



Les ateliers de Clio. Ecritures alternatives de l'histoire (1848-1871). Introduction

Corinne Saminadayar-Perrin

► To cite this version:

Corinne Saminadayar-Perrin. Les ateliers de Clio. Ecritures alternatives de l'histoire (1848-1871). Introduction. Autour de Vallès : revue de lectures et d'études vallésiennes, 2017, Les ateliers de Clio. Ecritures alternatives de l'histoire (1848-1871), 47, pp.5-21. hal-03189609

HAL Id: hal-03189609

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03189609>

Submitted on 8 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les ateliers de Clio.

Écritures alternatives de l'histoire (1848-1871)



Introduction

« Il n'y a plus que la langue des rêves qui puisse traduire l'histoire. »

Journal des Débats, 6 mars 1848.

LE SIÈCLE de l'histoire a deux visages. Le premier, conquérant et novateur, est à l'image des élans intellectuels qui marquent la Restauration et la monarchie de Juillet : refondation de l'historiographie libérale puis romantique, triomphe du drame et du roman historiques, foi sans limites dans le potentiel épistémologique et herméneutique de l'histoire. Le second porte les cicatrices des traumatismes de 1848 et 1851 : le sang de Juin et le coup d'État ruinent la confiance dans le progrès, l'intelligibilité du devenir, l'universalisme humaniste. Sous le second Empire, les grandes figures de l'historiographie romantique sont marginalisées, les lois sur la presse encadrent strictement toute forme de réflexion (fût-elle fictionnelle) sur l'histoire, cependant que le roman historique tend à s'industrialiser ou à se saturer de surexpositions esthétisantes.

Ce contexte politique et culturel désastreux, combiné à la crise idéologique qui marque la période, explique l'abandon ou la mutation des formes génériques et poétiques jusque-là dévolues à l'écriture de l'histoire. Point de démission ni d'aphasie pourtant, en une période où l'augmentation progressive du lectorat, l'expansion continue de la presse, l'essor des collections à bon marché offrent maintes possibilités inédites pour toucher un public élargi.

Écrivains et journalistes expérimentent sous le Second Empire de nouveaux modes de saisie de l'histoire. Certaines problématiques reviennent obstinément (notamment la violence révolutionnaire), mais on voit aussi

surgir des interrogations nouvelles qui empoignent les contemporains : l'humanité est-elle actrice (au sens plein) de son propre devenir ? y a-t-il une réelle productivité de l'événement ? Dans la réflexion de Tocqueville, la Révolution se trouve effacée, tout entière contenue dans la centralisation progressive de l'État français dont elle n'est que l'aboutissement... Par ailleurs, la Seconde République a péri, comme sa sœur aînée, sous l'épée d'un Bonaparte, après la comédie politique des quarante-huitards réincarnant (en modèle réduit) « nos pères, ces géants » : à quoi bon chercher désormais les logiques d'une histoire indéfiniment circulaire et identiquement catastrophique ? En cause et en question : la possibilité même d'écrire une histoire dont le sens se dérobe (et qui elle-même échappe).

Dans la période qui sépare l'apogée de l'historiographie romantique et la fondation de l'école méthodique à la fin du XIX^e siècle, on voit apparaître toutes sortes de formes alternatives destinées à écrire (à saisir) l'histoire. D'un point de vue méthodologique et épistémologique, cet entre-deux ouvre un vaste champ d'expérimentations, aussi bien historiographiques que littéraires et/ou journalistiques – souvent sous le signe de l'hybridation voire de l'ambiguïté.

Les débuts du second Empire sont vécus comme un effondrement idéologique, politique et esthétique : l'histoire se défait, s'émiette, s'éparpille. En réponse à cet effondrement, Michelet invente une nouvelle figure de Clio, cette histoire-sorcière qui, la même année que *Salammbô* et *Les Misérables*, explore les marges, les envers et les blancs (ou les trous noirs) du passé. Aux innovations stylistiques touchant la focalisation et l'énonciation répondent des dispositifs thématiques et structurels visant à naturaliser ou à déplacer l'écriture historiographique, jusqu'à esquisser une histoire des possibles pour faire pendant à une réalité proprement inconcevable. Inconcevable, car c'est le rapport même du sujet à sa propre histoire qui fait désormais problème : autour de 1848, les entreprises mémorialistes de George Sand ou d'Alexandre Dumas sont autant de tentatives pour restaurer une articulation raisonnée entre l'individu, le collectif et le devenir.

L'HISTOIRE EN MIETTES

Les premières années du second Empire marquent, pour beaucoup d'historiens et d'écrivains, un temps de stupeur et de désarroi : après le sang de Juin, le coup d'État ébranle profondément la foi dans le progrès, l'enthous-

siasme humaniste, la croyance en l'intelligibilité du devenir. Edgar Quinet, qui vit les premiers moments d'un irréductible exil républicain, publie en 1855, dans la *Revue des Deux Mondes*, un article aussi provocant que symptomatique. Le texte s'intitule « Philosophie de l'histoire de France » ; il prend acte du démenti donné par l'événement à l'optimisme de l'historiographie libérale et romantique, et en tire des conséquences intellectuelles et politiques radicales :

Quinet s'attaque à l'esprit dans lequel on a écrit l'histoire pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, aussi bien chez les doctrinaires que chez les socialistes. Ce texte polémique dénonce le fatalisme de Mignet et de Thiers, l'optimisme historique de Cousin, rapproché de l'optimisme leibnizien que dénonce Voltaire dans *Candide*. Après l'Empire, les historiens ont considéré le régime représentatif comme la fin de l'histoire et ont interprété tout ce qui précédait comme la préparation et la cause de cet état optimal. Cela revenait à justifier tout le passé et à montrer systématiquement que le despotisme préparait la liberté [...] Les historiens n'ont fait qu'imiter la logique de l'histoire sacrée écrite en fonction du salut final¹.

Ami proche de Quinet, Michelet réagit au malheur des temps en reprenant l'*Histoire de France* au moment de la Renaissance – aube de liberté vouée à s'épanouir avec la Réforme, avant l'avortement que représentent la monarchie absolue et deux siècles de classicisme. C'est justement dans l'Appendice du tome VIII au titre militant, *La Réforme*, que l'auteur de l'*Histoire de la Révolution française* réagit aux thèses polémiques de Quinet – pour en approuver l'esprit et l'idée directrice, mais sans entrer dans le débat ou en tirer des conclusions engageant sa propre œuvre :

Un événement fort grave est arrivé récemment dans le monde scientifique, il faut bien qu'on se l'avoue.

L'histoire de France est écroulée.

1. Paule Petitier, *Michelet, l'homme-histoire*, Paris, Grasset, 2006, p. 313. Sur la crise de 1855, on consultera l'efficace synthèse de Dominique Pety, « L'histoire de France est écroulée », *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney dir., Paris, Garnier, 2015, p. 417-433.

Je veux dire l'histoire doctrinaire, l'histoire quasi officielle dont notre temps a vécu sur la foi de certaine école. Une main forte et hardie a enlevé au système la base où il reposait².

Dans la même période, le scepticisme relativiste de Flaubert s'accroît, comme en témoignent les tensions et les apories qui sous-tendent *Salammbô* – avant le travail de brouillage, d'effacement et de distanciation qu'effectue *L'Éducation sentimentale*³. Quant à Hugo, il fragmente la *Légende des siècles* (première série) en un cycle de « Petites épopées », version éclatée et problématisée du grand poème universel qu'ont rêvé beaucoup de ses contemporains. « La Vision d'où est sorti ce livre », qui servira finalement d'introduction à la *Nouvelle série* de la *Légende* (1877), met en scène, de manière spectaculaire, cette désintégration de l'histoire – le poème, daté de « Guernesey, avril 1857 », est rédigé le 26 avril 1859 :

Toute la vision trembla comme une vitre,
Et se rompit, tombant dans la nuit en morceaux [...]
La pâle vision reparut lézardée,
Comme un temple en ruine aux gigantesques fûts,
Laissant voir de l'abîme entre ses pans confus⁴.

L'histoire, et l'œuvre qui l'enregistre, se défait, s'étoile et s'éparpille; la déliaison est à l'œuvre, comme si un gigantesque tremblement de terre avait transformé les continents en « archipels », les civilisations en « cimetières » – l'histoire offre désormais au regard un chaos de ruines mutilées, tronquées, démantelées, éparpillées, décomposées⁵. D'où la hantise de la disparition, du vide que laissent les époques englouties; d'où, aussi, l'obsession d'une histoire falsifiée, non-advenue, fantasmagorique – le grand blanc qui creuse la fin de

2. Jules Michelet, *Histoire de France*, tome VIII, *Réforme* [1855], « Appendice », Paris, Édition des Équateurs, 2008, p. 349-350.

3. Cf. Gisèle Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

4. Victor Hugo, « La Vision d'où est sorti ce livre » [1859], *La Légende des siècles. Nouvelle série* [1877], Paris, Le Livre de Poche, p. 26.

5. « Tous les siècles tronqués gisaient ; plus de lien ; / Chaque époque pendait démantelée ; aucune / N'était sans déchirure et n'était sans lacune » (« La Vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles. Nouvelle série*, op. cit., p. 27).

l'Éducation sentimentale en est la figuration la plus sidérante : le second Empire s'engloutit dans une ellipse que le récit ne dramatise même pas... L'angoisse de la béance, du travail du négatif à l'œuvre dans le devenir, sous-tend la réflexion de Michelet en cette période d'aphasie et d'interrogations, alors que le régime impérial est fondé sur le non-dit, le refoulé historique du coup d'État :

Un seul jour devenant un blanc, une lacune, tout avant, tout après en serait altéré. Cette écriture d'airain qu'on appelle l'histoire a un mystère terrible, c'est que les caractères enroulés l'un dans l'autre, s'enchaînent indissolublement. Pas une lettre n'en peut être arrachée. Que peut-on ? Par-dessus, faire un léger plâtrage, par un fragile enduit dissimuler l'histoire⁶.

Mais si, sous l'enduit, il n'y avait rien ?... Si le passé n'était qu'un trompe-l'œil, un chatolement de simulacres dissimulant (mal) la dérobaie du sens, l'absence de toute signification à l'œuvre dans le déploiement du devenir ?... L'attention accrue portée à la culture matérielle sous tous ses aspects revêt désormais une portée ambiguë. Certes, elle est liée à l'ambition d'une histoire totale, d'une résurrection intégrale du passé, et c'est la raison pour laquelle Michelet, en même temps que les frères Goncourt qu'il commence à fréquenter, s'intéresse autour de 1855 aux « modes sous Louis XIV et à l'histoire de la décoration intérieure, de l'aménagement des appartements, du mobilier⁷ ». Inversement, cette fascination hypnotique pour la matérialité du quotidien, cette hypertrophie du bibelot, cette « émeute de détails » apparaissent à beaucoup comme une démission et un dévoiement, transformant l'écriture historiographique en un bric-à-brac indéchiffrable. En 1855, la *Revue de Paris* rend compte en ces termes de *l'Histoire de la société française pendant le Directoire*, qui fait suite au volume consacré par les frères Goncourt à la Révolution :

MM. Edmond et Jules de Goncourt continuent, sous prétexte d'histoire, leur revue dans les greniers de la révolution. Il est impossible d'imaginer un entassement plus confus de débris de toutes sortes, de bric-à-brac, de loques, de vieilles affiches. Ce volume est une hotte.

Quant à l'esprit critique, quant à une idée, quant à la plus mince des considérations philosophiques, néant⁸ !

6. J. Michelet, *Nos fils* [1869], Genève, Slatkine, 1980, p. 303.

7. P. Petitier, *Michelet, l'homme-histoire*, op. cit., p. 364.

Au même moment, les critiques qui rendent compte des beaux-arts à l'Exposition universelle dénoncent l'excessive attention que les peintres d'histoire portent désormais aux détails pittoresques : « Le style propre aux compositions anecdotiques et contemporaines où le luxe frivole des accessoires envahit la place que la représentation de l'histoire devait occuper, a fait baisser sensiblement le niveau de la peinture⁹. » À en croire Sainte-Beuve, on relève les mêmes symptômes de décadence dans *Salammô* : la poétique du roman historique, sous l'influence de l'archéologie, se trouve gravement altérée, la surexposition des objets l'emportant désormais sur le souci d'explorer par la fiction l'esprit et l'âme d'une civilisation. Le critique dénonce l'inflation des détails matériels au détriment de la cohérence globale – définissant ainsi, en creux, la spécificité méta-historique du roman carthaginois : « J'aime mieux, après tout, connaître la politique de Carthage que toutes les mosaïques et les verroteries de Carthage¹⁰. »

L'exubérance des détails en trompe-l'œil fait écran, masque et désigne en même temps le vide du sens. Ce que traduit une écriture émiettée, déconstruite syntaxiquement, à l'image de cette « phrase interrompue et sombre¹¹ » seule apte désormais à rendre compte de l'histoire écroulée. Commentant *Richelieu et la Fronde* [1858], les Goncourt notent l'évolution du style de Michelet :

Style haché, coupé, tronçonné, où la trame et la liaison de la phrase ne sont plus ; les idées jetées comme des couleurs sur la palette, une sorte d'empâtement au pinceau ; ou bien comme des membres sur une table d'anatomie : *dissecta membra*... Mais plus haut et au fond, une grande menace. Ce dernier livre de ce grand poète est la voie ouverte carrément vers le je-ne-sais-quoi que fait ce siècle avec des ruines et qui sera Demain¹².

8. Passage repris par Dominique Pety, « L'histoire de France est écroulée », article cité, p. 431.

9. Etienne Delécluze, *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 5. Pour une analyse globale du phénomène, on consultera Stéphane Paccoud, « "Le luxe frivole des accessoires". Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et de 1867 », *Romantisme*, n° 169, 2015/3, « Peindre l'histoire », p. 69-82.

10. Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862. Cet article, le troisième que le critique consacre à *Salammô*, est intégralement reproduit dans l'édition Pocket, 1998 (p. 431 pour l'extrait cité).

11. V. Hugo, « La Vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles. Nouvelle série*, op. cit., p. 27.

12. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 2 juillet 1858, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, tome 1, p. 367.

Beaucoup de critiques contemporains dénoncent ce qui relève, selon eux, d'une pathologie de l'écriture chez l'historien : le « style sautillant et haché¹³ », les « bigarrures de toutes sortes¹⁴ », l'exagération fiévreuse des « petites phrases saccadées¹⁵ » sont autant de symptômes de décadence. Cette dégradation met en cause la démarche historiographique adoptée, ainsi que l'immersion malade de l'écrivain dans une histoire désertée par le sens (l'effet de contagion est réciproque). Plus de construction argumentative solidement charpentée, plus d'architecture narrative lisible et fermement liée¹⁶. Plus de résurrection intégrale, mais les sursauts galvaniques qu'imprime une sensibilité hystérique au cadavre décomposé de l'histoire.

CLIO SORCIÈRE

La crise que traverse l'écriture de l'histoire dans les années 1850 se traduit négativement par le délitement ou la mutation des formes anciennes ; elle entraîne également, par contrecoup, l'invention de dispositifs inédits, à première vue déviants voire scandaleux. *La Sorcière*, contemporaine de la provocante *Salammbo* (le féminin s'impose...), affiche délibérément cette originalité. Comme l'indique explicitement le titre, l'œuvre n'est pas un traité de démonologie, non plus qu'une étude consacrée à la sorcellerie ; Michelet entend proposer « une formule simple et forte de la vie de la sorcière », « sa biographie de mille ans, ses âges successifs, sa chronologie¹⁷ ». Ce qui impose l'emploi de modes narratifs renouvelés. Les « Notes et éclaircissements » rappellent avec une sérénité offensive : « Plutôt que de traîner dans les explications prolixes, j'ai pris souvent un petit fil biographique et dramatique, la vie d'une même femme pendant trois cents ans » (p. 296). Ce que le lecteur n'aura

13. Eugène de Pressensac, *Revue chrétienne*, avril-mai 1855, cité par D. Pety, « L'histoire de France est écroulée », article cité, p. 457.

14. Léon Aubineau, *L'Univers*, 19 septembre 1855, cité par D. Pety, *ibid.*

15. Hippolyte Taine, *Revue de l'Instruction publique*, 19 juillet 1855, cité par D. Pety, *ibid.*

16. On songe à « La Vision... » : « Ce n'était plus, parmi les brouillards où l'œil plonge, / Que le débris difforme et chancelant d'un songe, / Ayant le vague aspect d'un pont intermittent / Qui tombe arche par arche et que le gouffre attend. »

17. J. Michelet, « Notes et éclaircissements », *La Sorcière* [1862], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 303. Toutes les références à cette œuvre figureront désormais dans le corps du texte et renverront à cette édition.

pas manqué de remarquer – dans le corps de l'œuvre, une note en bas de page précisait déjà : « Pour la facilité de l'exposition, j'ai rattaché les détails de cette délicate analyse à un léger fil fictif. Le cadre importe peu du reste » (p. 78). Désinvolture éminemment subversive...

Certes, Michelet s'appuie sur une métaphore récurrente dans le discours historiographique et philosophique contemporain : le devenir d'une civilisation (ou de l'humanité) à travers le temps est comparable à la vie d'un individu, de l'enfance à la vieillesse et à la mort. Parallèlement, beaucoup d'écrivains contemporains ont ambitionné de mettre en scène le Juif errant traversant les âges depuis l'Antiquité : ce personnage mythique, qui donne son nom à un céléberrime roman d'Eugène Sue, reparait en 1852-53 dans le roman inachevé d'Alexandre Dumas *Isaac Laquedem*. Reste que Michelet fait du motif un usage révolutionnaire : la Sorcière est une femme misérable, une serve anonyme, absente du mythe et de l'histoire ; sa biographie de trois cents ans s'inscrit dans la réalité quotidienne la plus prosaïque, celle du corps, de la vie matérielle des pauvres (la chaumière, le lit, le coffre), dans un espace déconnecté de la grande histoire, restreint au village, à l'église et au château. Rien d'épique dans cette destinée, sinon le coup de force historiographique qui l'étend sur trois siècles.

L'héroïne éponyme n'est d'ailleurs pas la seule à bénéficier de cette extension biographique inédite, qui permet (entre autres avantages) de privilégier un récit en focalisation interne. Après un dialogue entre le seigneur et son vassal, symbolisant « la noble origine du monde féodal », voici le dévoiement du serment et l'assujettissement des serfs : « Mais un matin, qu'ai-je vu ? Est-ce que j'ai la vue trouble ? Le seigneur de la vallée fait sa chevauchée autour, pose des bornes infranchissables, et même d'invisibles limites » (p. 58). Désormais *vassus*, qui signifiait « fort et vaillant », prend le sens d'« esclave ». Reste que le processus historique décrit s'est étendu sur une durée assez longue ; le raccourci biographique, plus saisissant, prête au vassal comme au seigneur une longévité qui, sans atteindre nécessairement celle de la sorcière, n'a rien de naturel.

Si bien que certains épisodes superposent un dispositif allégorique, symbolique et biographique ; ainsi du paysan qui persiste à refuser la servitude :

Là-bas, cependant, il y a dans sa terre un homme qui soutient que sa terre est libre, un alev, un fief du soleil. Il s'assoit sur une borne, il enfonce son chapeau, regarde passer le seigneur, regarde passer l'Empereur. « Va ton chemin, passe, empereur, tu es ferme sur ton cheval, et moi sur ma borne encore plus. Tu

passes, et je ne passe pas... Car je suis la Liberté. »

Mais je n'ai pas le courage de dire ce que devient cet homme (p. 59).

Cette projection de l'histoire sur le biographique entraîne un processus de subjectivisation généralisée; le travail interprétatif ne passe plus par un discours analytique, ni même par un récit démonstratif, mais par l'orientation implicite des perspectives, des points de vue, de l'énonciation. La Dame-Louve reçoit des instructions de la sorcière: « "Ce soir, à neuf heures, vous boirez. Enfermez-vous. Transformée, pendant qu'on vous croira là, vous courrez la forêt." Cela se fait » (p. 147). La dernière formule peut s'interpréter de manière rationnelle (la dame applique le mode d'emploi et absorbe une drogue hallucinogène), ou surnaturelle – elle est effectivement devenue louve, par la vertu performative de la parole magique. Or, la sorcière elle-même subit semblable déstabilisation à mesure que s'accroît l'emprise du petit démon du foyer – l'irruption de la première personne absorbe tout à coup le lecteur dans cette intériorité vacillante:

Tout est calme; et cependant, qu'elle est changée cette maison! Comme elle a perdu sa douceur de sécurité, d'innocence! Que rumine ce chat au foyer, qui fait semblant de dormir et m'entrouvre ses yeux verts? La chèvre, à longue barbe, discrète et sinistre personne, en sait bien plus qu'elle n'en dit. Et cette vache, que la lune fait entrevoir dans l'étable, pourquoi m'a-t-elle adressé de côté un tel regard?... Tout cela n'est pas naturel (p. 79).

Cette dernière formule, familière et oralisée, revêt en contexte un sens double qu'on retrouve dans les propos tenus par les villageois lorsqu'ils constatent, avec perplexité, la progressive métamorphose de la fiancée de Satan. Dès les premiers symptômes, « tous disent: "Chose surprenante! Mais elle a le diable au corps!" » (p. 78). À ce stade, c'est à peine si l'expression lexicalisée retrouve quelque portée référentielle. Un an plus tard, la transfiguration s'impose, et recharge d'un sens littéral les expressions figurées: « Elle s'était arrondie. Elle se faisait toute d'or [...] Elle-même prenait une colossale beauté de triomphe et d'insolence. Une chose surnaturelle effrayait. Chacun disait: "À son âge, elle grandit!" » (p. 85). D'ailleurs, comment calculer l'âge d'une femme vouée à vivre trois cents ans?... Lorsqu'enfin la sorcière chassée du village s'exile dans la lande, elle se transforme à nouveau: « Des siècles avaient passé depuis la veille; elle était métamorphosée » (p. 89).

Énoncés tout simples, à comprendre « littéralement et dans tous les sens » : la poétique du récit rend sensible le tremblé de la croyance.

Cette subjectivation de l'écriture impose au lecteur un partage intense d'expériences-limites, auquel le regard censément surplombant de l'historien se refuse à donner une explication univoque, régie par un désormais problématique sens de l'histoire ou travail du progrès. L'articulation de l'individuel et du collectif, la notion même de causalité historique se trouvent interrogées par une poétique du glissement troublante autant que suggestive : « Le texte ne se fixant pas, le lecteur est contraint de s'abandonner au flux du discours sans chercher à saisir des repères néfastes à l'efficacité démonstrative des fondus enchaînés. Le glissement des positions énonciatives est donc un ressort fondamental pour maintenir dans le même texte plusieurs lectures, plusieurs perceptions du même phénomène¹⁸. »

Le recours au paradoxe (« L'âge terrible, c'est l'âge d'or », p. 77) souligne avec brutalité ce trouble des liens de causalité. Le texte superpose des logiques certes défendables, mais contradictoires lorsqu'elles sont combinées, juxtaposées ou amalgamées par un savant tuilage :

L'Arabe Avicenne prétend que l'immense éruption des maladies de peau qui signale le treizième siècle, fut l'effet des stimulants, par lesquels on cherchait alors à réveiller, raviver, les défaillances de l'amour. Nul doute que les épices brûlantes, apportées d'Orient, n'y aient été pour quelque chose. La distillation naissante et certaines boissons fermentées purent aussi avoir action.

Mais une grande fermentation, bien plus générale, se faisait [...] N'ayant nul épanchement, ni les jouissances du corps, ni le libre jet de l'esprit, la sève de vie refoulée se corrompt elle-même (p. 106).

DISPOSITIFS ALTERNATIFS

Clio sorcière invente des formes d'expression inédites, pour décentrer, démonter et anamorphoser les modèles narratifs ou explicatifs antérieurs. La naturalisation de l'histoire met en œuvre une autre forme de déplacement, fondée sur la métaphore ; le monde animal, notamment, permet de penser autrement le social et le devenir.

18. Muriel Louâpre, « La danse de Saint-Guy », *La Sorcière. L'envers de l'histoire*, Paule Petitier dir., Paris, Champion, 2004, p. 51.

Dès les premières années du second Empire, l'oiseau figure la spontanéité créatrice d'un art issu du peuple, et pleinement naturel. Descendante du maréchal de Saxe par son père, et à ce titre parente de Louis XVIII et de Charles X, George Sand insiste sur l'ancrage populaire et démocratique qu'elle doit à sa mère – l'oiseau se fait signe et symbole de la vocation artistique familiale :

Ma mère était une pauvre enfant du vieux pavé de Paris; son père, Antoine Delaborde, était *maître paulmier* et *maître oiselier*, c'est-à-dire qu'il vendait des serins et des chardonnerets sur le quai aux Oiseaux [...] Le parrain de ma mère avait, il est vrai, un nom illustre dans la partie des oiseaux; il s'appelait Barra; et ce nom se lit encore au boulevard du Temple, au-dessus d'un édifice de cages de toutes dimensions, où sifflent toujours joyeusement une foule de volatiles que je regarde comme autant de parrains et de marraines, mystérieux patrons avec lesquels j'ai toujours eu des affinités particulières¹⁹.

À l'histoire officielle et glorieuse qu'emblématise le maréchal de Saxe s'oppose son humble sœur, celle de la « patrie des oiseaux », avec ses grands hommes (Barra et non Bara, le jeune martyr républicain), ses inscriptions (l'épigraphie populaire au boulevard du Temple) et ses éphémères monuments, les cages et les chanteurs qu'elles abritent. La Révolution libère ce peuple ailé; la narratrice évoque le parc de son enfance, habité d'oiseaux en liberté venant sans crainte becqueter la main de sa mère. Ces « pierrots effrontés, fauvettes agiles et pinsons babillards » (p. 16) forment un prolétariat artiste qu'on retrouve, peu après, comme inspireur du poète dans *Les Contemplations* [1856].

L'« histoire d'Agathe et de Jonquille », dès l'ouverture de l'*Histoire de ma vie* (chapitre I de la première partie), développe une mini-parabole : l'écrivain qui, par excès de sollicitude, n'a pas permis à la petite Jonquille d'apprendre à se nourrir seule, se voit un jour dérangée à sa table de travail par l'oiseau quémandeur – sa queue vient « effacer le dernier mot au bout de [s]a plume » ; tout absorbée par la composition de son dénouement, la romancière enjoint à Jonquille de se débrouiller seule – ce qu'elle finit par faire, nourrissant en priorité sa compagne Agathe, encore presque bébé. Composée en

19. George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, GF, 2001, tome 1, p. 57. Toutes les références à cette œuvre figureront désormais dans le corps du texte et renverront à cette édition.

1847, cette petite fiction animalière vaut (entre autres) comme réflexion sur les devoirs de l'écrivain pour aider le peuple à conquérir son autonomie. En 1856, l'année même où paraissent *Les Contemplations*, Michelet publie *L'Oiseau* où cette topique se trouve réinvestie : « Le couple de l'aigle et du rossignol renvoie de façon transparente à l'Empereur (et derrière lui à toute sa clientèle de prédateurs) et à l'artiste, figure idéalisée du peuple ou de l'écrivain²⁰. » Le livre de Michelet, plus encore que l'*Histoire de ma vie*, propose une reconfiguration à la fois claire et ambiguë du symbole de l'oiseau, après les traumatismes de Juin 1848 et du Coup d'État :

L'Oiseau compense dans un peuple idéal, et tout spiritualiste, les désillusions du peuple réel. Michelet reconnaît d'ailleurs au cours du livre que l'oiseau n'est pas réellement un animal associatif, mais l'incarnation la plus forte de l'individualité. L'oiseau reste étranger au métier et à la cité. Il dessine en fait la figure de l'artiste, en particulier avec le rossignol, chanteur sublime mais le plus souvent aliéné puisque l'homme le tient en captivité²¹.

Dans *Sylvie* [1853], la décadence des temps s'expose en un symptôme lourd de sens : l'héroïne, qui avait autrefois pour compagne une fauvette, possède à présent un canari en cage...

Au-delà de la valeur allégorique ou symbolique du détour, la réflexion de Michelet sur les sociétés animales interroge les imaginaires sociaux et les représentations fantasmatiques qui les sous-tendent, ainsi que la responsabilité de l'écrivain dans leur production et leur diffusion. Dans *L'Insecte*, le cruel épisode de la « guerre civile », qui mène à l'extermination totale d'une colonie de fourmis, a pour premier responsable l'historien lui-même, ainsi que son double symbolique, l'oiseau :

Le premier acte de tyrannie, c'est l'auteur qui l'a commis en tenant un rossignol en cage, et cette atteinte à la liberté cause un déséquilibre aboutissant fatalement à l'extermination des fourmis. Pour donner à son rossignol une nourriture équivalente à celle qu'il trouverait à l'état sauvage, l'auteur achète un morceau de

20. P. Petitier, *Michelet, l'homme-histoire*, op. cit., p. 323.

21. P. Petitier, « Une reconstruction du discours sur le peuple après 1848. *L'Insecte* et *La Mer* de Jules Michelet », 1848, *une révolution du discours*, H. Millot et C. Saminadayar-Perrin dir., Saint-Etienne, Les Cahiers intempestifs, 2001, p. 225-226.

fourmilière. C'est lui qui porte le premier coup à la cité et qui transforme ses citoyens en marchandise, pire, en aliments pour son oiseau de compagnie. Les fourmis noires, dans la fureur du combat, vont s'emparer des œufs de leurs ennemies pour les dévorer. Mais, s'il est rendu plus atroce par le cannibalisme, cet acte ne change pas le sort des fourmis charpentières, destinées de toute façon à être consommées²².

Ce travail de déconstruction critique par le récit animalier s'opère parfois indirectement, sourdement, et peut-être à l'insu de l'écrivain. À son penchant naturel pour le peuple idéalisé des oiseaux, voué à l'art et à l'amour, l'auteur d'*Histoire de ma vie* oppose sa « terreur puérile, insurmontable » pour les cochons, qualifiés de « gent immonde » (p. 58) – le parallèle entre l'artiste amie des fauvettes et sa servante « qui avait la passion des cochons, et s'évanouissait de désespoir quand elle les voyait passer entre les mains du boucher » (*ibid.*) comporte des sous-entendus sociaux quelque peu déplaisants, en même temps qu'une interrogation implicite (après tout, la servante fait preuve de plus d'humanisme que sa maîtresse, laquelle se montre aussi inconsciemment cruelle que l'historien donnant à manger des fourmis à son rossignol...). Ces cochons lourds et sales, sangliers (mal) apprivoisés, incarnent l'exact envers du peuple spiritualisé des oiseaux; or, force est de remarquer que leur possible violence a pour cause non quelque instinct pervers, mais leur sens inné de la solidarité face aux agressions :

C'est une dangereuse compagnie qu'un troupeau de porcs. Ces animaux ont entre eux un étrange instinct de solidarité. Si l'on offense un individu isolé, il jette un certain cri d'alarme qui réunit immédiatement tous les autres. Ils forment alors un bataillon qui se resserre sur l'ennemi commun et le force à chercher son salut sur un arbre; car, de courir, il n'y faut pas songer, le porc maigre étant, comme le sanglier, un des plus terribles et des plus infatigables jarrets qui existent (p. 451).

L'histoire naturalisée et animalisée fonctionne comme projection anamorphosée questionnant une histoire devenue incompréhensible, traumatique, irréprésentable. Car beaucoup ont, après 1848, l'impression que le mouvement historique s'est irrémédiablement dévoyé: les événements ne sont plus désormais que de catastrophiques simulacres, prenant la place de ce

22. P. Petitier, « Une reconstruction du discours sur le peuple », article cité, p. 229-230.

qui aurait dû être et n'est jamais advenu. Les futurs possibles se sont dérobés. L'actualité se pense désormais en termes d'histoire contrefactuelle :

Le « Et si?... » est par ailleurs systématique dans les souvenirs, Mémoires et histoires consultés [...] Une lecture attentive de ces textes invite à effectuer un pas supplémentaire : globalement, les événements sont tous analysés sous l'angle du « manque », de la faute – Alphonse de Lamartine parle même d'une « trahison des temps »...

Le regret et le sentiment de dévoiement relèvent par définition, on le sait, du raisonnement contrefactuel : on compare la situation par rapport à ce qui aurait pu (dû) être. Tout se passe comme s'il existait alors un écart entre ce que la révolution portait en elle (en bien ou en mal) et ce qu'elle était devenue²³.

Dans les volumes de l'*Histoire de France* que Michelet compose sous le second Empire, « le récit bifurque souvent vers l'évocation d'autres déroulements possibles²⁴ ». Les titres doubles que privilégie l'historien (*La Ligue et Henri IV, Richelieu et la Fronde, Louis XIV et la révocation de l'Édit de Nantes...*) sont « une façon d'exprimer le manque d'unité d'une histoire "scindée en deux" depuis l'échec de la Renaissance²⁵ ». Cette « histoire négative » répond aux critiques adressées par Quinet au fatalisme de l'historiographie libérale :

Après la Renaissance, du règne d'Henri IV à celui de Louis XVI, Michelet va traiter l'histoire de France comme une énorme erreur. Il s'agira de montrer comment au cours de ces deux siècles et demi, la monarchie et l'Église ont entravé le développement de l'esprit moderne inauguré dès la Renaissance et mis en place les mécanismes d'oppression institutionnels et idéologiques par la faute desquels la Révolution ne pourra aboutir et le progrès sera entravé au XIX^e siècle²⁶.

D'autres histoires sont possibles, certaines d'ailleurs sont advenues sans avoir laissé aucune trace. *Salammbô* raconte un épisode de cette histoire alternative,

23. Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2016, p. 278-279.

24. P. Petitier, « Une reconstruction du discours sur le peuple », article cité, p. 222. Cf. également P. Petitier, « "Que serait-il arrivé si les choses s'étaient passées autrement ?" L'irréel dans le discours historique de Michelet », *Le Narratif hors-fiction*, Texte, n° 19/20, 1996.

25. P. Petitier, *Michelet, l'homme-histoire*, op. cit., p. 328.

26. *Ibid.*, p. 214-315.

dont le bruit s'est perdu et dont la légende s'est effacée. Car la geste des mercenaires est une authentique épopée: « La rumeur de la guerre avait dépassé les confins de l'empire punique; et, des colonnes d'Hercule jusqu'au-delà de Cyrène, les pasteurs en rêvaient en gardant leurs troupeaux, et les caravanes en causaient la nuit, à la lumière des étoiles²⁷. » Or, la mémoire de cette épopée repose sur la seule (et fragile) transmission orale: « Il eut là de grands coups – et dont parlèrent pendant longtemps ceux qui survécurent » (p. 313). *L'Iliade* des mercenaires n'aura pas d'Homère. Point de monuments non plus pour commémorer l'héroïsme des insurgés, sinon leur propre corps, dont la glorieuse épigraphie apparaît fugacement au moment où leur mort va l'effacer: « Ils retirèrent leurs cuirasses pour que la pointe des glaives s'enfonçât plus vite. Alors parurent les marques des grands coups qu'ils avaient reçus pour Carthage; on aurait dit des inscriptions sur des colonnes » (p. 351). À l'architecture babélique de l'impérialiste Carthage²⁸ répond le seul monument, éphémère et sublime, que puissent esquisser les mercenaires juste avant l'oubli: « À mesure que les morts tombaient, les autres pour se défendre montaient dessus. C'était comme une pyramide, qui peu à peu grandissait » (p. 366). Avec *Salammbô*, la fiction rend hommage à ceux qu'a dévorés l'oubli – l'histoire est anthropophage.

UNE HISTOIRE ABSENTÉE

« Mal informé qui se crierait son propre contemporain²⁹ » : au vertige d'une histoire manquée, en miettes, répond l'angoisse de la déliaison, la sensation lancinante que le sujet n'est plus que le spectateur absenté de sa propre histoire – comme Frédéric Moreau dans *l'Éducation sentimentale*.

Alexandre Dumas et George Sand, qui commencent respectivement *Mes Mémoires* et *l'Histoire de ma vie* juste avant la révolution de Février, fondent un pacte autobiographique solidaire: « Ecoutez; ma vie, c'est la vôtre³⁰ » – on songe à la célèbre préface des *Contemplations*: « Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi³¹ ! » Cette solidarité est explicitement pensée comme histo-

27. Gustave Flaubert, *Salammbô* [1862], Paris, GF, 2001, p. 290. Toutes les références à ce roman, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

28. Cf. Corinne Saminadayer-Perrin, « L'archéologie critique de *Salammbô* », *La Mémoire des villes*, Yves Clavaron et Bernard Dieterle dir., Saint-Étienne, PUSE, 2003, p. 41-56.

29. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, « L'action restreinte », Paris, Fasquelle, 1897, p. 260.

30. George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. I, p. 69.

rique; aussi Dumas et Sand consacrent-ils toute la première partie de leur récit à l'existence héroïque de leurs pères respectifs – officiers sous la Révolution, le Consulat et le début de l'Empire, ils ont vécu les grandes campagnes des armées républicaines et napoléoniennes. Sand justifie à plusieurs reprises cette « histoire de sa vie avant sa naissance » : « Je raconte ici une histoire intime. L'humanité a son histoire intime dans chaque homme. Il faut donc que j'embrasse une période d'environ cent ans pour raconter quarante ans de ma vie » (p. 112). Cette historicité constitutive s'inscrit dans les plus infimes détails; ainsi, à partir des trois prénoms de sa mère, Antoinette-Victoire-Sophie Delaborde, Sand construit-elle une légende familiale où s'incarne et se problématise l'histoire de son temps.

Je lui donne ces trois noms de baptême, parce que, dans le cours agité de sa vie, elle les porta successivement, et ces trois noms sont eux-mêmes comme un symbole de l'esprit du temps. Dans son enfance on préféra probablement pour elle celui d'Antoinette, celui de la reine de France. Durant les conquêtes de l'Empire, le nom de Victoire prévalut naturellement. Depuis son mariage avec elle, mon père l'appela toujours Sophie. Tout est significatif et emblématique (et le plus naturellement du monde) dans les détails en apparence les plus fortuits de la vie humaine³² (p. 117).

Après le coup d'État, c'en est fini de cette évidence du lien solidaire unissant les individus à leur histoire et à leurs contemporains. La poursuite obstinée de l'écriture mémorialiste, dans le cas de Sand et de Dumas, vaut pour tentative de réaffirmation et de restauration – quoique l'éparpillement et l'émiettement de *Mes Mémoires* après 1852 témoignent de l'aporie d'un tel projet. Le récit se défait en un collage de citations et de lambeaux textuels démembrés : « Le Moi disparaît, tenu en réserve, pour ne ressurgir qu'à côté de l'histoire qui se fait sans lui, dans les scènes de la vie privée³³. » Quant à la cinquième partie de *l'Histoire de ma vie*, elle se rapproche du genre des

31. « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une [...] Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 26).

32. Une moqueuse amie de couvent commente ainsi le nom de l'auteur : « Mademoiselle s'appelle Du pain ? *some bread* ? elle s'appelle Aurore ? *rising-sun* ? *lever du soleil* ? » (t. 1, p. 521). Tout un programme !...

33. Claude Schopp, préface à Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. XXXI.

« Mémoires de la vie littéraire », très en vogue sous le second Empire, et instaurant un rapport superficiel et anecdotique à l'histoire.

Tout un régime romantique d'historicité s'écroule après 1848, entraînant la dislocation des formes traditionnelles du récit, qu'il soit fictionnel, mémorialiste ou historiographique. Des vides inquiétants trouent la narration, la causalité s'engloutit dans les blancs du texte : « On voudrait bien savoir, mais on ne saura pas³⁴... » Au lieu de s'incarner dans le corps du peuple, ou de s'allégoriser en Liberté sur les barricades, Clio mute, revêt la forme hybride de la Sorcière ou du Satyre :

Autre Révolution et révolution autre, la Renaissance est ce temps qui, chez Hugo comme chez Michelet, voit se constituer l'homme en sujet de l'histoire. Or cela n'est rendu possible que par l'intermédiaire de deux êtres, le satyre et la sorcière, qui sont pour ainsi dire hors de la socialité humaine de l'histoire, l'un en sa qualité de faune, de chèvre-pied, l'autre comme femme et comme pros-crite. Ce sont des êtres de pure nature. C'est pourquoi ils parviennent à inventer un autre rapporte au monde, et indirectement à l'histoire³⁵.

Deux fois avortée, au seizième siècle et après la Révolution française, la véritable renaissance française n'est pas advenue : l'histoire s'est trahie elle-même, elle n'est désormais que trompe-l'œil et dérobadie du sens. Clio ressemble désormais au suffète Hannon dans *Salammbô* – sa maladie symbolise le pourrissement du devenir : « Son mal, en rongant ses lèvres et ses narines, avait creusé dans sa face un large trou [...] il se savait tellement hideux qu'il se mettait, comme une femme, un voile sur la tête³⁶. » Voile qui n'est plus celui d'Isis, au sens où il ne recouvre que le vide et la monstruosité de l'histoire ; le zaïmph, cette « chose des dieux » somptueusement ornée, n'est plus qu'un vain simulacre qui ne recouvre rien.^{C3}

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

34. J. Michelet, *La Sorcière*, op. cit., p. 139. À cette *excipit* spectaculaire de la première partie répond l'épilogue de l'affaire de la Cadière : « Qu'en fit-on ? Jusqu'ici personne n'a pu le savoir » (p. 281).

35. Pierre Laforgue, « Le grand Pan », *La Sorcière. L'envers de l'histoire*, op. cit., p. 224.

36. G. Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 286.