas, ne menant à rien, c'est alors *le corps abattu, le corps déprimé* face à l'inutilité de l'action ;
- puis la déprime s'adoucit progressivement et *le corps devient sommeillant*.

Jusqu'à ce que des forces suffisantes reviennent pour reprendre le guet et là, de nouveaux signes d'insurrection revenant à un moment ou à un autre, l'énergie Shelley – la machine Shelley – reprend de plus belle, et ainsi de suite.

#### Insurrections par le texte

Cependant, là où l'énergie Shelley se fit surpuissante, c'est dans les jours qui suivirent le massacre dit de Peterloo, en 1819 à Manchester – les « huit semaines les plus intensément créatives de toute son existence »

(*ibid.*, p. 623). Que s'est-il exactement passé ? Hélène Fleury en fait le résumé :

« *Le 16 août 1819, dans les faubourgs de Manchester à St Peter's Field, plus de soixante mille ouvriers et ouvrières se rassemblent autour des bannières : "liberté et fraternité", "Union!", "Suffrage universel!" ou encore "Une représentation égale ou la mort" autour de deux mains serrées portant le mot AMOUR. La milice à cheval charge la foule, sabre au clair. Le massacre dura dix minutes, laissant à terre onze morts et des centaines de blessés*<sup>8</sup>. »

Richard Holmes apporte aussi ces précisions, particulièrement angoissantes :

« *Au terme de [l'attaque de la Yeomanry], le terrain était pratiquement désert hormis les cadavres, les chapeaux et les drapeaux abandonnés, et les yeomen à terre essuyant leurs épées et relâchant la bride à leurs chevaux. La lumière de l'après-midi était orange de poussière*<sup>9</sup>. »

Il est d'autant plus important de donner ces détails qu'à l'évidence, Shelley, alors exilé à Livourne, en Italie, en haut de sa tour de verre, en a été informé par le *Times*, le *Manchester Guardian* et l'*Examiner*, qu'il recevait avec deux semaines de différé, lesquels ont « assuré une couverture particulièrement complète » du massacre. Voici ce qu'il écrit à Ollier, son éditeur, le 6 septembre 1819 :

« *Le jour où votre lettre est arrivée sont parvenues des nouvelles de la besogne de Manchester et le torrent de mon indignation n'a pas fini de bouillir dans mes veines. J'attends avec impatience de savoir comment le pays va exprimer son sentiment sur cette oppression sanglante et meurtrière de ses destructeurs. Il faut faire quelque chose. Quoi ? Je n'en sais rien encore*<sup>10</sup>. »

L'action de Shelley sera évidemment poétique, et à double détente. Dans un premier temps – celui de sa « fureur<sup>11</sup> » –, il écrit, ou lâche, jette, en quelques jours les 91 strophes du *Masque de l'Anarchie*, dont Holmes précise qu'il est « le plus grand poème de protestation politique jamais écrit en anglais » (*ibid.*, p. 625). Dans un second temps – peut-être un mois après le massacre (aucun des deux biographes n'en fournit de datations précises) –, il écrira *Chant aux hommes d'Angleterre*, poème tout aussi insurrectionnel que le *Masque de l'Anarchie*, mais sensiblement plus stratégique, à la tonalité plus calme, et confiante.

#### 1. Première charge : Le Masque de l'Anarchie

Ici, la « fureur », le « bouillonnement des veines » forment la tonalité centrale de cette charge d'une énergie phénoménale. En voici l'ouverture :

« *Un jour, en Italie, comme j'étais endormi, il vint une voix de par-delà la mer dont l'irrésistible puissance m'entraîna dans le champ des visions de la Poésie.*

*Je rencontraï sur le chemin le Meurtre. Il avait un masque ressemblant à Castlereagh. Son regard était doux, et cependant sinistre: sept chiens de sang le suivaient<sup>12</sup>.»*

Le plus prégnant, d'abord, est ce passage progressif entre la douceur sonore de la première strophe, dominée, en français, par les syllabes liquides (douceur fluide qui s'étire précisément jusqu'à « doux ») et ces deux points à partir de quoi, la « vision » chute dans une atmosphère monstrueuse où, cette fois, ce sont les syllabes sifflantes qui dominent – sifflantes comme les sabres des Yeomen.

(Précisons que Lord Castlereagh était le ministre des Affaires étrangères anglais de l'époque (entre 1812 et 1822), haï par les mouvements populaires parce « grand artisan de la Sainte-Alliance avec les tyrans du continent ». Fleury rapporte ce vers très amusant que Byron proposait d'écrire sur sa tombe: « Ci-gisent les os de Castlereagh, arrête-toi voyageur, et pisse<sup>13</sup> ». Shelley lui consacra également des Vers<sup>14</sup>.)

Si, plus haut, l'on a cité la description de la scène après le massacre (la lumière orangée, les cadavres, le sang – à quoi il faut sans doute ajouter, au regard de la date et de la saison, la chaleur et l'immobilité angoissante de l'air), c'est qu'elle a dû terrifier la population ouvrière anglaise. Shelley, tactiquement, avant d'encourager autant qu'il lui est possible les ouvriers à la révolte, veut d'abord prendre en charge leur terreur; il la nomme – par catharsis – et les en déleste. Plusieurs strophes s'écoulaient ainsi, avec la même brutalité directe, où l'ensemble du personnel politique y passe, déformé en monstres rappelant les créatures si étranges de William Blake, et rendu ainsi – coup pour coup – à la barbarie dont cette classe dirigeante a fait preuve le 16 août 1819. Après quoi cette succession de nouvelles strophes dont la force inouïe, venant tout d'un bloc, m'empêche littéralement de la couper par de quelconques commentaires:

*« Hommes d'Angleterre, héritiers de gloire, héros d'une histoire non écrite, rejetons d'une seule et puissante Mère, qui portez ces espoirs et ceux de chacun,*

*Debout! Comme des lions qui s'éveillent en nombre invincible! Secouez vos chaînes, telle une rosée qui dans votre sommeil serait tombée sur vous! Vous êtes beaucoup, ils sont peu.*

*Qu'est-ce donc que la liberté? Ce qu'est l'Esclavage, vous pouvez trop bien le dire; car son nom a grandi jusqu'à être l'écho de votre propre nom!*

*C'est travailler en recueillant un salaire à peine suffisant pour en retenir jour après jour la vie dans votre corps, comme en une cellule où la feraient croupir des tyrans:*

*Si bien que pour eux vous êtes devenus un métier de tisserand, une charrue, une épée et une pique; des*

*instruments, volontaires ou pas, courbant l'échine et voués à défendre et à nourrir vos maîtres!*

*C'est voir vos enfants affaiblis et leurs mères languissantes et défaites quand arrivent les vents glacés de l'hiver; elles sont mourantes à l'heure où je parle!»* (*ibid.*, p. 240)

---

### **Shelley, tactiquement, avant d'encourager autant qu'il lui est possible les ouvriers à la révolte, veut d'abord prendre en charge leur terreur.**

---

On l'a dit, on peut supposer que dans les jours qui suivirent le massacre, les ouvriers – ceux de Manchester en particulier – devaient non seulement avoir peur de se soulever, mais aussi, sans doute, simplement de se rassembler. Shelley, corps conducteur, devait deviner, sentir, de là où il était, cette peur et cette énergie en suspens, hésitante, craintive. D'où cet appel qu'il lance textuellement (dans tous les sens du verbe) – avec une voix, ou plus exactement une sorte de cri continu dont le grain, à la lecture ou à l'écoute, le rend aussi charnellement, humainement présent qu'un tribun debout sur un cageot *au milieu* d'un quartier pauvre d'Angleterre.

De plus, ce qu'il y a d'admirable dans des strophes comme celles-ci, c'est que simultanément à ce cri (on croirait sentir le souffle, l'haleine de Shelley en train de l'articuler), les vers sont très peu dans le registre de l'affect, et encore moins de la complaisance pathétique qu'un tel massacre, pourtant, aurait facilement pu susciter; au contraire, *ils sont intégralement logiques et économiquement pédagogiques*. Une nouvelle fois (voir l'extrait de *An Address to the Irish People*), Shelley redit, réexplique quelle place préprolétarienne, si je puis dire, les pauvres occupent dans le système de production et de consommation des richesses; et son intolérance totale à ce système le pousse même, dans sa fureur, à radicaliser comme jamais – sur un plan ontologique – ce qu'il en est de l'être d'un ouvrier dans l'économie capitaliste: précisément, il n'a pas d'être, il est tout juste un étant fondu à l'outil de production; « il » n'est que cet « instrument ».

Et pour aider à cette compréhension – et surtout à l'action de soulèvement que celle-ci ne peut qu'entraîner –, Shelley, comme un émeutier devant construire une barricade à la va-vite, avec les matériaux à disposition sur les trottoirs, mobilise toutes les ressources directes que le poème et la langue peuvent donner *tout de suite*: points d'exclamation en série, verbes à l'impératif, métaphores (les lions, la libération comme une rosée), comparaisons (le corps

salarié comme une cellule), antithèses, phrases dont l'absence de ponctuation accentue la vitesse et l'énergie verticale, etc. Il continue ainsi sur des dizaines de strophes, avec la même intensité pour, à la fin du poème, dans un dernier et définitif effort, «*encore ... et encore*» lancer ces deux derniers projectiles :

«*Et ces paroles foudroyantes signeront l'arrêt de mort de l'oppressur, retentissant dans chaque cœur et dans chaque cervelle, entendues encore ... et encore ... et encore !*

*Debout ! Comme des lions qui s'éveillent en nombre invincible ! Secouez vos chaînes, telle une rosée qui dans votre sommeil serait tombée sur vous ! Vous êtes beaucoup, ils sont peu.*» (ibid., p. 244)

## 2. Deuxième charge :

### **Chant aux hommes d'Angleterre**

Le dernier vers du *Masque de l'Anarchie* est curieux. C'est qu'au regard de sa tonalité et de sa poésie globale – le cri, la fureur, les vers qui fusent comme des boulets –, il est particulièrement étonnant, me semble-t-il, que ce lumineux «*Vous êtes nombreux, ils sont peu*», lui, se termine par une ponctuation normale – un simple point – sans ajout graphique signalant l'urgence de l'insurrection ; et c'est d'autant plus étonnant que cela clôt ainsi le poème sur une note singulièrement calme, comme détachée de ce qui précède. Les deux biographes ne font état d'aucune lettre ou note par lesquelles Shelley aurait commenté l'élaboration du *Masque de l'Anarchie*. Cependant, il y a fort à parier qu'en écrivant ce dernier vers, Shelley mûrissait déjà ce poème qu'est *Chant aux hommes d'Angleterre*, écrit plus tard, dans le cadre d'un recueil de poèmes politiques baptisé *Popular songs* – recueil dont on sait bien peu de choses, une seule lettre de Shelley à Hunt, datée du 26 mai 1820, le mentionnant clairement.

«*Je voudrais vous demander si vous connaissez un libraire qui aimerait publier un petit livre de chansons populaires entièrement politiques et destinées à éveiller et guider l'imagination des réformateurs. Je vous vois sourire – mais répondez à ma question*<sup>15</sup>.»

Au passage, cette dernière phrase en dit long sur cet esseulement de la sensibilité révolutionnaire dont Shelley avait manifestement l'habitude. Donc, *Le Masque de l'Anarchie* aurait été inséré *a posteriori* dans les *Popular songs* (ainsi que d'autres pièces : *Vers écrits pendant l'Administration de Castlereagh, L'Angleterre en 1819, Comparaison pour deux caractères politiques, Que Dieu protège la Reine* – tous figurant dans l'anthologie des *Écrits de combat*).

Voici quatre strophes du *Chant aux hommes d'Angleterre*, dont on notera que le contenu politique reste obstinément le même que dans *Le Masque de l'Anarchie* ou l'extrait précédemment cité de l'*Adresse au peuple irlandais* :

«*Pourquoi, abeilles d'Angleterre, forger  
Tant d'armes, de chaînes et de fouets,  
Pour que ces bourdons sans aiguillons pillent  
Le produit forcé de votre labeur ?*

*Avez-vous loisir, confort, calme,  
Abri, nourriture, le doux baume de l'amour ?  
Qu'achetez-vous à si fort prix  
Avec vos peines et vos terreurs ?*

*Le grain semé par vous, un autre le récolte ;  
La richesse par vous créée, un autre s'en empare ;  
Les habits que vous avez tissés, un autre les revêt ;  
Les armes par vous forgées, un autre les porte.*

*Semez du grain, mais que nul tyran n'en récolte  
la moisson ;  
Créez des richesses, mais que nul imposteur  
ne s'en empare ;  
Tissez des habits, mais que nul oisif ne les porte ;  
Forgez des armes, mais qu'elles servent à vous  
défendre*<sup>16</sup>.»

Il s'agit en quelque sorte d'une réécriture de l'extrait du *Masque de l'Anarchie*, Seulement la luminosité pédagogique et logique en est sensiblement plus aboutie. Ainsi de la troisième strophe où l'hémistiche

### EXTRAIT / LA REINE MAB (1811) ET LA DOUBLE ÉMANCIPATION DE L'AMOUR

#### *Un extrait de la partie poétique :*

«*Tout s'achète : la lumière même du ciel se vend ! Les inépuisables dons d'amour de la Terre, les plus petites et les plus méprisables choses qui se cachent au fond de l'abîme, tous les objets de notre vie, la vie elle-même, et cette pauvre dose de liberté qu'accordent les lois, l'amitié de l'homme, ces devoirs d'amour humain que son cœur devrait le presser d'accomplir instinctivement, tout cela s'achète et se paie comme dans un*

marché public, où l'égoïsme non déguisé met sur chaque objet son prix, l'estampille de sa règle. *L'amour même se vend !*»

(*La Reine Mab*, in *Écrits de combat*, p. 125.)

À «*l'amour même se vend !*» Shelley renvoie à une longue note conceptuelle, dont voici un extrait :

«*Ce qui résultera de l'abolition du mariage sera naturel et juste puisque le choix et le changement (du partenaire*

amoureux) échapperaient à la contrainte. En fait, la religion et la morale, telles qu'elles sévissent actuellement, composent un code pratique de misère et de servitude ; le génie du bonheur humain doit déchirer chaque feuillet du livre maudit de Dieu avant que l'homme puisse lire ce qui est inscrit dans son propre cœur.»

(*Notes sur la Reine Mab*, p. 150.)



– c’est-à-dire le milieu du vers – cristallise l’axe économique à partir duquel les producteurs sont déposés de tous les fruits de leurs productions; ici, on voit limpide la seconde partie du vers voler la richesse de la première. Mais la quatrième strophe, elle, renverse l’ordre syntaxique – au sens fort – de la troisième strophe; cette fois, la seconde partie des vers revient bien à la première; il y a réappropriation du fruit de la production, et cela est clairement souligné par les verbes actifs, au mode impératif, qui ouvrent chacune des phrases (à la différence de la strophe précédente, où chaque verbe est à la voix passive). Textuellement, et trente ans avant Marx, la lutte des classes a ici son poème, et sa syntaxe.

Mais ce n’est pas tout. Quand bien même un texte est aussi pré-marxien que celui-ci, cela ne peut suffire à en faire un poème insurrectionnel. Pour ma part, il m’est impossible de lire ce texte sans l’entendre matériellement résonner dans une rue ou une avenue; c’est que ce «vous» n’a pas la même tonalité que celui du *Masque de l’Anarchie* (lequel, bien que supposément énoncé par une figure allégorique, l’Espoir, transpire la présence de Shelley lui-même, s’adressant on ne peut plus directement à la classe ouvrière anglaise); le «vous», ici, semble dit par d’autres que lui, les ouvriers

eux-mêmes qui, récitant ce *Chant*, s’adressent ainsi à leurs camarades, leurs collègues, ceux qui hésitent à les rejoindre et les observent, indécis, sur les trottoirs ou depuis les fenêtres des immeubles bordant l’avenue où ils manifestent; les ouvriers propagent de la sorte, par ce *Chant*, de façon progressive, calme, imperturbable, une cristalline et extensive conscience de classe. Après la rage du *Masque de l’Anarchie*, la stratégie de Shelley est maintenant celle de l’insurrection douce – mais inéluctable.

Le malheur est que, pour des raisons de fortes répressions pesant sur l’activité éditoriale anglaise en 1820, ces deux poèmes n’ont respectivement été publiés qu’en 1834 et 1839. Shelley, mort en 1822, n’aura donc pas pu voir et savoir que l’un et l’autre de ses poèmes sont «*tombés dans le répertoire familial de la classe ouvrière anglaise*<sup>17</sup>», leur fournissant ainsi un merveilleux accessoire de «*culture autodidacte de combat*». (*ibid.*, p. 57)

En tout cas, grâce soit rendue aux éditions de L’Insomniaque de publier un tel recueil et de faire connaître en France l’œuvre «*considérable*» de Shelley. De ce point de vue, il est indispensable de reproduire la phrase par laquelle Hélène Fleury clôt son essai :



« *Le choix des écrits de ce recueil s'est fait dans une perspective qui s'éviderait d'elle-même si elle ne s'inscrivait pas – si peu et si immodestement que ce soit – dans un projet de transformation de l'ordre des choses.* » (*ibid.*, p. 61)

Telle est l'énergie Shelley : une énergie où écrire et lire, c'est faire.

#### **Addenda : les « povs », le rêve et le balai**

En même temps que je découvrais Shelley, il y avait, parmi la foule de concepts que cela convoquait, le souvenir de toutes les manifestations d'importance récentes qui réaffluaient en moi : celle contre l'allongement du temps de travail en octobre 2010, bien sûr, puis toutes celles qui eurent lieu avant et depuis l'arrivée à la présidence de NS. Je tentais alors, fantasmatiquement, de modifier l'issue – toujours stérile – de ces manifestations en tentant d'y surimprimer des actions poétiques comparables à celles de Shelley, en me demandant si, justement, cette stérilité n'était pas pour une large part *question de texte* et du sens que, collectivement, nous apposions sur notre mise en mouvement.

C'est que, quel que fut le degré d'inventivité individuelle – en particulier durant les manifestations du

printemps 2009 –, on ne pouvait, me semble-t-il, que constater une sorte d'inefficience globale de la parole écrite des manifestants, dans la mesure où pesait trop sensiblement sur elle une culture du slogan héritée de mai 68, laquelle formatait, en un « ça va de soi » insensible, n'importe quelle protestation en jeux de mots savamment tournés, et qui – hélas –, à la lecture sur une pancarte ou à l'écoute lorsqu'ils étaient scandés, ne produisaient pas plus d'effets qu'un sourire entendu entre deux ou trois personnes – ou alors la sensation lasse que l'histoire de la contestation fait du surplace.

En 2009, cependant, il y avait deux slogans, en particulier, qu'on lisait partout – sur les murs, les poteaux électriques, les dos ou la poitrine des manifestants, ou même leurs fronts, leurs cheveux, etc. Le premier était un autocollant blanc, encadré d'un liseré rouge et noir, où l'on lisait : « *rêve générale* », et qui était massivement distribué et innocemment accepté par les gens, qui croyaient alors participer à l'expression d'un désir d'utopie – mais, ainsi que me le faisait remarquer un vieux militant libertaire, tandis que nous attendions le moment opportun, à l'angle du boulevard Saint-Germain et de la rue des Écoles, pour rejoindre le cortège : « *C'est terrible. Ce*

*n'est pas un rêve dont on a besoin, mais d'être plus que jamais éveillés. Regarde ça, on dirait une foule de somnambules.* » Ce dernier mot que j'écoutais tout en fixant les manifestants et leurs corps poinçonnés de cet autocollant absurde fut d'une clarté rédhitoire.

Le deuxième slogan, encore plus massivement distribué que celui-ci, provenait du Front de Gauche et retranscrivait une des sorties de NS au Salon de l'agriculture, repoussant une personne lui exprimant sa colère par un « casse-toi pauvre con ! ». Or ce parti n'a pas choisi d'imprimer la phrase dans son orthographe normale, mais ainsi : « casse-toi pov'con ». Pourquoi ? Quelle différence cela offrait-il ? Est-ce que ce « pov », mal orthographié, était plus capable de susciter le souvenir de la scène que « pauvre » ? Je ne le pense pas. En réalité, la différence est plutôt celle-ci : que les auteurs de ce slogan estiment, eux, que « le peuple » – expression ambiguë qu'au passage, on ne retrouve quasiment jamais chez Shelley – est supposé comprendre bien mieux « pov » que « pauvre ».

Évidemment, ce qu'il y a de très regrettable – et de hautement significatif –, c'est que ce soit précisément le mot « pauvre » qui ait été ainsi estropié et privé de sa différence écrite (Derrida) ; car dans le même élan, ce sont les pauvres eux-mêmes qu'on prive des finesses, des subtilités de la langue en leur parlant comme à des « povs » – subtilités qui, s'ils se les approprient, sont pourtant seules à leur faire saisir cette autre subtilité, celle de la mécanique complexe de leur aliénation. Il est donc bien loin le temps où :

« À New York, Paule Newman, une ouvrière témoigne : « On essayait d'apprendre par nous-mêmes. J'invitais souvent les filles à venir chez moi et on lisait de la poésie à tour de rôle pour améliorer notre compréhension de la langue. [...] The Mask of Anarchy de Percy Bysshe Shelley était une de nos poésies préférées : « Levez-vous comme des lions après le repos, en nombre invincible ! Secouez vos chaînes... » C'était pendant l'hiver 1909, au moment de la grève générale où les ouvrières de la confection avaient été plus de vingt mille à cesser le travail » (ibid., p. 58)

Il semble d'autant plus loin, ce temps, si l'on repense à la dernière manifestation du Front de Gauche, à Bastille, le 5 mai 2013. Du fait que ce parti avait pour mot d'ordre « Du balai » – dans mon quartier en particulier (le sud du Père Lachaise, à Paris), les rues en ont été tapissées en une ou deux nuits –, beaucoup de manifestants portaient des balais sur le dos, la tête, les bras, etc. Loin de moi l'intention de me moquer ; leur sincérité et leur énergie étaient aussi évidentes que touchantes. En revanche, notre intolérance doit être complète à l'endroit de la cellule de communication de ce parti – cellule qui, bien qu'elle sache quels effets littéraires ont toujours les mots qui logotisent une manifestation, persiste néanmoins à prendre les « pauvres » pour des « cons ».

## NOTES

1. Hélène Fleury, *Shelley, un exilé parmi nous*, Montreuil, L'Insomniaque, 2012, p. 5.
2. Richard Holmes, *Percy Bysshe Shelley*, trad. de Robert Davreu, Paris, Fayard, 1974.
3. *Appel au peuple irlandais*, cité par Hélène Fleury, in *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 18.
4. Richard Holmes, *Percy Bysshe Shelley*, op. cit., p. 164.
5. Extrait d'une lettre de Shelley à Ollier datée du 6 septembre 1819, cité par Hélène Fleury, in *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 47.
6. Il faut en effet citer les beaux travaux de Sophie Wahnich sur l'approche d'une expérience révolutionnaire, notamment d'un point de vue sensible et donc, dirait Barthes, proche du « sujet ». Voir Sophie Wahnich, *Histoire d'un trésor perdu : transmettre la Révolution française*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013.
7. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Œuvres Complètes, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 27.
8. Hélène Fleury, *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 47.
9. Richard Holmes, *Percy Bysshe Shelley*, op. cit., p. 625.
10. Hélène Fleury, *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 47.
11. Richard Holmes, *Percy Bysshe Shelley*, op. cit., p. 623.
12. *Le Masque de l'Anarchie*, in *Écrits de combat*, p. 237.
13. Hélène Fleury, *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 47.
14. *Vers écrits pendant l'administration de Castlereagh*, in *Écrits de combat*, p. 245.
15. Richard Holmes, *Percy Bysshe Shelley*, op. cit., p. 693.
16. *Chant aux hommes d'Angleterre*, in *Écrits de combat*, p. 246.
17. Hélène Fleury, *Shelley, un exilé parmi nous*, op. cit., p. 58.