Michelet, triathlète de la Révolution :
Epopée – Tragédie – Mélodrame

Eric AVOCAT

Michelet assimile la dynamique d'ensemble de la Révolution à un récit épique, celui de la geste sublime du peuple français. C'est même là, à en croire la postface de l'*Histoire de la Révolution*, dont la brièveté lapidaire tranche avec la prolixité de l'ouvrage, que réside l'originalité principale de son travail :

> Toute histoire de la Révolution était jusqu'ici essentiellement monarchique (telle pour Louis XVI, telle pour Robespierre). Celle-ci est la première républicaine, celle qui a brisé les idoles et les dieux.
> De la première page à la dernière page, elle n'a eu qu'un héros : le peuple.[1]

Même si la notion d'épopée n'est pas explicitement mentionnée dans cette synthèse extraordinairement concise d'une œuvre de plusieurs milliers de pages, c'est bien elle qui s'offre comme synthèse de la synthèse. Michelet rattache le sens politique de son entreprise aux choix d'une forme poétique : il revendique la substitution d'un héros collectif à des protagonistes isolés dont l'élection arbitraire, dans un camp ou dans le camp opposé, trahissait, chez ses prédécesseurs, la rémanence d'un ethos monarchique plus ou moins conscient et assumé. La poétique et l'esthétique engagent pour lui une pensée politique plus substantielle et plus profonde que celle que l'idéologie se donne l'illusion de cristalliser. L'épopée trouve ainsi partie liée avec la démocratie, parce qu'elle réclame, de la part du poète d'histoire, une vertu qui figure précisément parmi les valeurs cardinales de cette dernière : la *justice*, qui suppose à la fois la *justesse* intellectuelle de l'analyse historique, et un sens philanthropique qui prend la forme d'une générosité de sympathie due à tous les personnages que l'historien fait se mouvoir dans son récit, afin d'en sonder les motifs, d'en instruire équitablement la cause au tribunal de l'Histoire. Le souci constant qui anime l'historien est bien de *rendre justice* à tous les acteurs de l'histoire révolutionnaire : cela passe d'abord par la réparation de l'injustice majeure commise par l'historiographie, qui a jusqu'à lui délivré une réplique sinistre à l'histoire prérévolutionnaire, en occultant l'épiphanie d'un peuple opprimé pendant les siècles interminables de la tyrannie féodale puis monarchique, et invariablement théocratique. Mais cela suppose aussi la prise en compte scrupuleuse de « la grandeur des hommes héroïques qui, en 93 et

94, soutinrent de leur indomptable personnalité la Révolution défaillante ».[2]

L'épopée se présente, *a priori*, comme la modalisation poétique adéquate à cette nécessaire dualité de la perspective historique, à la résolution du paradoxe qui consiste à faire tenir ensemble le nécessaire anéantissement de l'héroïsme individuel, passion historique frelatée qui porte en elle la pulsion de la servitude volontaire, et la réhabilitation des mânes outragées du Salut Public, que la mémoire historique a condamnées à une errance plaintive dans les limbes de l'inconscient, ou de la mauvaise conscience d'un XIXe siècle dont elles sont la part maudite. D'un côté, en effet, Michelet donne pour exorde à la préface du livre X, « Le Tyran », dans laquelle il s'efforce d'élucider l'énigme de la pathologie robespierriste de la rechute despotique de l'élan révolutionnaire, cette éloquente et pathétique exhortation, « France, guéris des individus ».[3] Mais, symétriquement, la tâche de l'historien, conçue sur le mode symbolique et rituel d'un acte de piété destiné à offrir aux soldats sacrifiés de la Révolution la sépulture convenable dont ils ont été privés par les hypocrisies et les passions partisanes, est de recomposer, sous la contrainte mais aussi à la faveur d'une République inaccomplie dont les projets, les idéaux, et leurs avortements catastrophiques, planent sur toute l'histoire du XIXe siècle, le partage des rôles et des actions. La conscience michelétiste de l'Histoire est de nature dialectique : l'incomplétude des *res gestae* de 1789-1794 creuse certes un vertige lancinant dans le temps vécu, stagnant, de la monarchie constitutionnelle de 1830, de la Deuxième République et du Second Empire ; mais elle déploie aussi la page blanche d'une écriture de l'Histoire lestée de toute sa puissance démiurgique et performative. La délectation morose, le tropisme mélancolique et funèbre qui saisissent l'historien plus souvent qu'à son tour se trouvent ainsi retournés par le jeu allègre de procurer aux morts une seconde vie dans laquelle, pour prendre l'exemple le plus significatif, les Girondins guéris de leur pusillanimité et de leur inconséquence noueraient enfin une alliance avec les Montagnards allégés de leurs inclinations fanatiques.

En première intuition, donc, c'est à l'épopée que Michelet demande cette *reconfiguration* mutuelle de l'Histoire passée et de l'Histoire vécue, au sens que donne P. Ricoeur à ce concept dans ses travaux sur les rapports entre la conscience historique et l'épistémologie de la narration historique.[4] Seule l'épopée possède cette aptitude à articuler la majesté d'un acteur collectif, la puissance d'archétypes individuels qui ne s'en distinguent que pour le représenter, et l'ampleur d'une temporalité cosmique où viennent s'insérer « les travaux et les jours » d'une communauté de destin.[5] Elle comporte un autre avantage, qui ne lui est pas spécifique, mais qu'elle a en partage notamment avec la tragédie, forme à laquelle Michelet, on le verra, a aussi recours : celui de mettre en œuvre un registre d'énonciation fondé non seulement sur l'impartialité du conteur omniscient, sur la neutralité d'une voix narrative détachée des conflits et de leur contingence, mais aussi sur une répartition équitable et généreuse de la compassion et de l'admiration. Ainsi Homère n'accorde-t-il aucun privilège aux Grecs sur les Troyens quand il s'agit de décerner aux héros valeureux la gloire qu'ils ont méritée par leur bravoure, ou la pitié qu'ils se sont attirée par leurs épreuves.

À ce stade cependant, le schéma commence à se compliquer, avec l'affirmation d'une pluralité générique des modes d'écriture de l'Histoire, dictée par la matière des événements. Il faut souligner en effet que la sérénité et l'impartialité du jugement épique est limitée au camp républicain. L'exclusion corollaire des partisans de la monarchie et des champions de l'Ancien Régime a beau répondre à la logique et à la clarté de l'engagement de l'historien, elle n'en met pas moins en relief le fait politique massif et douloureux des haines inexpiables qui ont dressé les uns contre les autres des hommes ayant épousé avec une égale sincérité et un courage égal la cause du progrès historique et de l'émancipation nationale. Il en résulte un paradoxe. L'épique étant chez Michelet étroitement indexée à un propos politique, il doit traverser le moment tragique par excellence, d'après les catégories d'Aristote : le moment du « surgissement de la violence au sein des alliances »,[6] ou de la lutte des frères ennemis en République. Tout l'enjeu de cette étude est donc de déterminer dans quelle mesure l'écriture épique de l'Histoire parvient à franchir ou non cette épreuve qui, ironiquement, déplace au niveau métatextuel les schèmes de l'intrigue tragique. On peut dire en effet que l'épopée et la tragédie, destinées à élaborer un matériau commun (les mythes fondateurs d'une communauté, c'est-à-dire les aspects et les composantes de l'humanité qui touchent à la relation avec la transcendance), au moyen d'une matière identique (la poésie versifiée, quelle qu'en soient les variations prosodiques) constituent des doubles opposés, entretiennent une gémellité conflictuelle : ces deux propriétés par lesquelles nous venons de les identifier les désignent toutes deux à la plus grande noblesse des régimes discursifs, et font dépendre d'autres paramètres plus fluctuants le mystère de leur différenciation ; il faut faire entrer en compte la composition de l'intrigue, la construction des caractères, voire les visions du monde ou les philosophies portées respectivement par ces genres, autant de critères susceptibles de variations individuelles dessinant l'originalité des œuvres qui illustrent les genres, et de surcroît hétérogènes à la distinction la plus nette, indiscutable, que l'on peut établir entre eux, mais qui présente l'inconvénient d'être quant à elle purement formelle, et donc malaisément rattachable aux significations que présupposent, et qui motivent, l'élection de l'un ou l'autre de ces registres narratifs par le discours de l'historien.

Ce que l'on veut dire, c'est que le mixte de similitude et de dissemblance radicale où se trouvent prises l'épopée et la tragédie transforme l'écriture historique en une aventure existentielle qui peut elle-même se déchiffrer sur le mode de la tragédie : c'est l'historien qui est le lieu et la proie de ce conflit entre proches, lui sur qui pèse la lourde responsabilité de choisir entre ces postulations à la fois semblables et contraires pour donner un sens aux événements qu'il retrace. On tient là, nous semble-t-il, une des raisons les plus fortes de cette implication personnelle douloureuse, de cette tension intime extrême que Michelet éprouve dans la conduite de son grand œuvre : les critiques ont abondamment cité et commenté les nombreux extraits de la correspondance et du journal qui attestent la souffrance d'un homme au travail, et confèrent à la tâche professionnelle, à l'effort intellectuel, la dimension d'une ascèse mystique et d'un rituel magique, qu'il s'agisse pour Michelet

de clarifier sa généalogie et de rendre tribut à ses ascendants, ou de remplir un devoir de piété envers les morts, qu'il s'agisse aussi de faire la notation clinique des fièvres et des maux physiques et moraux que lui inflige leur fréquentation privilégiée. Ces évocations, ces fragments d'autobiographie sont si puissants, lient de manière si impérieuse toutes les données d'une existence dans la cohérence d'une vocation et d'un destin, qu'ils semblent devoir réduire la critique à une paraphrase plus ou moins éloquente, ou l'orienter vers un approfondissement psychanalytique des thèmes. Il nous semble qu'il est intéressant d'explorer une direction un peu différente, de voir non pas dans la psyché de Michelet le soubassement de sa vision historique, comme il nous y invite certes de façon tentante, mais de renverser ce rapport, et de rechercher dans les contraintes politiques et esthétiques auxquelles se plie son écriture une clef de la mise en jeu de son moi par le travail de l'historien. Aussi bien ce paradigme est-il pour nous conforté par l'infiltration du thème autobiographique dans les marges du discours historiques, préfaces et introductions qui s'attachent à situer minutieusement la réflexion sur le passé, et tout particulièrement les recherches et méditations sur le sens de l'expérience révolutionnaire, dans les coordonnées immédiates et concrètes de la vie de l'historien dans son siècle.

Nous tentons donc, dans cette étude, d'esquisser une réponse au problème suivant : si l'épique de l'Histoire révolutionnaire secrète le tragique, y trouve-t-il une stimulation ou un enlisement ? Nous privilégions à cette fin deux échantillons textuels dans le massif profus de l'Histoire de la Révolution : les paratextes réflexifs, et les chapitres consacrés à la lutte des Girondins et des Montagnards, qui est à la fois l'acmé de la *tragédie révolutionnaire*, au sens où elle actualise avec la plus grande intensité la poétique de la tragédie, et l'acte inaugural de la *Révolution tragique*, dans la mesure où elle entraîne le reflux de l'élan révolutionnaire dans un despotisme aggravé, et fait donc naître l'interrogation métaphysique sur l'énigme du sens de l'Histoire. On verra que la dialectique de la tragédie et de l'épopée s'enrichit d'autres termes, et que Michelet convoque également d'autres formes génériques pour trancher leur antagonisme, essentiellement le mélodrame et la comédie.

Si la Révolution peut être représentée comme le poème épique de « l'avènement de la Loi », de « la résurrection du droit », de « la réaction de la Justice »,[7] c'est bien parce que l'acteur collectif de l'Histoire, le Peuple, s'empare de son destin. Le problème affronté par Michelet au fil de la chronologie des événements révolutionnaires est toutefois que la dynamique d'unification du récit procurée par la forme épique culmine de façon précoce, et, comprend-on, prématurée, avec le mouvement des Fédérations locales de l'hiver 1789-1790. L'abolition en actes des frontières administratives et sociales intérieures du pays est transcrite par l'historien sur le mode métaphorique, quasi-magique, d'un effacement des marques physiques et topographiques de la division des territoires : c'est la source d'un effet sublime pleinement consonant avec le développement du concept dans l'esthétique des Lumières et son assomption romantique, et

directement en prise sur une signification politique propre à saisir un sens de l'Histoire. On touche alors, dans cet état de grâce d'une écriture qui se sent aspirée autant qu'inspirée par sa matière, sa vitesse et son énergie, à cette transmutation immédiate de l'Histoire en philosophie de l'Histoire, dont Barthes fait le but ultime du travail de Michelet : l'instinct fraternel qui engendre les Fédérations locales anticipe et accomplit, dans les profondeurs du peuple, la politique de fabrication de la Nation conduite de façon concomitante dans les travaux de l'Assemblée Constituante. Le processus politique autant qu'esthétique de la *représentation* nationale apparaît pur, naturel, sans reste : l'idée qui chemine dans les procédures et les motions parlementaires est déjà dotée de substance par la réalité charnelle des corps en mouvement dans les provinces. Leur fusion peut ainsi s'opérer dans l'euphorie de la grande Fête des Fédérations du 14 juillet 1790.[8]

Mais cet instant de grâce est hélas précaire, et éphémère. Il y a déjà une forme de stupeur à voir l'Histoire continuer au-delà de cette première année de Révolution, à voir ses conflits, ses ambiguïtés, ses lenteurs et ses rebroussements, se déployer dans les semaines, les mois, les années qui suivent. Michelet adopte dès lors une économie narrative qui l'éloigne de la simplicité et de la cohérence du modèle épique. La scène se dédouble, une divergence irréductible s'instaure entre l'invariant désolant, l'anhistoricité des passions humaines qui poussent les ambitieux à se déchirer, et la marche obscure du progrès, poursuivie par les héros de l'œuvre législatrice dans une discrétion qu'étouffe le vacarme des luttes politiques : l'historien doit exercer toute son acuité divinatoire pour exhumer les traces et les résultats de cette entreprise qui se développe en sourdine, tout en étant astreint à se faire l'écho du bruit et de la fureur qui la recouvrent.

De sorte que le récit de Michelet trouve un équilibre bipolaire, dans l'antagonisme de l'épique et du tragique. Equilibre incertain, toujours menacé par une suspension du sens, par une *déroute* de ses catégories de mise en ordre de la réalité historique : c'est là que l'érudition, l'impératif d'une compréhension rationnelle et d'une connaissance objective de l'Histoire, se soudent au registre messianique et eschatologique du discours, puisque l'on attend encore que les lecteurs méditent les leçons du passé pour faire de l'Histoire future le lieu d'une réconciliation entre ces deux pôles, ou plus exactement d'une absorption, d'une résorption du tragique par l'épique.

Le surgissement du tragique sur fond d'une épopée inaboutie se laisse aussi apercevoir à travers une autre série de textes, celle des Préfaces et introductions qui, de 1847 à 1868, entrelacent trois niveaux d'Histoire : le mouvement de l'Histoire racontée, celui de la recherche et de l'écriture, et celui de l'Histoire vécue. À première vue, le travail de l'historien semble se placer sans équivoque sous l'horizon de l'épopée, comme en témoigne le découpage du moment révolutionnaire dans le *continuum* de l'histoire universelle : la Révolution n'est que l'épisode le plus intense d'une histoire multiséculaire ; elle n'en est pas la clôture, car le dernier mot appartient aux destinataires de l'œuvre, lecteurs contemporains ou de la postérité. Son insertion dans la temporalité historique épouse donc,

à cet égard, le chronotope épique. L'analogie est limpide avec les modèles canoniques : ainsi la colère d'Achille et l'errance d'Ulysse autour de la Méditerranée ne constituent, dans la chronique inépuisable de l'affrontement cosmique entre Grecs et Troyens et de ses retombées, capitales pour toute une civilisation et pour la définition d'un ordre du monde, que des fragments très parcellaires (puisque la chute de Troie n'est pas directement incorporée à la diégèse, et que seuls les artifices rhétoriques de l'analepse permettent d'en rendre compte). De même, l'*Enéide* n'est pas le poème de la fondation de Rome : le héros troyen a certes, à son dénouement, établi victorieusement ses pénates dans le Latium, mais il y a entre le temps du mythe épique et celui du mythe historique l'épaisseur de plusieurs siècles. Ce dernier exemple est particulièrement suggestif pour l'entreprise michelétiste : le discours politique qui détermine la création virgilienne, célébration de la renaissance de Rome sous Auguste, s'accrédite par cette duplication des écarts entre les époques, qui permet à la refondation de puiser, sans perte de substance, à la même source mythique intacte que la première fondation. Dans le cas d'une Histoire de la Révolution composée au milieu du XIXe siècle, la distance temporelle entre les époques a beau être mince, elle se trouve symboliquement amplifiée par l'inachèvement du récit, son statut proclamé de fragment, qui le constituent réellement en mythe fondateur, appelé à être réactivé et actualisé par un(e) geste une nouvelle fois révolutionnaire, c'est-à-dire disruptif(ve) dans le cours du temps.

Toutefois, l'examen de l'ensemble des composantes formelles et thématiques du chronotope épique, telles que les recense D. Madelénat à partir des réflexions de M. Bakhtine, permet d'établir l'inflexion, le glissement vers le tragique, que leur fait subir l'histoire selon Michelet :

> [...] union du temps mythologique national, d'une historicité naissante, et d'un espace « signé » par le passé (semé de tombeaux, de temples, de villes mémorables), absolument coupé des incertitudes du présent, « forme particulière de perception littéraire de l'homme et de l'événement ».[9]

La Révolution offre bien une remarquable synthèse de mythologie et d'historicité. Le premier trait en est la réorientation du patrimoine culturel qu'elle hérite du classicisme et qu'elle traduit sous la forme d'un culte voué aux héros républicains et régicides de l'Antiquité : ce culte change d'objet, il est désormais destiné à soutenir l'émancipation du peuple hors de son état de minorité.

Mais ce qui nous retiendra plus est la valorisation symbolique de l'espace par sa richesse sémiologique, en laquelle on peut discerner d'abord une antinomie radicale entre la situation énonciative de Michelet et celle de l'aède épique, dont découle une posture épique paradoxale et superlative. Conçue sous la Monarchie de Juillet, poursuivie « contre vent et marées », au cœur de l'adversité politique et de la déréliction intime, dans l'exil du Second empire, l'entreprise de l'Histoire de la Révolution trouve le ressort de sa continuité et de sa persévérance dans une

représentation symbolique du texte : édifier un monument de papier, qui puisse recouvrir l'absence de tout monument commémoratif dans l'espace parisien et national qui fut pourtant transfiguré, et même littéralement institué, par la scène révolutionnaire. Et, symétriquement, effacer le texte parasite que les rejetons illégitimes de la Révolution ont surimposé à cette béance de la mémoire pour la confisquer par leurs monuments prétentieux et aussi vains qu'un décor de théâtre ; déchirer le palimpseste embrouillé qui permit à l'Empire napoléonien de s'adosser, dans une parfaire confusion des valeurs illustrée par l'aspect cumulatif et imposant de ses monuments élevés à côté de ceux de la monarchie, à une continuité mensongère de l'esprit national. Michelet infligera donc aux deux Empires qui ont liquidé successivement les deux Républiques une sorte de « philosophie de l'Histoire à coups de marteau », si l'on ose dire.

L'importance de cette inscription monumentale du texte se lit dans la confession liminaire du vertige créateur qui le saisit périodiquement devant le vide, l'espèce de page blanche, du Champ de Mars, lieu de mémoire en friche, ou plutôt non-lieu de la mémoire. Dans cette page sur laquelle s'ouvre la première Préface, celle de 1847, et qu'il faudrait reproduire *in extenso*, l'inspiration épique de l'historien se révèle *in statu nascendi.*

Le mouvement du texte épouse parfaitement les codes énonciatifs de l'incipit épique. Le travail de l'anamnèse solitaire (« Vivant esprit de la France, où te saisirais-je, si ce n'est en moi ? ») s'effectue sous la conduite d'un esprit divin, par l'intermédiaire d'une invocation pieuse et rituelle : cette dimension est bien marquée par la réitération d'une cérémonie scandée par des gestes simples à la valeur symbolique :

> Tu vis !... Je le sens chaque fois qu'à cette époque de l'année, mon enseignement me lasse, et le travail pèse, et la saison s'alourdit... Alors je vais au Champ-de-Mars, je m'assieds sur l'herbe séchée, je respire le grand souffle qui court sur la plaine aride.[10]

Le rituel est aussi établi par des formules d'adresse qui font entendre une entêtante et pathétique psalmodie (« Toi, ils auraient voulu t'enfouir... Et pourquoi ?... Toi seul, tu vis. »), et par le langage crypté dans lequel s'articule la profession de foi :

> Le héros, n'est-ce pas celui qui fonda le pont d'Iéna ?... Non, il n'y a ici quelqu'un de plus vivant que celui-là, de plus puissant, de plus vivant, qui remplit cette immensité.
>
> [...] un grand souffle [la] parcourt que vous ne sentez nulle part, une âme, un tout-puissant esprit...
>
> [...]
>
> Car dans cette terre est mêlée profondément la sueur féconde de ceux qui, dans un jour sacré, ont soulevé ces collines, le jour où, réveillés au canon de la Bastille, vinrent, du nord et du midi, s'embrasser la France et la France – le jour où trois millions d'hommes, levés comme un homme,

armés, décrétèrent la paix éternelle.

Le rite d'*invocation* aboutit à l'*évocation* magique d'un peuple innombrable, agrandi aux dimensions d'un héros collectif et d'une incarnation nationale. C'est ainsi que Michelet coïncide avec la figure de l'aède inspiré, visité par la Muse à qui il ne fait que prêter sa voix en parlant sous sa dictée.

Mais, en brisant la solitude initiatique de l'officiant, en peuplant ce désert fantastique relégué dans les confins de la mémoire collective, les ombres des Fédérations de 1790 opèrent un déplacement interne au protocole narratif de l'épopée. L'historien ne s'identifie que très provisoirement à l'aède. Bientôt chassé de ce surplomb narratif, il se trouve contraint d'entrer lui-même dans son récit, d'endosser une identification aux actants de l'épopée. Au fil du déroulement de ce rite funéraire du Champ-de-Mars, c'est la figure d'Ulysse qui s'impose insensiblement comme référence opératoire, par l'analogie avec la *nekuia* du chant XI de l'*Odyssée*. Au-delà du thème de l'apparition des ombres, c'est sur les conditions de manifestation de l'esprit du lieu que repose cette analogie, comme un détour par le texte homérique va nous le faire percevoir.

Le voyage d'Ulysse aux Enfers se déroule dans une profonde ambiguïté référentielle. Celle-ci tient à un jeu de confusions et d'indéterminations sur la notion de confins. Circé enjoint à Ulysse de se laisser porter par les vents jusqu'à un « rivage plat » couvert par « les grands bois de Perséphone », puis de cheminer jusqu'au « confluent tonnant des fleuves », où est marqué le seuil de l'empire des morts.[11] Ulysse exécute ces instructions en leur apportant, dans le récit qu'il fait aux Phéaciens, des précisions topographiques et géographiques : le navire « parvint aux confins du profond cours de l'Océan, là [où] se trouvent la ville et le pays des Cimmériens, couverts d'un voile de brouillard... »[12] Ces indications infléchissent notablement la représentation de l'espace, entraînant un effet de brouillage qui traduit de manière saisissante l'incertitude ontologique, mais aussi politique et anthropologique, de la pensée des limites et des frontières dans la pensée grecque[13] : décrit par une magicienne, le lieu est déjà annexé par la qualité surnaturelle de la destination qui en aimante la reconnaissance et le parcours ; mais, transcrite dans l'énonciation autodiégétique d'Ulysse, sa description reste soumise aux paramètres ordinaires de la représentation réaliste du monde humain.

Le texte est construit comme si la parole humaine, lorsqu'elle énonce un discours autoréférentiel, où le sujet se trouve fortement impliqué dans son identité et son existence mêmes, était coupée d'un certain ordre de réalités surhumaines, et devait se dessaisir de leur représentation au profit d'instances narratives plus appropriées parce que participant de la même essence surnaturelle. La transposition que l'on peut tirer de cette petite allégorie métatextuelle pour l'éthique de l'écriture historienne correspond au fétichisme de l'archive qui se noue chez Michelet au grand motif de la « résurrection intégrale du passé », et à la quête éperdue des accents authentiques de la parole du

peuple. Mais ces traits singuliers de l'ethos de l'historien entrent aussi en résonance avec d'autres aspects du long récit rétrospectif de ses pérégrinations depuis Troie offert par Ulysse à ses hôtes Phéaciens.

Pour motiver la très longue parenthèse qu'il introduit dans le cours de l'*Odyssée*, ce récit n'a besoin que d'être présenté comme le développement, l'authentification de la déclaration d'identité faite par Ulysse. Mais ce prétexte un peu désinvolte donné à l'expansion de la matière épique recouvre un fondement plus solide : si l'anonymat d'Ulysse doit être rompu, c'est parce que le récit de la guerre de Troie, qui vient d'être conduit par l'aède Démodocos, lui a arraché des larmes qui ont fait soupçonner son identité au roi Alcinoos.[14]

Les réactions en chaîne provoquées par la parole de l'aède, merveilleusement féconde en récits, tendent ainsi à redéfinir sa valeur d'éloquence par une modification substantielle de l'horizon d'attente du récit épique : celui-ci était subordonné à la fonction épidictique, qui consiste à faire rejaillir la gloire des héros sur le conteur de leurs exploits, pour le plus grand *plaisir* des auditeurs conviés à cette fête, à ce miracle du chant. Mais l'usage du récit qui a cours chez les Phéaciens marque un déplacement du critérium de l'éloquence vers l'aptitude à toucher et à être touché. Il promeut donc une contagion pathétique de la sensibilité qui offre, et là est le point crucial, à la communauté des auditeurs un principe de cohésion plus démocratique, plus égalitaire, que celui découlant de la célébration du *kleos* héroïque et de la structure asymétrique des relations sociales qu'elle instaure à partir de la réception du récit : les auditeurs étant, dans le schéma épidictique, séparés des héros dont la vie exemplaire se déploie devant eux, par la distance incommensurable et infranchissable de l'admiration, cette distance aspire également le poète qui lui donne forme, et surtout le souverain qui a permis à cette cérémonie du langage d'avoir lieu.

L'éloquence du récit est, en outre, conditionnée par le statut de *témoin*, qu'Ulysse prête (à tort) à Démodocos, et qu'Alcinoos prête (à raison) à Ulysse. De sorte que la ressource qui s'offre à la parole dépossédée des pouvoirs magiques que la Muse octroie à l'aède est d'enrôler cette voix de l'altérité dans son propre flux, au moyen de ce procédé que la stylistique moderne et la linguistique désignent par la notion de discours rapporté, et que la poétique ancienne décrirait comme l'enchâssement d'une mimesis dans une diegesis. Pour l'écriture de l'Histoire, cela renvoie au montage des sources, à la mise en scène des documents. Mais, avant que ces procédures ne soient établies selon des règles scientifiques, cette stratégie détermine chez Michelet la nécessité d'un investissement physique et symbolique du texte par l'historien, qui passe par l'ancrage de son énonciation dans les lieux concrets de son existence civile, constitués en lieux de pivot du présent vers le passé. Comme ces entrées secrètes vers les Enfers à la surface de la terre, comme ce cap Malée où Ulysse trouve, aux confins de l'Océan, le passage du monde humain vers l'Empire des morts.

Parmi ces textes tendus sur la frontière mouvante entre le Moi et l'Histoire, on peut évoquer en

passant un extrait de la longue introduction à l'*Histoire de la Révolution* : une promenade en montagne, dans un de ces lieux propices au sublime de terreur conceptualisé par Burke, extrait du chaos minéral déployé par le paysage une allégorie des « révolutions souterraines » qui ont travaillé sourdement l'Hsitoire multiséculaire avant d'éclater au grand jour en 1789. « La nature m'avait trop rappelé l'histoire », confie le voyageur accablé qui éprouve l'omniprésence de l'œuvre dans la vie, et insère ce tableau au centre de la première section de son texte, consacrée à « la religion du Moyen Age ».[15] Mais ce qui nous intéressera plus est le processus symétrique, qui décrit non l'irruption de l'œuvre dans la vie, forme après tout assez banale de l'obsession du travail, mais celle de la vie dans l'œuvre, mouvement plus adéquat au protocole poétique que nous venons d'établir. Ce mouvement est enregistré par la Préface générale de l'*Histoire de France*, rédigée en 1869. Michelet y retrace les étapes de la composition du grand œuvre, expliquant notamment les motifs impérieux qui l'ont poussé à rompre la linéarité chronologique dans la conduite de son travail, et à s'atteler à la Révolution avant d'avoir achevé son *Histoire du Moyen Age* :

> J'entrai par Louis XI aux siècles monarchiques. J'allais m'y engager quand un hasard me fit bien réfléchir. Un jour, passant à Reims, je vis en grand détail la magnifique cathédrale, la grande église du Sacre.
>
> [...] j'arrivai au dernier petit clocher, juste au dessus du chœur. Là un spectacle étrange m'étonna fort. La ronde tour avait une guirlande de suppliciés. Tel a la corde au cou. Tel a perdu l'oreille. Les mutilés y sont plus tristes que les morts. Combien ils ont raison. Quel effrayant contraste ! Quoi ! L'église des fêtes, cette mariée, pour collier de noces, a pris ce lugubre ornement ! Ce pilori du peuple est placé au dessus de l'autel. Mais ses pleurs n'ont-ils pu, à travers les voûtes, tomber sur la tête des rois ! Onction redoutable de la Révolution, de la colère de Dieu ! « Je ne comprendrai pas les siècles monarchiques, si d'abord, avant tout, je n'établis en moi l'âme et la foi du peuple. » Je m'adressai cela, et, après Louis XI, j'écrivis la *Révolution* (1845-1853).
>
> On fut surpris, mais rien n'était plus sage. Après maintes épreuves que j'ai contées ailleurs et où je vis de près l'autre rivage, mort et rené, je fis la *Renaissance* avec des forces centuplées. Quand je rentrai, je me retournai, revis mon Moyen Age, cette mer superbe de sottises, une hilarité violente me prit, et au XVIe, au XVIIe siècle, je fis une terrible fête.[16]

Ce texte est célèbre depuis que Barthes l'a inclus dans l'anthologie jointe à son essai sur Michelet, sous un titre assez désinvolte, « La Révolution a sa place partout », et au service d'une thèse assez discutable, celle de la Révolution comme « alibi permanent du passé ». S'il a raison de distinguer une « Révolution-principe » et une « Révolution incarnée », et de souligner que la première innerve en profondeur la totalité de l'Histoire, il déduit un peu vite de cette vision classiquement téléologique que Michelet emprunte, sans originalité notable dans ses implications

théoriques, aux philosophies de l'Histoire de son temps, l'idée d'une indifférence profonde de l'historien à la dynamique de l'Histoire, et à la nécessité de ses périodisations. Ce texte dit exactement le contraire, en soulignant l'obligation qui incombe à l'historien d'arpenter son territoire pour en reconnaître la topographie et en dresser la cartographie. Barthes commet un contresens en y voyant un signe de la gratuité et du détachement de l'écriture historienne envers son objet, alors qu'il faut y lire surtout une exigence d'implication physique et symbolique extrême. Barthes, qui a dépeint plaisamment Michelet, si l'on peut dire, en triathlète de l'Histoire, pratiquant alternativement la « marche », la « nage », et le « Survol »,[17] range ce texte dans la troisième catégorie, celle du triomphe et de la maîtrise. Bien plus faudrait-il l'associer aux deux précédentes, celles de l'effort et du péril.

Remarquons en effet, d'abord, l'identification pathétique au peuple supplicié, produite par un rapprochement réciproque : Michelet fait venir les morts vers lui en les faisant renaître de la pétrification des statues à la faveur de l'expressivité hallucinatoire de la représentation plastique (« les mutilés sont plus tristes que les morts ») ; mais il va aussi vers eux en leur prêtant l'attention profonde de l'empathie (« Comme ils ont raison ! »). Il y a ensuite un travail métaphorique subtil opérant l'amalgame des épreuves privées (le deuil du père, en 1846, et du fils nouveau-né, en 1850) et des épreuves publiques (le deuil des espérances républicaines de 1848, après le coup d'Etat du 2 décembre 1851).

L'important est que ce double régime de lecture est investi dans le processus du travail et de l'écriture historiques, grâce à un jeu sur les signifiants : « mort et rené, je fis la *Renaissance* avec des forces centuplées ». Il nous semble que le référent biographique de cette formule est interchangeable avec un référent métahistorique, ou plus exactement peut servir de support à une fictionalisation de la vie de l'historien comme héros de l'Histoire devenue *son Histoire*. La formule pourrait dès lors être glosée ainsi : « mort d'avoir suivi le cours désolant de l'Histoire révolutionnaire, mais rené pour avoir cependant mesuré en elle la loi du progrès, j'ai pu m'atteler à l'écriture de l'histoire de la Renaissance avec des forces centuplées par la certitude de sa contribution à l'épopée de l'humanité ».

Cette hypothèse est corroborée par la formule, non moins ambivalente, de la « terrible fête », et l'ambiguïté du régime prépositionnel qu'elle détermine : « *au* XVIe, *au* XVIIe siècle » - complément de lieu ou complément d'objet ? Derrière l'évidente charge contre l'imposture sanglante mais grotesque de l'idéologie et du goût classiques de la grandeur, se fait entendre une résonance qui en amplifie les modalités : comme si l'historien, grisé par son enthousiasme vindicatif, entrait de plain-pied dans ces siècles classiques pour exécuter lui-même la sentence qu'il a prononcée. L'oxymore trivial de la « terrible fête » subit dès lors une remotivation : l'historien s'insinue au cœur du rituel social le plus symptomatique de l'ethos aristocratique de la Cour pour y faire planer la foudre de la dénonciation et du châtiment. Mettre à nu l'obscénité d'une société qui achète ses plaisirs et son raffinement avec le sang et la misère du peuple, tendre à cette société le miroir de son abjection en

lui infligeant l'humiliation de la terreur : c'est bien en personnage de la Révolution, presque en sans-culotte, que Michelet redescend de 1794 à l'histoire des siècles classiques.

Cette posture n'est pas, bien sûr, sans ressemblance avec celle du Victor Hugo des *Châtiments*, qui en sont exactement contemporains. Mais le registre fantastique dans lequel elle s'inscrit implicitement apparaît mieux à la faveur du rapprochement qu'il est possible d'établir avec la nouvelle d'Edgar Poe, *Le masque de la Mort rouge* : comme cette incarnation des lois irréfragables de la vie et du temps, venue anéantir l'hubris qui se donne insolemment carrière au bal masqué du prince Prospero dans le château où la bonne société s'est recluse pour échapper à la peste qui ravage la contrée, la présence spectrale de l'historien dans son histoire fait éclater les représentations fallacieuses que la société d'Ancien Régime se donne d'elle-même ; et c'est le retour du refoulé, la vérité en contrepoint de la vie du peuple souffrant, qui produisent cet effet corrosif.

Enfin, la portée exacte de cette stratégie énonciative s'appréciera au moyen d'un parallèle avec Chateaubriand. Au-delà des oppositions idéologiques et affectives, le mémorialiste cultivant la nostalgie élégiaque de l'Ancien régime là où l'historien l'accable de son exécration, une affinité indiscutable, d'ordre poétique et symbolique, relie ces deux « nageurs » de la Révolution. La stéréophonie complexe des époques de la vie et de l'Histoire orchestrée par les *Mémoires d'Outre-tombe* trouve un point d'orgue particulièrement impressionnant avec le sourire de Marie-Antoinette. Ballotté par le tangage de la mémoire, de la source à l'embouchure du « fleuve de sang » que le lecteur est adjuré de franchir pour passer du « vieux monde » au « monde nouveau »,[18] et rejoindre le mémorialiste sur la rive des désenchantements de la Restauration, ce sourire flotte entre deux réminiscences qui se décolorent mutuellement : celle du temps heureux mais irréel de la présentation du jeune officier à la Cour, en 1787, lorsque la reine le gratifia d'une « noble révérence », et celle des tristes formalités d'exhumation de 1815, dans la pénombre d'un sacre d'*outre-tombe*, quand Louis XVIII et les émigrés qui n'avaient rien appris ni rien oublié crurent à la possibilité de renouer l'ordre des temps comme si de rien n'était, en effaçant la parenthèse révolutionnaire :

> Je n'oublierai jamais ce regard qui devait s'éteindre sitôt. Marie-Antoinette, en souriant, dessiné si bien la forme de sa bouche, que le souvenir de ce sourire (chose effroyable !) me fit reconnaître la mâchoire de la fille des rois, quand on découvrit la tête de l'infortunée, dans les exhumations de 1815.[19]

Cette concordance des temps discordants livre la clef de la révélation de Reims qui dicta à Michelet l'urgence impérieuse d'écrire, toutes affaires cessantes, l'histoire de la Révolution. Le protagoniste de l'autobiographie, loin d'être le lointain prédécesseur de l'écrivain, une forme antérieure et embryonnaire, encore prisonnière de sa chrysalide, de l'homme accompli, n'en est que l'émanation rétroactive. Il en va de même de l'historien, qui partage la même sensibilité et la même

éthique de la connaissance du passé : la seule manière véridique de le raconter est d'en faire un espace ouvert aux pérégrinations songeuses de l'écrivain, un lieu visité par un esprit qui « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes », comme le rêveur proustien.

Un dernier extrait de l'appareil abondant et complexe des Préfaces sédimentées par les éditions successives de l'*Histoire de la Révolution* nous permettra maintenant de repérer plus précisément l'effet essentiel produit par cette implication de l'historien dans son texte : déjà entrevu à la faveur du changement de paradigme de l'éloquence inscrit dans la référence à Ulysse, cet effet réside dans l'inflexion générique du discours de l'Histoire, de l'épopée vers la tragédie. Notre texte en offre une attestation très nette, puisqu'il retrace les circonstances de l'écriture des derniers volumes, où Michelet aborde la Terreur robespierriste. Il s'agit du début de la Préface générale de la réédition de 1868 :

> Quittant Paris au 2 décembre, n'emportant d'autre bien que les matériaux de mes derniers volumes, les documents de la Terreur, je l'écrivis près de Nantes, en grande solitude, à la porte de la Vendée.
> Ainsi, contre vent et marée, à travers tout événement, elle alla cette histoire, elle alla jusqu'au bout, saignante, vivante d'autant plus, une d'âme et d'esprit, sans que les dures traverses du sort l'aient fait dévier de sa ligne première. Les obstacles, bien loin d'arrêter, y aidèrent. Dans une vieille maison transparente que perçaient les grandes pluies, en janvier 1853, j'écrivais sur le même mois correspondant de la Terreur :

Michelet reproduit ensuite entre guillemets, avec quelques amplifications stylistiques, les lignes qui servent de préambule au chapitre III du livre XV :

> Je plonge avec mon sujet dans la nuit et l'hiver. Les vents acharnés de tempêtes qui battent mes vitres depuis deux mois sur ces collines de Nantes, accompagnent de leurs voix, tantôt graves, tantôt déchirantes, mon *Dies irae* de 93. Légitimes harmonies ! Je dois les remercier. Ce qu'elles m'ont dit souvent, dans leurs fureurs apparentes, dans leurs aigres sifflements, dans le cliquetis sinistrement gai dont la grêle frappait mes fenêtres, c'était la chose forte et bonne : que tous ces semblants de mort n'étaient nullement la mort, mais la vie tout au contraire, le futur renouvellement de la vie.[20)]

L'énonciation historienne est médiatisée et dramatisée par un nouvel esprit du lieu, après le désert du Champ de Mars, après l'âpreté sublime de la montagne, après l'allégorie puissante portée sur la frise de la cathédrale de Reims. Cet esprit est doté d'une vertu magique, apte à inverser les signes de l'exil : le processus de régénération qui caractérise la nature au *travail* (cette page évoque à nouveau Hugo, autre rêveur de l'Atlantique, autre *travailleur de la mer*, qui dans les mêmes

circonstances de l'exil trouva le ressort de l'optimisme prophétique), exprime la promesse d'une régénération politique et morale. Mais il ne fallait rien de moins que cette magie salvatrice pour effacer la correspondance établie auparavant entre le décor lugubre de l'exil du républicain sous le Second Empire et le paysage qui se présente – étrange et significative concomitance – dans sa descente du cours de la Révolution : celui de la Terreur glacée et implacable de l'an II, quand la célèbre prophétie du Girondin Vergniaud (« la Révolution est comme Saturne, elle dévore ses propres enfants ») fut dépassée et retournée. Par un emballement absurde et grinçant de la machine idéologique et passionnelle de la Terreur, celle-ci, plus cruelle encore que Zeus qui chassa son père du trône olympien, en vient à exterminer ses propres pères, hébertistes, dantonistes, et, finalement, robespierristes en Thermidor.[21]

Peut-être s'agacera-t-on de notre propension à solliciter un peu trop légèrement les outils de notre démonstration par un recours abusif au discours métaphorique et analogique. Nous voudrions pourtant insister sur la pertinence du motif du parricide tragique pour rendre compte de cet âpre corps-à-corps avec l'énigme accablante de la Terreur auquel Michelet est contraint de se livrer quand il relate les heures les plus sombres de l'an II. À cette fin, nous jetterons un regard attentif sur son commentaire de la séquence qui s'ouvre avec le procès de Danton en germinal (avril 1794) et se clôt quelques semaines plus tard avec la chute de l'Incorruptible. Cette période n'est pas par hasard l'une des plus fécondes pour la fiction historique inspirée par la Révolution. Le discours historique de Michelet prépare largement ces transpositions mythiques.

À l'orée du procès de Danton, soucieux de nuancer l'impression offerte par le profil massif de l'œuvre, sur lequel Thermidor se détache comme un *terminus ad quem*, Michelet apporte cette précision :

> La chute de la république date pour nous, non de thermidor, où elle perdit sa formule, mais de mars, d'avril, où elle perdit sa vitalité, où le génie de Paris disparut avec la Commune, où la Montagne plia sous la terreur de la droite, où la tribune, la presse et le théâtre furent rasés d'un même coup.[22]

On ne saurait mieux souligner le retournement de la machine terroriste contre ceux qui la conçurent et n'en contrôlent plus les effets. Quelques pages plus haut, l'historien marquait d'ailleurs très précisément cette césure capitale dans le cours de la Révolution, en inscrivant, comme synthèse conclusive à son récit de l'exécution d'Hébert, le 24 mars 1794, une évocation poétique qui entre dans le même champ sémantique que notre image de la Terreur « titanicide » :

> La Révolution, ce jour-là, avait l'air de régaler, de fêter ses ennemis avec la mort de ses amis. Je dis amis. Hébert n'était pas tout dans cette boucherie de vingt personnes. Qu'avait fait le pauvre Clootz ?

> Le royalisme avait goûté au sang patriote, et déjà il en était ivre. Il était attablé à cet horrible banquet où la France le soûlait des morceaux vivants de son cœur.[23]

La mort du « père Duchesne », tribun de la plèbe écervelé et agitateur fanatique quoique grotesque, pour lequel Michelet n'éprouvait pas une grande dilection, offre la matière d'une singulière variation sur le motif mythologique et tragique du festin d'Atrée. Les termes en sont redistribués, puisque ici le monstre et la victime échangent les positions de convive et d'ordonnateur de l'horrible festin. Mais cette redistribution prête au tableau un surcroît de pathétique et de terreur : dans l'image de Michelet, la figure monstrueuse du royalisme *consomme* sa vengeance avec une délectation charnelle que le travail de la métaphore extrait directement, concrètement, du dispositif de la mise en scène et du spectacle. Ce dispositif, dans l'intrigue tragique, Atrée avait à l'échafauder, alors qu'il se trouve ici offert sans effort au monstre vautré dans l'indolence. L'historien, en outre, infléchit subtilement la signification morale du tableau tragique. Selon le modèle, la faute tragique place le héros dans une position éthique ambivalente, qui combine le désespoir de l'innocence outragée à celui de l'irréparable culpabilité : victime de l'atroce vengeance d'Atrée, Thyeste est aussi coupable d'avoir dévoré ses enfants. Ici, la Révolution est bien à la fois victime et coupable, mais en aucun cas innocente : son sort dépend de la toute-puissance que Robespierre exerce, à cette date, au sein du gouvernement révolutionnaire des Comités ; à ce titre, la condamnation des hébertistes, résultat d'un conflit de pouvoir assumé dans toutes ses conséquences et notamment dans celle de la proscription des dantonistes, que les équilibres internes du pouvoir précipitèrent au lendemain du 24 mars, lui est entièrement imputable.

Il convient cependant de nuancer cette analyse de la responsabilité de Robespierre, ce qui permettra de déterminer le degré de conformité et d'écart que le personnage historique présente avec le modèle du héros tragique. Dans la page suivante et jusqu'à la fin du chapitre, Michelet met en œuvre un effet d'énonciation subtil, qui trace avec une grande finesse le système des responsabilités, tente de démêler l'écheveau des responsabilités individuelles et des responsabilités collectives, et propose une évaluation discrète de l'excuse tragique qu'une apologie des terroristes serait susceptible de produire devant le tribunal de l'Histoire. Ce procédé consiste à établir une continuité formelle et un relais thématique et énonciatif entre les objections affligées et impuissantes que le narrateur formule en son for intérieur pour regretter la mort d'Hébert et de ses amis (« Qu'auraient fait les Vendéens, sinon faire périr ceux qui avaient invariablement prêché l'extermination de la Vendée ? ») et les observations qu'il prête aux complices de Robespierre, qui plaident pour racheter la faute politique de l'élimination d'Hébert par celle de Danton (« Qu'auraient fait les prêtres [...] sinon faire disparaître le grand hérétique [...] A qui a-t-on rendu service, en tuant Hébert et la Commune ? À Danton... »).[24] De sorte que le sens et la portée de ces remarques s'inversent complètement, dans le glissement à peine perceptible de la voix du narrateur à celle des personnages. Ce glissement est

certes signalé, après la première objection, contenue dans le très bref paragraphe consacré aux Vendéens, par l'introduction de guillemets reproduits en tête de chacun des trois paragraphes suivants, qui déroulent des questions d'une longueur et d'une complexité croissantes. Mais le lecteur ne sait à qui attribuer ce discours rapporté, dont il ne fait qu'enregistrer la focalisation curieuse sur la menace dantoniste, contradictoire avec le souci initialement exprimé de ne pas offrir aux ennemis de la Révolution l'aubaine d'une extermination réciproque de ses partisans. La résolution de cette assignation flottante du discours n'est procurée qu'au terme de cette accumulation de questions rhétoriques, lorsque le narrateur reprend la parole, et lève le voile en même temps sur les auteurs de ces avertissements de plus en pressants contre Danton, sur leur destinataire, et sur la situation narrative qui avait subrepticement évincé le jugement de l'historien sur l'exécution des hébertistes :

> C'est certainement ce que Billaud et Saint-Just dirent dans la nuit du 24. Robespierre, accablé et ne sachant que répondre, leur abandonna la vie du seul homme qu'il eut à craindre. Il s'immola, se dévoua, sacrifia ses souvenirs, tant d'années de travaux communs.

Le procédé d'occultation et de manipulation des référents énonciatifs que nous venons de présenter s'éclaire alors sous l'auspice d'une technique de figuration de la place de l'historien dans son texte. On assiste à une double dépossession, très pernicieuse, menée par des acteurs partiaux et malveillants de la politique gouvernementale : la dépossession de sa volonté et de son jugement politiques dont Robespierre est victime de la part de Billaud et Saint-Just est en quelque sorte préfigurée, poétiquement transcrite et symboliquement prise en charge par un narrateur qui, pour s'être imprudemment engagé de l'autre côté du miroir et s'être laissé aller à des commentaires dictés par la passion partisane, se laisse déposséder de son propre discours par ces mêmes personnages.

Et c'est bien la scène du drame tragique qui se trouve, du coup, dressée comme le lieu clos, étouffant, où l'historien est piégé sans échappatoire, comme le Bajazet de Racine : Billaud et Saint-Just y sont intronisés sous le type dramaturgique des « mauvais conseillers » dont les insinuations perfides causent la perte inéluctable du souverain égaré – Robespierre.

Ce texte est important, car il illustre l'enjeu spéculatif essentiel au service duquel Michelet convoque les motifs tragiques : l'élucidation du rôle et de la place de Robespierre dans l'histoire longue des formes de la tyrannie. Surgeon du despotisme classique ou inauguration de la dictature moderne, dont les deux Bonaparte ont ensuite fixé les traits ? Cette alternative est suffisamment obsédante, et difficile à trancher, pour que l'historien, par une irrégularité remarquable de son découpage éditorial, coupe le livre X de l'*Histoire de la Révolution* par un long texte prosopographique et philosophique, « Le Tyran ». Et pour que le « cas » Robespierre le conduise à faire varier sans cesse l'accommodation générique et esthétique de son texte : ne mentionnons ici

qu'en passant la veine comique qu'il explore dans le sillage de Fabre d'Eglantine, le dramaturge ami de Danton, dans le chapitre significativement intitulé « La conspiration de la comédie ».[25] Après avoir fait le tour du personnage par toutes ses faces, Michelet résoudra le problème sans le résoudre, en identifiant *in fine*, et de manière très étonnante, éminemment paradoxale, Robespierre à un type romantique superlatif, celui du mélange des genres shakespearien qu'il aurait poussé à un degré de coalescence inconnu même de son modèle.[26] Nous en resterons ici aux variations internes à l'esthétique de la tragédie : le texte que nous venons d'analyser suggère un déplacement de Robespierre du paradigme de la tragédie antique, celui du criminel rongé par l'*hubris*, au paradigme classique, racinien ou cornélien, du roi trébuchant dans les arcanes de la raison d'Etat et dans le labyrinthe de ses passions, parce qu'il incarne les faiblesses humaines et, en creux, figure par ses malheurs la sacralité transcendante d'un pouvoir pesant trop lourdement sur les épaules chétives d'un individu humain, trop humain. On peut désormais enrichir ce panorama en étudiant le récit que fait Michelet d'un autre épisode crucial où Robespierre s'illustra d'une manière particulièrement ambiguë, le coup d'Etat qui évinça les Girondins de l'Assemblée les 31 mai et 2 juin 1793, et consacra la suprématie de la Montagne dantoniste et robespierriste sur la Convention.

Le récit de Michelet est un modèle de subtilité et de clarté, car il fait comprendre combien l'analyse de l'échec de la tentative d'insurrection du 31 mai est indispensable à l'explication des ressorts de celle du 2 juin, sur le modèle d'une répétition théâtrale qui contribue à définir la meilleure manière de développer un canevas dramatique. En quarante-huit heures, un changement décisif est intervenu dans la structure de l'intrigue : les deux insurrections qui se donnaient pour objectif d'abattre la mouvance Girondine à la Convention, ont cessé de se concurrencer et de se gêner mutuellement, pour faire converger leurs manœuvres. Mais cette alliance de « l'insurrection morale » dirigée par les Jacobins, et de « l'insurrection brutale »[27] à laquelle la Commune tente de donner l'impulsion, est présentée par Michelet comme le résultat d'un compromis conflictuel, dont la teneur et les implications ne se dévoilent qu'au dernier moment, quand il est déjà trop tard : les Jacobins, où Robespierre est en train de prendre l'ascendant, n'ont réussi à briser les velléités subversives de la Commune qu'en reprenant à leur compte le projet radical d'une épuration de l'Assemblée par la censure foudroyante du peuple souverain, et non pas issue d'une autorégulation naturelle de la représentation nationale.

De ce changement de tactique découlent deux conséquences importantes pour la dramaturgie de l'action, qui touchent à la nature du dénouement et à l'identification de sa cause efficace.

Ces deux paramètres sont précisément liés par le rôle clef que Michelet attribue à Robespierre. À l'en croire, c'est lui qui aurait combiné le coup de théâtre de l'élimination des Girondins sur le mode de « l'insurrection brutale », après avoir pourtant multiplié les signes de son adhésion à

« l'insurrection morale ». Michelet explique ainsi le succès de l'opération du 2 juin par le facteur décisif de la surprise. Ce sont les effets psychologiques de cette construction dramatique qui établissent pour lui le lien efficace entre la pression du dehors et l'action scénique dans la Convention, comme le montre l'extrait suivant. Nous sommes au moment où la Convention, lasse de délibérer sous la menace d'une imposante force armée, s'inquiète de constater, par le rapport de plusieurs députés empêchés de circuler librement, que les premiers témoignages faisant état de la fidélité des troupes massées autour des Tuileries ne sont plus d'actualité. Impatients d'élucider l'origine de ces mouvements de troupes indéterminés, les députés découvrent, stupéfaits, que les ordres émanent d'une section, celle de Bonconseil, tenue par un affidé bien connu de Robespierre, le maire de Paris Lhuillier :

> La foudre n'en eût pas fait moins... Bonconseil, Lhuillier, Robespierre, trois mots synonymes.
> Barère et le Comité de salut public avaient agi à la Commune, parlé à la Convention, uniquement contre l'Evêché, contre Gusman et les partisans de l'insurrection brutale. Ils avaient vu volontiers la force insurrectionnelle passer aux partisans de *l'insurrection morale*, aux politiques, aux Jacobins. Ils les supposaient assez sages pour garder des ménagements envers l'Assemblée, pour redouter la guerre civile, infaillible résultat d'une violation directe des libertés de la Convention.
> Ils le croyaient, ils se trompaient... À ce mot de Bonconseil, on vit que tout était perdu...
> [...]
> Barère s'élança à la tribune, brisé, défait, pâle : « Prouvons que nous sommes libres, dit-il d'une voix éteinte. Allons délibérer au milieu de la force armée, elle protègera sans doute la Convention...[28)]

Ce passage marque le basculement de l'action. À la suite de l'intervention de Barère, la catastrophe se déroule selon une logique inéluctable : la scène à la fois pathétique et grotesque de la confrontation entre les députés et la troupe qui les encercle, exemplifiée par le « pourparler » des « deux mannequins »[29)], le président Hérault de Séchelles et le général Hanriot, ne fait que développer les prémisses contenues dans la réaction au discours de l'orateur. Les portraits fortement dépréciatifs de ces trois agents du destin succinctement tracés par Michelet servent d'ailleurs à ramener à leurs justes proportions, qui sont dérisoires, leur rôle dans la résolution de la crise.

Les ressorts de l'opération sont très visibles en ce qui concerne Hérault, et surtout Hanriot. Le premier, impitoyablement dépeint comme une « belle tête creuse et vide, qui posait et trouvait des phrases », et comme « l'homme faible, le pompeux acteur qui servait aux lâchetés »[30)], est réduit par l'historien à un type moliéresque, sorte de Trissotin égaré dans la tragédie révolutionnaire. La caricature comique prive sans appel le personnage de l'envergure nécessaire pour peser réellement sur le déroulement de l'intrigue. Le même procédé est appliqué à Hanriot, mais avec une inflexion de nuance du comique, plus proche du burlesque et de la farce : ce « grand aboyeur », cette « tête de

bois, absolument vide », ce général de papier, qui « avait fait maintes campagnes dans les foires et les marchés [...] comme les charlatans de les arracheurs de dents », qui avait « paradé sur les tréteaux avec l'épaulette, l'épée, le panache », c'est très exactement le soldat fanfaron de la comédie latine, devenu Matamore dans le théâtre du XVIe et du XVIIe siècles. La disconvenance dramaturgique du personnage peut dès lors être soulignée à l'aide d'un trait symptomatique de sa pathologie comique : si l'ivresse lui est nécessaire pour l'extraire de ses délires et le plonger dans la réalité de l'action, elle ne fait, en même temps, que mettre le comble à son extravagance. « Un tel homme, à la tête de cent cinquante bouches à feu, pouvait, en se trompant d'ordre, foudroyer impartialement la Montagne et la Gironde. »[31)]

Hérault et Hanriot sont donc exclus sans équivoque de la mécanique dramatique, en raison de la distorsion considérable entre leur statut générique et la modalisation tragique qui préside au récit de l'épisode. Le cas de Barère est plus délicat, et l'historien avoue sa perplexité, suscitée par l'impact décisif du discours de l'orateur du Comité de salut public. Mais l'économie du récit a précisément pour effet de retirer, en la circonstance, toute portée aux événements oratoires, ainsi que le révèle pleinement le traitement réservé à la figure duplice de Robespierre, qui se dédouble entre l'infatigable et discrète activité des coulisses, et le déploiement, en trompe-l'œil, de la furie oratoire.

Il convient en effet de faire un sort aux imprécations fameuses que Robespierre adressa à son adversaire le plus éloquent, le Girondin Vergniaud : elles offrent la matière d'un mythe du *fiat lux* de l'éloquence sublime, que la constatation triviale de la date (ce discours date du 31 mai, non du 2 juin) permet déjà de révoquer en doute. Mais la réfraction de ce discours dans le texte de Michelet en accuse plus fortement encore le statut de leurre, et le soupçon que l'éristique parlementaire n'est qu'un théâtre d'ombres.

Au paroxysme de la violence oratoire, Robespierre répond au défi que lui a lancé son adversaire, et le voue exactement au sort qui commencera à s'abattre sur lui deux jours plus tard. C'est l'aboutissement de la cascade d'anaphores qui fait le rythme haletant de cette péroraison célèbre dont Vergniaud lui tend l'amorce : « Concluez donc – Oui, je vais conclure, et *contre vous* [formule martelée ensuite six fois en neuf lignes, pour introduire les chefs d'accusation dont l'orateur concentre le récapitulatif dans une chronologie ramassée qui va du 10 août 1792 à la séance qui est en train de se dérouler !] Eh bien ! Ma conclusion, c'est le décret d'accusation contre tous les complices de Dumouriez et contre tous ceux qui ont été désignés par les pétitionnaires. »[32)] Mais Michelet tronque la citation, l'ampute de sa *conclusion*, qu'il disjoint de la parole restituée au discours direct pour la reléguer, dans le paragraphe suivant de son texte, dans une parenthèse au style indirect. Cette petite manipulation prépare en fait la dénégation curieuse par laquelle il minore les effets de cette intervention :

> Sa fureur était si grande qu'il ne s'apercevait pas que ce torrent d'invectives pouvait avoir un résultat

> immédiat et tragique. Lancée sur un homme déjà en péril et sous le couteau, l'issue pouvait être non pas de le mettre en accusation (comme le demandait Robespierre), mais de le faire mettre en pièces.
> La chose eût eu lieu peut-être. Mais la salle, déjà si pleine, allait s'emplissant encore d'une invasion nouvelle, d'une foule animée de sentiments différents.[33]

Le statut périphérique de la parole de Robespierre dans l'enchaînement des événements est dénoncé par l'invraisemblance des effets potentiels que lui prête Michelet, qui ne feint d'amplifier la puissance oratoire que pour la discréditer par l'absurde : jamais, de toute l'histoire de la Convention, on n'a vu personne être « mis en pièces » *in situ* (même par le poignard de Marat, ou celui de Tallien)[34] ! La référence au tragique dans ce passage est précisément invalidée par la dramaturgie classique de la tragédie, beaucoup plus opératoire pour l'intelligence des structures de l'action : l'interdit qui pèse sur la représentation visible et matérielle de la mort en raison de la dignité qu'il faut conserver aux grands personnages qui paraissent sur la scène (c'est la fameuse règle des bienséances dramatiques), correspond bien, *mutatis mutandis*, aux pratiques politiques de la Terreur, qui procèdent d'une volonté de rationalisation et de contrôle de la violence populaire. De même que le dramaturge classique trouve dans les règles qui contraignent son art le moyen d'infliger à ses personnages des tourments extrêmes et un destin lamentable sans attenter à la dignité fondamentale de leur statut, les théoriciens de la Terreur ont élaboré un compromis dialectique entre la dignité abstraite du représentant du peuple et l'abjection dans laquelle tombent certains d'entre eux : ils ont puisé dans la distinction rigoureuse des espaces politiques et des régimes de spectacle qui leur sont indexés, entre la Convention, le Tribunal révolutionnaire, et la place des exécutions publiques, la formule d'un statut tragique de l'action politique en démocratie. L'essence tragique du rôle de représentant du peuple repose dès lors sur la tension entre le prestige sublime qui s'attache au choix d'une vocation et que décerne l'élection qui la concrétise, et le péril mortel, source de terreur sublime, que recèle l'accomplissement ou la trahison des devoirs rigoureux liés à cette vocation.

L'unification des deux registres antinomiques de l'action de Robespierre dans la crise des 31 mai-2 juin 1793, celui du conspirateur et celui de l'orateur, nous semble bien, dans cette perspective, pouvoir être tirée d'un modèle de tragédie classique, la dernière pièce de Corneille, *Suréna*. La construction et les significations en sont extraordinairement complexes, et l'on ne se perdra pas ici dans leurs méandres, renvoyant aux analyses brillantes, et qui nous semblent définitives, de G. Forestier.[35] On se bornera à souligner deux points fondamentaux de l'analogie que nous discernons : la dramaturgie de l'espace, qui oppose un lieu scénique ambigu, à la fois protecteur et étouffant, et un hors champ pris dans une ambiguïté symétrique, puisqu'il figure à la fois l'aspiration à la fuite loin de l'atmosphère délétère de la raison d'Etat, et le lieu de la mise à mort du héros. Mais, à ce motif finalement structurel, dont Racine a pu lui aussi faire un usage remarquable, s'ajoute celui, plus spécifique, de la représentation de la parole du pouvoir et du pouvoir de la

parole : la présence du Roi sur la scène, concentrée dans une longue joute rhétorique au milieu de la pièce, où il échoue à persuader le héros de se rallier à sa politique, illustre la perte d'efficacité des modes classiques d'exercice du pouvoir par l'éloquence ; *a contrario*, celui-ci recouvre toute son intensité lorsque son absence visible diffracte ses opérations en effets lointains et en traces conjecturales : le plus saisissant de ces effets est bien sûr la flèche anonyme, tirée d'une fenêtre du palais, qui abat le héros au dénouement.

Concluons sur cet épisode de l'Histoire révolutionnaire, et sur les modèles tragiques qui, croyons-nous, informent souterrainement la représentation qu'en propose Michelet. L'ordre du récit fait apparaître une gradation à quatre termes, de Robespierre à Hanriot, en passant par Barère et Hérault. La logique en est double, générique et actantielle, et cette corrélation est très significative : à mesure que se creuse la distance entre les caractères et le type idéal du personnage tragique, s'opère, de façon concomitante, une déperdition croissante de la force d'impulsion sur les événements. De Robespierre, campé, dans son discours du 31 mai, en archétype de la furie tragique, au pusillanime « à double face » qu'est Barère, puis au type de la comédie de caractères que représente Hérault, la gravité tragique s'estompe irrésistiblement, pour disparaître complètement du Matamore de farce auquel se réduit Hanriot. Parallèlement, la figure cruciale de Robespierre, qui, au terme de cet événement fondateur, entre en scène sous les traits du tyran moderne, apparaît cernée de la façon la plus adéquate par un type de tragédie classique qui rompt avec le motif antique, traditionnel, de l'*hubris*, pour dessiner le visage de la raison d'Etat calculatrice et rationnelle, pour introniser le « monstre froid » à la place des monstres furieux.

Autant dire que ce dénouement de la lutte entre Girondins et Montagnards est affecté, à l'échelle de l'Histoire révolutionnaire dans son ensemble, et de l'Histoire universelle, d'une valeur philosophique capitale par le récit de Michelet : ce n'est rien moins que la matrice de la conscience tragique de l'Histoire qui hante le XIXe siècle. Ce statut demande maintenant que l'on élargisse la perspective, en amont et en aval, que l'on s'intéresse, dans le texte de Michelet, aux prodromes de ce conflit, ainsi qu'à ses retentissements. On verra alors que le tragique ne cesse d'en être la basse continue, même si d'autres postulations génériques s'y greffent.

La scène inaugurale de ce conflit coïncide avec l'ouverture des travaux de la Convention nationale le 20 septembre 1792, c'est-à-dire avec la proclamation unanime de la République par des antagonistes promis à s'entredéchirer dès le lendemain ! Ce paradoxe amer alimente le grand thème des « frères ennemis » en République, qui place Michelet sous l'inspiration transparente de Racine, et plus précisément de sa *Thébaïde* :

> Où était le cœur de la France, sinon dans la Convention ? Et qu'adviendrait-il de la vie, dans chaque

> être, si au cœur même, au centre de l'unité vitale, d'un être il allait s'en faire deux ?... Nul mal plus voisin de la mort.
>
> Même avant d'être, elle était divisée [...] On pouvait voir déjà en esprit en esprit l'infranchissable ruisseau de sang qui coulerait dans la Convention pour séparer les deux côtés. [...]
>
> [...]
>
> Ce qui crève le cœur, quand on repasse ces destinées tragiques, ce qui est aujourd'hui si clair et si certain, c'est qu'ils se frappèrent sans se connaître ; ils s'ignorèrent profondément.[36]

Racine et *La Thébaïde*, venons-nous de dire. Cette référence fait signe vers une poétique du regard et de l'aveuglement, de la reconnaissance et de l'ignorance, dont il importe d'explorer les arcanes et les inflexions, du modèle classique à l'économie narrative et aux significations idéologiques du discours de Michelet. L'importance de cette poétique du regard est attestée par cet autre extrait, symétrique du précédent, qui assigne au trouble de la vue la cause d'une proximité trop grande :

> Voilà donc l'Assemblée qui va tout à l'heure s'entasser dans la petite salle des Tuileries qui avait celle du théâtre.
>
> Ce petit théâtre de cour va contenir un monde, le monde des orages infernaux, le Pandémonium de la Convention.
>
> Et plus l'arène est resserrée, plus les combats seront furieux, implacablement acharnés. Tous, dès le premier jour, souffrirent de se voir de si près. Le petit intervalle qui séparait ces ennemis mortels ne permettait à nulle parole, à nul regard hostile, de s'amortir en cours de route. Les uns, les autres, dans leurs vives attaques, se foudroyaient à bout portant. Même aux moments de trêve, l'air malsain de la haine régnait dans cette salle ; un pesant magnétisme de tous sur tous planait, serrant chaque poitrine, troublant les têtes, remplissant les yeux d'illusions.[37]

Le lecteur d'aujourd'hui, nourri de références plus hétéroclites que Michelet en son temps, pourrait trouver des similitudes incongrues entre cette page et un western de Sergio Leone. Il était une fois... la Révolution? Mais c'est *précisément* la référence racinienne qui doit s'imposer à l'esprit (et, après tout, le cinéaste italien lui doit aussi beaucoup...), dans la mesure où le dramaturge classique opère sur ses sources antiques, Euripide et Sénèque, une réélaboration des thèmes et des structures de l'action qui place au premier plan le jeu des regards entre Polynice et Etéocle, en ses figures tout à la fois aléatoires et inéluctables. Le lieu n'est pas ici d'en développer la démonstration, mais il nous semble que l'originalité de Racine a consisté à dramatiser les péripéties internes à la pièce, en inscrivant dans les discours et les actions des autres personnages, qu'ils aspirent à la réconciliation, comme Jocaste, ou au contraire qu'ils misent sur une exaspération de la haine,

comme Créon, des anticipations stratégiques contradictoires sur les effets des rencontres souhaitables ou indésirables entre les frères ennemis. Autrement dit, là où la dramaturgie antique, ce qui est particulièrement net dans l'épure statique et déplorative du théâtre sénéquien, conçoit l'action de la pièce comme l'actualisation et le développement d'une fatalité acquise, la dramaturgie classique fonde l'effet pathétique et terrible de celle-ci sur l'incertitude qui l'entraîne tout au long de la pièce dans une sorte de jeu de cache-cache. Il en résulte des accents différents portés, soit sur le poids de la généalogie des Labdacides, chez les auteurs antiques, soit sur le heurt actuel des caractères, chez Racine (sans que ces deux motifs soient bien sûr exclusifs l'un de l'autre : ce n'est qu'une question d'inflexion et de dosage dans l'économie dramatique).

Si nous nous sommes un peu appesanti sur la dramaturgie racinienne, c'est afin d'introduire l'effet que Michelet tente de tirer, à notre avis, de cette inflexion du motif tragique de la fatalité : c'est ici que nous abordons le mouvement symétrique de celui que nous avons dégagé au début de notre étude, et que tente de se refermer la boucle dialectique de l'esthétique narrative comme pensée de l'Histoire chez Michelet. Le tragique à son acmé est en effet conçu comme le point de départ d'un glissement vers l'épique. Notre démonstration prendra d'abord appui sur les étranges invraisemblances factuelles et incohérences interprétatives qui affectent l'extrait que nous venons de citer.

Michelet ouvre son tableau sur une contrevérité : lors de son installation, la Convention siégeait dans la même salle que l'Assemblée Législative à laquelle elle succéda ; il s'agit de la salle du Manège, qui fait effectivement partie du château des Tuileries, mais pas de la salle « qui avait été celle du théâtre ». Celle-ci, la salle des Machines, n'accueillera l'Assemblée qu'à partir du 10 mai 1793.[38] Cet écart avec la réalité des faits recouvre une alternative entre deux procédés incompatibles d'inscription du récit dans le mode tragique. Deux figurations poétiques opposées de la césure de septembre 1792 s'offrent en effet à l'historien : soit, conformément à la vérité historique, par la mise en relief du changement de l'atmosphère des confrontations parlementaires, au moyen d'une dramatisation de l'unité de lieu de la Législative et des premiers mois de la Convention, incluant le procès de Louis XVI ; soit, et c'est l'option qui semble avoir été retenue, par le redoublement symbolique de la rupture politique par un changement de lieu. La première solution aurait permis à l'historien de donner comme principal moteur à la tragédie conventionnelle le caractère des antagonistes : thème accrédité par les règles électorales ayant présidé à la composition des assemblées, avec le retour, dans la Convention, d'anciens Constituants, au premier rang desquels Robespierre, qui ne siégeaient pas à la Législative pour s'en être exclus eux-mêmes sur une proposition retentissante du même Robespierre en 1791. Les Girondins ayant débuté leur carrière politique dans la Législative, la Convention constitue le théâtre parlementaire de leur inimitié avee les Montagnards, contractée au Club des jacobins. La deuxième option, à l'inverse, semble retirer aux acteurs leur prépondérance dans le déroulement de la tragédie, mais non pas pour la confier à

l'action même, selon les postulats aristotéliciens : bien au contraire pour l'indexer à un esprit du lieu qui nous entraîne loin de l'orthodoxie tragique du lieu abstrait et privé d'une substance propre.[39]

L'élection du thème de l'esprit du lieu comme fil conducteur du récit est même la source d'une incohérence majeure, avec le rétablissement de la vérité historique lorsqu'il s'agit, à l'occasion du déménagement de la Convention en mai 1793, d'obtenir un effet amplificateur de la réclusion oppressante anticipée en septembre 1792. Le tableau de cette « salle étroite, obscure, sans accès, sans dégagement, fermée d'avance et captive »,[40] donne l'impression de franchir un nouveau cercle de l'Enfer, d'où ne tarderont pas à émerger les visions sinistres de la proscription des Girondins, « premier coup [...] porté à la religion nationale », véritable « assassinat de la loi », qui « contient en lui Fructidor et Brumaire, tous les coups d'Etat qui suivirent »[41]. Le talent de symbolisation poétique de Michelet donne ici toute sa mesure, en prêtant une réalité quasi hallucinatoire à la malédiction de l'esprit du lieu, qui amplifie les stéréotypes du mélodrame : enveloppant le « cachot » de l'enceinte parlementaire de ses ombres menaçantes, Catherine de Médicis, Louis XVI et, par prolepse, Robespierre, le château hanté s'apprête à lui infuser ses sortilèges pour le transformer en « sépulcre ».

Mais l'esprit du lieu accouche d'une aporie esthétique insoluble. Le croisement de la donnée poétique (le développement d'un drame tragique des frères ennemis) avec la donnée historique (le déménagement de la Convention trois semaines avant la proscription des Girondins) inscrit son impact dans le schéma actantiel de la péripétie, le constitue en pivot du basculement soudain et imprévu d'une situation bloquée. Autrement dit, la concentration de l'intensité pathétique dans les trois dernières semaines de l'affrontement, que le narrateur escompte de son usage hyperbolique de la poétique du lieu, a pour corollaire un effacement rétrospectif des actes antérieurs de la tragédie. Cet effet, qu'un poéticien cornélien qualifierait de rupture de l'unité d'action par « l'embarras » ou la « duplicité » de deux « périls » qui n'ont pas entre eux de liaison organique,[42] nous paraît devoir être plus fondamentalement rattaché à l'importation dans la structure tragique d'un schème de mélodrame. Le registre de suggestion fantastique auquel l'historien incline en dessinant en filigrane les ombres de Catherine de Médicis, Louis XVI et Robespierre, introduit une causalité historique et narrative très éloignée de la logique politique d'un conflit qui se concentre en quelques mois. Et, alors que la causalité tragique requiert le déroulement continu d'une nécessité inscrite dès le départ, l'approfondissement d'une fatalité que les acteurs peuvent se dissimuler à eux-mêmes en multipliant les initiatives et les coups d'éclat, mais qui doit impérativement rester perceptible par le destinataire du récit sous la surface agitée des péripéties, la causalité mélodramatique fait surgir soudain, au dénouement, la certitude rétrospective et le regret pathétique que les choses auraient pu se passer autrement : en l'occurrence, que ces journées fatales des 31 mai et 2 juin, si lourdes de conséquences de longue portée pour l'histoire et la culture politique du pays, auraient pu être évitées si la malédiction des Tuileries ne s'en était mêlée.

Le paradoxe logique dont le récit de Michelet ne parvient pas à s'extraire est le suivant : dans la « mise en intrigue » de la lutte de la Gironde et de la Montagne, l'historien veut combiner rupture et continuité dramatiques ; il veut cumuler l'intensité pathétique de la première avec la profondeur philosophique de la fatalité contenue dans la seconde. Voilà pourquoi il se contredit entre le début du livre VIII et la fin du livre X.

Cette construction narrative nous semble symptomatique, en ce qu'elle reproduit le processus d'éviction de la perspective politique hors de la mémoire historique, que M. Ozouf et B. Baczko ont repéré dans la transaction qu'opère le moment thermidorien avec le souvenir de la Terreur.[43] Les anciens Montagnards siégeant dans la Convention thermidorienne déploient en effet des trésors de rhétorique afin de circonscrire la logique de la Terreur aux formes infrapolitiques d'une pathologie singulière, celle de Robespierre et d'une clique étroite soudée autour de lui. Ce travail du refoulement trouve un contrepoint significatif dans l'épanouissement de l'esthétique mélodramatique sur la scène théâtrale de l'après-Thermidor, dont la consonance avec le style du récit de Michelet est frappante. O. Bara a montré que l'imaginaire de la prison, familier des tragédies et des mélodrames des années 1780, évolue après 1794 vers les tableaux fantasmatiques des espaces clos marqués par la sauvagerie et la genèse clandestine et démoniaque du mal, antres, cavernes, forêts épaisses. L'inscription de la pensée politique dans les catégories esthétiques du mélodrame a dès lors pour conséquence que « le passage de la prison à la caverne ou aux oubliettes du roman noir accompagne la transformation d'un mal politique et historique en un Mal ontologique et métaphysique ».[44]

Ne nous méprenons pas, en pensant que cette évolution correspondrait à un durcissement du fatalisme historique. Son effet principal est plus sûrement d'exonérer les acteurs et leurs témoins et spectateurs de toute responsabilité. Michelet aussi y incline, quand il fait glisser le tableau de la salle des séances où la Convention vient s'établir le 10 mai 1793, du référent symbolique de la prison à celui d'un lieu livré à des puissances surnaturelles. Soyons en effet attentifs à la prolepse subtile qui met discrètement en mouvement le tableau. Après avoir fixé la forme matérielle de la salle des Machines par une brève série de notations descriptives (« salle étroite ; obscure, sans accès, sans dégagement, fermée d'avance et captive, par le seul effet des localités »), il en dégage une synthèse qui offre une préfiguration de la sinistre chronique de cette assemblée : le cachot où les députés proscrits seront précipités après avoir été arrachés à la tribune, le sépulcre où la guillotine les plongera ensuite. Cette prolepse détermine une concaténation prodigieuse de la temporalité des événements politiques. Il semble même que la puissance de cette accélération du temps aille jusqu'à provoquer un retournement magique de son cours. Aussitôt après, Michelet écrit en effet :

> Qu'il soit fermé à jamais, ce sinistre palais de Catherine de Médicis ! Malheur aux coupables fous qui croiraient pouvoir y dormir entre deux décapités : Louis XVI et Robespierre !

> L'Antiquité consacrait les lieux frappés de la foudre, les dévouait à Pluton, les entourait soigneusement, de peur que quelque insensé ne mît étourdiment le pied sur la place brûlante et maudite, patrimoine du dieu des morts.
>
> Trois dynasties sont tombées là, par un juste jugement ; la noire façade en a la trace. Grâces soient rendues à Dieu !... Mais c'est aussi là qu'au 2 juin 1793 le premier coup fut porté à la religion nationale, la Convention décimée ; là fut assassinée la loi.[45]

Le deuxième paragraphe n'a aucune nécessité ni dans la conduite du récit, ni dans le développement du commentaire : son statut de pièce rapportée, de fragment détachable, se marque bien à sa complète autonomie syntaxique, ainsi que, symétriquement, à l'articulation logique qui s'opère, *à travers lui*, entre les deux paragraphes qui l'encadrent, au moyen du déictique introduisant le paragraphe qui suit. Mais son insertion entraîne une modification radicale du régime de lecture. Le déictique du troisième paragraphe oblige justement à reconsidérer la liaison effectuée, a-t-on dit, *à travers* le deuxième. La qualité du lieu en sort métamorphosée : *là,* c'est l'empire de Pluton. Du coup, le sépulcre n'est plus le *terme* auquel aboutit l'histoire tragique des Girondins et des Montagnards, puis celle de la Terreur : il est déjà *là,* au début de l'action, non seulement dans la menace indistincte du destin, mais avec la puissance concrète, visible, d'un lieu coupé du monde profane (littéralement, *sacré*), interdit aux humains par la prescription d'un rituel religieux archaïque. C'est précisément cette dimension concrète de la magie efficace qui doit empêcher d'assimiler cette représentation du lieu à celle du drame tragique. Celui-ci suppose un jeu d'indétermination du destin, d'occultation provisoire de sa contrainte, nécessaire à l'aveuglement des personnages, et diamétralement opposée à la transparence absolue des règles à observer envers les dieux, induite par la référence au rituel archaïque.

À quoi sert, en définitive, l'adjonction du mélodrame à l'échafaudage générique complexe du discours de Michelet ? Essentiellement, croyons-nous, à ouvrir la pensée close de la déploration ressassée du destin sur les chances de l'histoire à venir. Le geste présente centaines similitudes, a-t-on dit, avec le travail d'amnistie et de refoulement effectué par les thermidoriens. Le mélodrame est la ressource qui s'offre à Michelet, dans l'état des formes poétiques de son temps, pour faire accéder la tragédie à sa résolution finale, celle des pièces de clôture des trilogies, dont l'exemple paradigmatique est *Les Euménides* d'Eschyle : avec le pardon octroyé au parricide Oreste par le tribunal d'Athènes, conquis de haute lutte par la magie persuasive d'Athéna sur la rage vindicative des Erinyes, elles-mêmes accueillies dans la Cité au rang d'Euménides, déesses tutélaires objets d'un culte destiné à entretenir leur bienveillance et à apprivoiser leur vigilance.[46] Ainsi le mélodrame michelétiste n'invalide-t-il finalement pas la pensée tragique, mais vise-t-il au contraire à lui restituer sa plénitude dialectique. C'est le sens du paragraphe que voici, qui faisait immédiatement suite à

celui que nous avons cité plus haut sur la méconnaissance mutuelle fatale des Girondins et des Montagnards :

> Ils le savent maintenant, combien leurs accusations mutuelles furent injustes, et, sans doute, ils se sont réconciliés. Il me serait trop dur de croire que ces grands citoyens, morts si jeunes, et quoi qu'ils aient fait, morts enfin pour nous faire cette patrie, n'aient pas eu, par-delà la mort, du temps pour se reconnaître, pour entrer dans la lumière de justice et de vérité, et pour s'embrasser les uns les autres.

Les effusions sentimentales de Michelet projettent dans un songe d'outre-tombe la scène mythique mais ambiguë du «baiser Lamourette », réconciliation éphémère et superficielle entre les partis opposés de la Législative, le 7 juillet 1792. Plus profondément, cette vision prend tout son relief à la lumière de la poétique tragique.

On connaît la typologie et la hiérarchie des sujets tragiques élaborées par Aristote à partir du croisement de deux critères liés aux paramètres de l'action violente, à savoir l'achèvement ou l'inachèvement de cette action, et la connaissance ou la méconnaissance attribuée aux antagonistes à propos de l'identité de leur adversaire. On sait aussi que Corneille a conçu une réforme importante du système aristotélicien, ouvrant ainsi la voie à une refondation de la poétique classique de la tragédie sur des bases éthiques complètement renouvelées. Pour résumer cette question complexe, on rappellera que Corneille écarte le procédé de la *reconnaissance* des moyens de produire le pathétique le plus puissant et le plus conforme aux normes éthiques, alors qu'Aristote le tenait à l'inverse pour le plus approprié à la catharsis tragique. Jouant de la fameuse ambiguïté du concept, Aristote manifeste donc sa préférence pour deux types d'action tragique, l'une où le criminel s'avise trop tard de l'identité de sa victime, l'autre où la reconnaissance in extremis constitue une péripétie décisive entraînant un dénouement heureux. Corneille, de son côté, renverse la proposition, et affirme la primauté esthétique des affrontements à visage découvert.[47]

Il est particulièrement éclairant de déchiffrer selon ce prisme la modalisation michelétiste de l'histoire de la Convention. On constate alors que l'image fantastique d'une réconciliation d'outre-tombe entre les frères ennemis n'exprime pas seulement l'imaginaire romantique d'une fusion de la prose de l'histoire avec la poésie du rêve, mais sert plus profondément à assigner comme mission à l'historien la confrontation avec la conscience tragique de l'Histoire.

La double modalisation du paragraphe cité, qui fait se succéder une prolepse descriptive (l'intensité des conflits futurs est déjà inscrite, pour l'observateur sagace, dans la scène inaugurale de la première assemblée républicaine de l'Histoire de France) et une analepse déplorative (ce n'est que dans la nuit du tombeau que les acteurs ont dû reconnaître leurs erreurs), peut se lire comme la substitution, avec effet de dramatisation, d'un paradigme d'action tragique à un autre. Dans un premier temps, Michelet fait coïncider l'histoire de la Convention avec le modèle de l'action tragique

achevée, du fait de l'ignorance et de l'aveuglement persistant tout au long de l'intrigue. Mais l'existence surnaturelle prêtée aux spectres de la Gironde et de la Montagne n'est que la métaphore de la force active qu'ils continuent d'exercer sur la mémoire et l'histoire nationales : comme le dit Marx dans son ouvrage à peu près contemporain, *Le Dix-Huit Brumaire de Louis Bonaparte*, « la tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants ».[48] Pour conjurer ce cauchemar, c'est le second type d'action tragique que l'historien entreprend de réactiver. C'est bien sûr à la communauté politique *hic et nunc* que le miroir de la tragédie est tendu pour lui permettre de ressaisir une cohésion détruite : c'est à elle qu'incombe l'accomplissement du glissement symbolique esquissé par l'historien, de la tragédie superlative d'une reconnaissance *post mortem*, à une tragédie à fin heureuse, qui parviendrait à inclure la reconnaissante dans le jeu des péripéties et la production du dénouement.

Cette reconnaissance passe, de façon remarquable, par l'approfondissement du thème tragique qui a structuré l'affrontement des partis républicains :

> Tous furent, nous le jurons, d'excellents citoyens, d'ardents amis de la patrie. Ce fut généralement l'amour jaloux, terrible, qu'ils avaient pour la République, qui les jeta dans ces voies d'accusations injustes et d'extermination. Ils haïrent parce qu'ils aimaient trop.
>
> Le temps est venu, qui a révélé, expliqué – et l'histoire mieux connue – et le grand juge, la Mort !
>
> Il n'y a pas eu un traître dans toute la Convention. La République n'y eut pas un ennemi.
>
> Il n'y eut jamais une Assemblée plus désintéressée, plus sincère.
>
> [...]
>
> Contenons-nous ici, mettons un sceau sur notre cœur, et défendons-lui de parler. Nous devons ce respect à tant d'hommes héroïques de ne point déplorer leur sort, de leur donner une histoire virile et digne d'eux. S'ils ont été fermes à mourir, soyons fermes à les raconter.[49]

Notons en passant que le mélodrame a épuisé sa vertu, que sa coïncidence avec la vision historique de Michelet n'est qu'intermittente, puisque la dénégation véhémente de l'existence de traîtres dans la Convention signe sa forclusion définitive. Dès lors, c'est le modèle de la passion racinienne qui s'impose comme référence adéquate. Michelet lui prépare le terrain par l'ellipse des compléments et l'indistinction qui enveloppe la sentence lapidaire, « ils haïrent parce qu'ils aimaient trop ». Il faut bien sûr *comprendre* : ils haïrent leurs adversaires politiques parce qu'ils aimaient trop l'idée qu'ils se faisaient de la République. Mais ce que l'on *entend* en sourdine, c'est plutôt la plainte d'Hermione au sujet de Pyrrhus, dans *Andromaque* : « Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne point le haïr ».

L'écriture de l'histoire s'élabore ainsi comme la pensée oblique d'un problème politique : est-il possible d'aimer la République *et de haïr* ses adversaires politiques ? La réponse qu'il suggère sans peut-être l'assumer totalement, car elle touche à la sidération énigmatique de la Terreur, et ne peut

de ce fait qu'être effleurée par le langage indirect de la poétique tragique, pourrait être glosée de la façon suivante : quand l'idéal politique se développe avec l'intensité d'une passion ardente, celle-ci plonge peu à peu son objet dans une terrible évanescence théorique ; dans ce registre de la passion politique, la haine est autant une preuve qu'une condition nécessaire de l'amour.

Avant de clore cette étude, nous n'omettrons pas de souligner que l'aspiration de Michelet à un œcuménisme républicain n'altère pas, chez lui, la clarté et la nécessité de l'engagement, et que l'éthique historienne combine à l'exigence de l'impartialité un réquisit symétrique, et fermement tenu : celui de démêler et de discerner les responsabilités. On assiste alors à une dernière mutation du tragique, forme décidément très féconde sur le plan de la pensée comme de l'écriture de l'Histoire, avec la fixation de la faute tragique sur les Girondins, auxquels Michelet, *tout bien pesé,* préfère les Montagnards : « la politique girondine [...] était impuissante et aveugle ; elle eût perdu la France » ; mais « les Girondins, personnellement, furent innocents. »[50] On ne saurait adosser de façon plus limpide un jugement historique distancié au paradigme aristotélicien du héros tragique, en qui s'entrelacent inextricablement innocence et culpabilité.[51]

Pour mettre un terme à notre propos, on aimerait adresser un clin d'œil à Roland Barthes. Son image du triathlon (marche-nage-Survol) témoigne bien de la valeur de la « métaphore vive » dans l'aventure herméneutique : elle nous semble envelopper une intuition pénétrante sur le rapport singulier que Michelet entretient avec son objet d'étude. Nous n'avons rien fait d'autre, tout au long de cet essai, que de tenter de développer le contenu de cette intuition, en faisant correspondre aux épreuves du triathlon le triptyque générique épopée-tragédie-mélodrame. Le Survol, c'est évidemment l'épopée. La tragédie est une forme de nage, par l'étreinte pénible d'une matière hostile, par l'immersion dans un milieu impropre à la vie. Et le mélodrame, peut-être, la marche qui sert de transition, de milieu conducteur entre l'air et l'eau. Nous laissons notre lecteur sur la hardiesse hasardeuse de ces spéculations.

Notes

1) Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, édition Robert-Laffont (Bouquins), t. II, p. 897. Toutes les références à l'œuvre renverront à cette édition.

2) *Id.*

3) *Ibid.*, p. 349

4) cf. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Le Seuil, coll. Points, 3 vol., 1983-1985, t. I, « L'intrigue et le récit historique », pp. 144-146, pour le concept de refiguration.

5) Voir l'ouvrage de Paul VIALLANEIX, *Michelet, les travaux et les jours*, Gallimard, 1978.

6) ARISTOTE, *La Poétique*, chapitre XIV, 53b20, édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, pp. 80-81 (toutes les références au texte renverront à cette édition).

7) *HRF*, Introduction, t. I, p. 51.

8) Voir les chapitres X à XII du livre III (pp. 307-340). On lira également avec profit l'analyse qu'en propose Marc RICHIR, in *Du sublime en politique*, Payot, 1991.

9) Daniel MADELENAT, *L'épopée*, PUF, 1985, p. 86.

10) *HRF*, t. I, p. 31.

11) *L'Odyssée*, chant X, La Découverte, 2000, traduction de Philippe Jaccottet, pp. 173-174.

12) Chant XI, p. 178.

13) Voir, sur ce point, l'essai de François HARTOG présenté à la fin de l'édition citée, ainsi que son ouvrage *Le Miroir d'Hérodote*, Gallimard, 1980.

14) Cf. chant VIII, pp. 138-140. Le récit d'Ulysse se développe ensuite du chant IX au chant XII. Voir aussi les analyses de François HARTOG, dont nous sommes largement tributaire, dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, 2003.

15) *HRF*, t. I, p. 58.

16) *Histoire de France*, t. I, Préface, p. XXXV. Texte cité par Roland BARTHES, *Michelet* (1954), in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Le Seuil, 1993, t. I, pp. 287-288.

17) Cf. *Ibid*, pp. 255-256.

18) CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, Librairie générale française (La Pochothèque), p. 157. Pour étayer cette affinité entre Michelet et Chateaubriand, notons que la posture du premier est assez exactement définie par la célèbre formule employée par le second pour exprimer son indignation tardive devant l'assassinat du duc d'Enghien : « l'historien, chargé de la vengeance des peuples ». Chateaubriand ajoute cette phrase sublime : « C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né sous l'Empire. » (p.503)

19) *Ibid.*, p. 159.

20) *HRF*, t. I, p. 39.

21) Les développements qui vont suivre comporteront des allusions assez succinctes à des épisodes précis de la chronique révolutionnaire des années 1792-1794. L'information de base est procurée par Marc BOULOISEAU, *La République jacobine*, Le Seuil (Nouvelle Histoire de la France contemporaine), 1972, ainsi que par le *Dictionnaire historique de la Révolution française*, publié sous la direction scientifique de Jean-René SURATTEAU et François GENDRON, PUF, 1989. On peut aussi consulter François FURET et Mona OZOUF, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Flammarion, 1992, 5 vol.Ces auteurs offrent un point de vue divergent et complémentaire du précédent, car émanant d'un horizon idéologique différent (le *Dictionnaire historique* s'inscrit dans le sillage d'Albert SOBOUL, qui en fut l'inspirateur).

22) *HRF*, t. II, p. 744.

23) *Ibid.*, p. 733.

24) pp. 733-734.

25) *HRF*, t. II, pp. 670-676.

26) « Le sujet le plus tragique que l'histoire nous offre, c'est certainement Robespierre. Mais c'est aussi le plus comique. Shakespeare n'a rien de pareil. » *HRF*, t. II, p. 362.

27) Cf. *Ibid*, pp. 410-413, et pp. 429 et 435.

28) *Ibid*, p. 438. Formule soulignée par l'auteur.

29) *Ibid*, p. 439.

30) *Ibid*, pp. 409 et 438.

31) *Ibid*, p. 439.

32) ROBESPIERRE, *Œuvres*, t. IX, *Discours (4e partie) Septembre 1792-juillet 1793*, sous la direction d'Albert

Soboul, Marc Bouloiseau et Georges Lefebvre, PUF et Société des Etudes Robespierristes, 1958, repris par Phénix Editions, 2000, p. 541.

33) *HRF*, t. II, p. 420

34) Sur ces deux épisodes fameux, qui se sont produits respectivement le 25 septembre 1792 et lors de la séance fatidique du 9 thermidor an II (26 juillet 1794), cf. *HRF*, t. II, pp. 49 et 869.

35) En particulier dans le chapitre d'ouverture de son ouvrage *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996.

36) *HRF*, t. II, p. 34.

37) *Ibid*, p. 37.

38) Sur ces questions, voir Patrick BRASART, *Paroles de la Révolution. Les Assemblées parlementaires, 1789-1794*, Minerve, 1988.

39) La théorie aristotélicienne de la primauté de l'action sur les caractères est développée au chapitre VI de *La Poétique* (éd. citée, p. 55). La conception classique du lieu tragique est vigoureusement éclairée par Pierre VOLTZ, « Réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », in *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive*, Actes du C.M.R. 17, Marseille, 1986, pp. 51-77.

40) *HRF*, t. II, p. 389.

41) *Ibid*, p. 443.

42) D'après les termes employés par Corneille dans son Examen d'*Horace* (*Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Georges Couton, t. I, 1980).

43) Cf. Mona OZOUF, « Thermidor ou le travail de l'oubli », in *L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Gallimard, 1984, pp. 91-108 ; et Bronislaw BACZKO, *Comment sortir de la Terreur*, Gallimard, 1989.

44) Olivier BARA, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un *lieu commun* », in Philippe BOURDON et Gérard LOUBINOUX (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Musée de la Révolution française – Vizille, 2004, pp. 395-418. Citation p. 409.

45) *HRF*, t. II, p. 389.

46) Voir, entre autres, Nicole LORAUX, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, 1987 ; Christian MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres, 1991 ; et Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1972 (rééd. La Découverte, 1981).

47) Sur ces points, on se reportera à Georges FORESTIER, *op.cit.*

48) Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, in *Les luttes de classes en France* et autres textes, édition de Maximilien Rubel, Gallimard (Folio Histoire), p. 176.

49) *HRF*, t. II, pp. 34-35.

50) *Ibid*, t. II, p. 443.

51) Voir Suzanne SAÏD, *La Faute tragique*, Maspero, 1978.