



Les Carnets du LARHRA

ISSN : 2648-1782

Publisher : Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes

2 | 2013

Le récit entre fiction et réalité

<https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=1103>

Electronic reference

« Le récit entre fiction et réalité », *Les Carnets du LARHRA* [Online], Online since 24 juin 2024, connection on 07 février 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=1103>



EDITOR'S NOTES

Stylage réalisé par Lorèn Prost.

ISSUE CONTENTS

Monica Martinat and Pascale Mounier

Introduction

Lisa Roscioni

Narrative nonfiction/historical fiction : l'histoire entre marché éditorial et métier d'historien

Thierry Jacob

Lectures historique et historique du *Guépard* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Bertrand Ferrier

La vérité si je mens. Sept stratégies de fabrication de l'Histoire dans l'édition de fictions pour la jeunesse

Bernard Hours and Pascale Mounier

La Saint-Barthélemy chez Michelet. Lectures croisées d'un historien et d'une littéraire

Virginie Hollard

L'historien de l'Antiquité romaine face aux sources : de la fabrique du réel à la recherche du vrai

Laetitia Bourgeois

Le roman policier historique : la périlleuse cohabitation entre science et suspense

Francesca Medioli

Littérature et histoire : un rapport incestueux (comme dans un roman de Simonetta Agnello Hornby)

Introduction

Monica Martinat and Pascale Mounier

TEXT

- 1 Patrick Edelstein, un jeune informaticien millionnaire ayant inventé un site de réseaux sociaux, porte plainte contre un film qui fictionnalise sa vie. Telle, *grosso modo*, la trame d'un épisode de la série-télé américaine *The Good Wife*, qui rappelle à son tour certains aspects de la vie de Mark Zuckerberg et s'inspire aussi du film *The Social Network*, sorti sur les écrans en 2010. Voici quelques passages du dialogue entre l'avocat de Patrick Edelstein et le scénariste du film qui fait sa déposition :

Avocat : « Quels sont les documents que vous avez utilisés pour créer la scène de la rupture entre mon client et sa fiancée ? »

Scénariste : « Documents... ceci (*Il indique sa tête*) »

Avocat : « L'imagination ? »

Scénariste : « Oui... si ce n'est pas un gros mot. »

Avocat : « Donc vous avez inventé ? »

Scénariste : « Oui. J'ai fait ce que les écrivains font depuis Aristophane. J'ai inventé une scène dans laquelle M. Edelstein rompait avec sa fiancée parce que je pensais que cela résumait la vérité d'un personnage. »

Avocat : « La vérité d'un personnage ? »

Scénariste : « La vérité d'un personnage signifie quelque chose de plus que la simple vérité factuelle. [...] »

[...]

Avocat : « Donc, ce qu'est le vrai personnage de M. Edelstein n'a pas vraiment d'importance ? »

Scénariste : « Il n'y a pas de mal à utiliser un personnage pour exprimer un thème. Le premier amendement me protège de votre question stupide. [...] Je m'en fiche complètement des faits. Ce qui m'importe, c'est la vérité : la vérité de Shakespeare, la vérité de Tolstol, et pas du tout ces trucs légaux. Ce ne sont que des graffitis sur un temple romain qui seront oubliés dans un an. »¹

- 2 Le problème n'est pas uniquement juridique. Quelques scènes avant celle dont on a reporté le dialogue, c'est le personnage Edelstein qui

exprime de manière claire sa nature :

Edelstein : « [...] dans le film il y a des amis qui me décrivent comme un salopard, mais ces amis sont une invention, et puis le film globalement me décrit comme un salopard, mais contrairement aux personnages publics, sur qui il y a d'autres sources, sur moi, il n'y a que ce film. Le public va penser que c'est vrai. »

Avocat de la production : « Mais ceci est un film ; il ne prétend pas être un documentaire. Il y a une reconstruction imaginaire des événements. »

Edelstein : « Alors, ils auraient dû inventer un nom ; ils n'auraient pas dû utiliser le mien. »².

- 3 La cause sera gagnée par Edelstein : ses avocats réussiront à montrer que les bénéfices économiques du film sont dus aux liens qu'il entretient avec le « vrai » Edelstein. S'il s'était agi d'un personnage de pure fiction, l'intérêt – artistique et économique – du film aurait été moindre.
- 4 Cet exemple nous place au cœur des questions qui ont guidé pendant deux ans, de septembre 2010 à juin 2012, le séminaire « Le récit entre fiction et réalité. Confusion de genres », que nous avons organisé dans le cadre des activités scientifiques de nos deux laboratoires de recherche respectifs, le LARHRA et le GRAC³. Historienne pour l'une, littéraire pour l'autre, nous avons la curiosité d'enquêter ensemble sur les formes et les enjeux contemporains du rapport entre histoire et fiction. La sortie en 2006 du roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*⁴, avait inauguré une nouvelle saison littéraire marquée par une forte présence de l'histoire dans la littérature. Depuis la sortie presque contemporaine en 2009 des romans de Haenel, Binet et Mauvignier⁵, le débat français s'est élargi et a pris en compte ce nouveau tournant dans les relations entre l'histoire et la littérature. Les critiques et les commentateurs ont abondamment discuté de la signification actuelle de ce « flirt » entre la fiction et le passé historique. Ces romans, en effet, abordent des points douloureux de l'histoire récente, avec une volonté de « dire la vérité » – bien qu'ils utilisent chacun des dispositifs littéraires différents – mieux (ou du moins autant) que les historiens. Leur succès de public les met en outre dans une position centrale dans le processus de (re)construction de la vérité historique dans la conscience commune,

que les historiens ne peuvent actuellement leur contester. Cinéma et télévision contribuent à leur tour à ce qui semble être un véritable engouement historique, et ils le font tout aussi bien à travers la fiction déclarée et la production de documentaires : des séries télévisées comme *Rome*, *The Borgia*, *Downton Abbey* ou *Un Village français*, aux films comme *Lincoln*, au documentaire *Apocalypse*, nombreux sont les produits visuels qui travaillent l'histoire et qui se destinent à un très large public de spectateurs.

- 5 Les historiens, de leur côté, ne sont pas restés étrangers à ce débat. Ils ont abondamment réfléchi aux liens – anciens et nouveaux – entre histoire et littérature (ou plus généralement entre histoire et production fictionnelle, y compris cinématographique), comme en témoigne la parution de livres et de numéros monographiques de revues consacrés à ce thème⁶. Certains d'entre eux ont également joué le jeu des écrivains et élaboré des essais « hybrides », s'inspirant des techniques littéraires⁷.
- 6 Lorsque nous avons commencé notre séminaire, l'état de la discussion sur ces sujets était déjà bien avancé : nous pouvions tirer de celle-ci plusieurs pistes de réflexion intéressantes, et nous l'avons fait⁸. Mais nous avons aussi décidé de nous pencher sur un aspect qui nous paraissait un peu marginal dans le débat en cours : celui concernant le phénomène de brouillage des frontières entre histoire et fiction. Les produits « hybrides » nous confrontent en effet avec un problème cognitif intéressant, à savoir la manière dont la culture métabolise la réalité, soit-elle historique ou simplement factuelle⁹. Le sondage que nous avons mis en exergue du texte de présentation du séminaire montrait qu'un pourcentage important de britanniques pense que Churchill est un personnage de fiction et que Sherlock Holmes a réellement existé¹⁰. La *National Oceanic and Atmospheric Administration* du département du commerce nord-américain a de son côté dû publier une petite note sur son site web pour informer le public que les sirènes n'existent pas : un « documentaire » transmis par le *Disney Channel* avait décidé plusieurs milliers de personnes, désormais dans le doute, à poser la question¹¹.
- 7 La fiction a toujours servi et servira toujours à « raconter » la réalité, à nous guider dans la connaissance du monde, dans l'agencement de

nos actions. Et l'histoire aura sans doute sa place comme outil de compréhension du monde passé et du présent même dans le monde de demain. Cependant, la confusion souvent entretenue entre ce qui est vrai et ce qui est de l'ordre de l'imagination – dont le statut de réalité est différent de celui de l'histoire : Sherlock Holmes et Churchill ne sont pas réels de la même manière – pose un certain nombre de problèmes et de défis intellectuels. Nous ne sommes pas les premières à nous poser la question, bien évidemment. Sans remonter à Aristote et à sa distinction entre l'histoire et la poétique, la première concernant le particulier, la seconde, l'universel, mais se référant toutes les deux à l'ensemble de notre monde, on peut juste remonter au XIX^e siècle et au débat autour du roman historique, genre hybride par excellence. Alessandro Manzoni, l'auteur des *Fiancés*, le roman historique qui a fait naître la langue italienne au début du XIX^e siècle, a par exemple rédigé, quelques années après avoir produit son récit, un essai très polémique à l'égard de l'hybridité constitutive du roman historique. L'auteur y plaide finalement pour un genre historique dénué de toute fiction. Le caractère hybride du roman historique est pour lui perturbant, et présente l'inconvénient de ne répondre ni aux exigences de la fiction ni à celles de l'historiographie¹².

- 8 Aujourd'hui, si le roman historique est reconnu comme un genre décidément appartenant à la fiction et lu dans ce contexte, d'autres genres posent des problèmes semblables à ceux que jadis posait celui-ci. Un exemple pour tous : celui du « roman-réalité » (*non fiction novel*), inauguré par Truman Capote en 1966¹³. L'un des exemples sur lesquels revient Lisa Roscioni dans le texte que nous publions ici est celui du roman de Roberto Saviano, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*¹⁴. Le succès international du roman, le rôle dans les médias de son auteur dans la bataille contre la camorra, le succès également du film qui en a été tiré¹⁵, ont fait peut-être oublier qu'il s'agit bien d'un roman, dans lequel l'auteur a aussi inventé des personnages et des situations, bien que les uns et les autres soient un reflet « réaliste » de la *camorra* actuelle et permettent de soulever des questions politiques et historiques majeures. D'un point de vue général, il faut bien admettre que nous connaissons tous la *camorra* mieux par les paroles du roman et les images du film : la concurrence

avec l'histoire et son efficacité à transmettre le savoir sur le passé et le présent est, dans ce cas, bien forte.

- 9 Les textes que nous publions ici ne sont qu'une partie de ceux qui ont fait l'objet de nos discussions dans le cadre du séminaire. Nous espérons qu'ils pourront, dans leur diversité, rendre compte de la diversité des approches que nous avons tentées¹⁶.
- 10 Lisa Roscioni propose une mise en perspective de la question, en allant voir aussi du côté du monde anglo-saxon, où la distinction entre *narrative non fiction* et *historical fiction* a été élaborée, distinction qui influence le marché éditorial et la production historiographique. Son analyse permet de préciser le cadre de notre problématique commune.
- 11 Les autres textes relèvent plus de l'étude de cas problématisé que de la généralisation, mais ils soulèvent autant de questions centrales pour le débat. Spécialiste de l'histoire de la noblesse allemande du XIX^e siècle, Thierry Jacob propose une lecture stratifiée du *Guépard*. Il s'interroge tant sur le roman de Tomasi di Lampedusa comme source pour la reconstitution de l'histoire italienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle – et sur le rôle d'historien que se donne l'auteur – que sur le rôle du roman dans la construction d'un imaginaire spécifique sur cette période et, plus généralement, dans la mise au jour d'une sorte d'« italianité » stéréotypée, d'ailleurs aujourd'hui toujours d'actualité. Ce deuxième aspect est intéressant car il met en jeu également le rôle du cinéma dans la construction de l'imaginaire historique et, accessoirement, dans le succès du roman, affecté par le succès obtenu par le film de Visconti du même nom.
- 12 Mais réfléchir au rôle de la littérature dans la production d'interprétations du passé ne suffit pas. Il faut engager dans la discussion des partenaires invisibles, mais bien présents, de la production narrative et scientifique : les éditeurs eux-mêmes et, par leur intermédiaire, le marché du livre. Il y a là, à notre avis, un enjeu majeur car les romanciers et les historiens, lorsqu'ils publient chez des éditeurs qui ne s'adressent pas seulement à un public universitaire, répondent en partie à des demandes formulées, de manière plus ou moins explicite, par les éditeurs eux-mêmes. La politique éditoriale se manifeste en particulier à travers la mise en forme matérielle du livre – du titre à la couverture –, à la définition

du genre, à la quatrième de couverture ; le paratexte nous positionne, en tant que lecteurs, vis-à-vis du livre. Ce sont les spécificités formelles que Bertrand Ferrier repère en discutant d'un cas particulier mais de grande signification générale : celui des œuvres publiées pour la jeunesse. Ce spécialiste de l'édition, lui-même romancier et traducteur, montre quelques exemples d'utilisation – de « fabrication », écrit-il de manière significative – de l'histoire dans de courts récits traitant du naufrage du Titanic. Retravaillée par la mise en récit et par la mise en pages, « l'Histoire est si bien esthétisée, si bien investie par la fiction, qu'elle devient une fiction comme les autres ».

- 13 Des historiens eux-mêmes prennent inversement le chemin du récit dans leurs productions. Plutôt que d'aborder cet aspect par un biais général, en appréciant par exemple les positions défendues par les partisans du *linguistic turn*, on peut tâcher de procéder à une double lecture, historique et littéraire, d'un texte historique à forte coloration littéraire. Ainsi, l'analyse de Bernard Hours et de Pascale Mounier sur « La Saint-Barthélemy chez Michelet » permet-elle d'entrer dans les dispositifs d'écriture de l'auteur et, partant, de saisir la philosophie de l'histoire qui anime le travail de celui-ci. Michelet rapporte les événements sanglants de 1572 en outrepassant les bornes de l'appréhension distanciée, quand il donne à connaître par exemple les pensées des individus, mais il ne renonce nulle part à l'analyse. Il interroge et juge donc le passé tout en le donnant à voir.
- 14 La double lecture peut aussi porter, non sur un texte, mais sur un sujet historique. Nous avons fait dialoguer une historienne, Francesca Medioli, et une romancière, Simonetta Agnello Hornby, qui ont travaillé toutes deux antérieurement sur une même question et sur une même source : la vocation religieuse forcée de certaines femmes aux XVII^e et au XIX^e siècles. La première a consacré plusieurs études aux écrits d'une jeune femme, Arcangela Tarabotti, obligée par sa famille à entrer au couvent, et la seconde a produit un roman, *La Monaca*¹⁷, inspiré de l'autobiographie d'une autre femme contrainte au couvent. Le dialogue – dont nous ne pouvons reproduire ici que la voix historique, qui parle toutefois de l'intérieur de cet échange – a mis en lumière les attitudes particulières du roman et de l'historiographie dans la construction d'une image véridique du passé.

- 15 Mais qu'est-ce qui fait alors un livre d'histoire, si tout le monde peut parler du passé et enquêter à son sujet ? Bien que le rapport des historiens au passé ne s'épuise pas dans la question des sources, ces dernières sont d'abord centrales pour la production du savoir historique, d'autant plus pour les périodes et les contextes pour lesquels les archives sont rares, voire inexistantes. Virginie Hollard, historienne spécialiste du monde romain, prend cette question à bras le corps : elle s'interroge sur le processus qui amène « de la fabrique du réel à la recherche du vrai » en examinant, à partir de trois aspects du fonctionnement du Principat, la façon dont ce qu'elle appelle la « littérature historique antique » apporte à la connaissance du rôle politique du *populus Romanus* sous l'empereur Auguste et à la lecture de l'*Énéide* à celle du mythe de l'*origo* de Rome. L'analyse débouche sur une réflexion stimulante sur l'utilisation des sources littéraires anciennes dans les romans contemporains à fondement historique.
- 16 La « fictisation » du passé – pour reprendre le terme utilisé par Bertrand Ferrier – met en revanche dans une position autrement passive de réception du récit, bien que cela mobilise des connaissances déjà en place. La connaissance historique devient ici celle des faits et des ambiances, non pas des problèmes et des questionnements, et mobilise les affects du lecteur ou du spectateur. C'est ce que souligne Laetitia Bourgeois : « le récit de fiction assume l'empathie avec le sujet que le récit historique met à distance ». Il y a toutefois un prix que la production fictionnelle paie pour ce type de procédures. En effet, l'empathie entre les personnages du passé et les hommes et les femmes du présent, implique souvent une renonciation à des traits du passé qui ne sont plus conformes avec les sensibilités du moment : « puis-je montrer le personnage principal s'installer à table avec ses fils et les invités, pendant que son épouse s'installe par terre devant le feu avec ses filles et les plus petits, comme le font les paysans de Montaignou ? », s'interroge Laetitia Bourgeois. L'historienne-romancière répond de manière nette : « un roman écrit actuellement est, et se veut, un objet de son temps, une œuvre tissant des ponts entre les époques. Mais en aucun cas s'extrayant de son temps. Une œuvre reprenant intégralement les préoccupations médiévales n'aurait [...] rien à dire aux lecteurs de notre époque ». C'est le même procédé qu'utilise à notre sens, entre autre, Spielberg dans son film *Amistad* : l'une des raisons de la

mutinerie des esclaves du navire *Amistad* dont le film retrace les circonstances étant la peur d'être mangé par les blancs – peur qui se rattache à des mythes et à des fausses informations qui circulaient dans les zones de déportations des esclaves –, le réalisateur a décidé de supprimer cette partie de l'histoire car il la jugeait trop peu compréhensible par des spectateurs du XX^e siècle ou susceptible d'engendrer des réactions totalement inverses à celles que souhaitait la production¹⁸.

- 17 On peut provisoirement dire que l'une des différences entre les historiens et les auteurs de fiction se situe précisément sur ce créneau. À l'historien revient la tâche d'éclaircir les textes et les contextes qui peuvent nous rendre compréhensible, aujourd'hui, la crainte du cannibalisme éprouvée par les esclaves de l'*Amistad*, ainsi que le positionnement des femmes et des enfants par terre, autour du feu, pendant que les hommes mangent à table. Si l'œuvre historique est aussi un pont entre le passé et le présent, elle est construite de matériaux différents que le récit de fiction. Parfois, les auteurs de fiction et les historiens, en suivant des voies diamétralement opposées, tendent à l'oublier et à confondre leur travail : les romanciers se font historiens lorsqu'ils renoncent à « inventer » – des personnages, des contextes... des histoires ! – ; les historiens flirtent avec la littérature arrivant, parfois, à inventer des documents.
- 18 Ce n'est pas uniquement un problème de vérité ni de différence entre la vérité historique et la vérité de Shakespeare, ou de Tolstoi¹⁹. Il s'agit aussi de la manière dont nous recevons, élaborons et utilisons les connaissances mises en forme par les historiens et celles qu'offrent les « poètes », cette catégorie incluant, aujourd'hui, également les auteurs de fictions audiovisuelles. La possibilité de manipuler non seulement les textes, mais aussi les images, est à ce propos une nouveauté importante, qui bouleverse notre sens de ce qui est réel et ce qui ne l'est pas d'une manière radicale²⁰. Nous regrettons de ne pas avoir pu donner une forme écrite à l'intervention de Jacques Gerstenkorn qui nous a montré, dans une séance à caractère expérimental, les effets de montage – et donc de construction du réel – qui se cachent derrière le cinéma documentaire, ainsi que la manière dont notre vision tend à occulter

la réalité et à prendre les images comme des reproductions directes de celle-ci²¹.

- 19 D'où l'importance de scruter encore et toujours les moments où les frontières entre la fiction et la réalité se brouillent, que les producteurs se plaisent ou non à épaissir le brouillard qui les confond. L'enquête est nécessaire d'un point de vue ontologique autant que scientifique. Comment parvenons-nous à distinguer ce qui est vrai dans un monde extra-textuel de ce qui a été construit par un auteur, qui se réalise dans une œuvre et qui propose un type spécifique, particulier, de savoir du monde ? Sommes-nous en mesure de les distinguer de façon claire, alors que souvent tout est fait pour entretenir l'ambiguïté ? C'est bien dans notre activité cognitive, dans nos mécanismes psychologiques ou encore dans notre expérience politique qu'il nous semble nécessaire de maintenir un partage entre le vrai de l'histoire et le vrai de la fiction.
- 20 Les textes que nous proposons ici ne se veulent nullement définitifs. La discussion n'est pas close puisque les interventions publiées ouvrent de nombreuses pistes. C'est ainsi que nous avons conçu le séminaire, et c'est ainsi que nous voulons en rendre compte : comme d'un travail *in progress*, qui préoccupe des spécialistes de disciplines différentes qui ont tout à gagner à dialoguer et à se dépayser. Le contexte actuel de virtualité dominante ne cesse de nous interroger. Nous vivons en effet une époque curieuse : d'une part, la fiction est souveraine, non seulement dans son propre domaine, mais aussi dans la construction partagée de notre perception du monde, présent et passé ; d'autre part, elle est réputée d'autant plus légitime, intéressante et efficace que ses relations avec le réel peuvent être avérées²². Ainsi de nombreuses séries télévisées contribuent à forger notre imaginaire tout en nous donnant des éléments de connaissance du réel, passé ou présent. Il est bien possible que dans les années à venir nous utilisions plus le film récent *Lincoln* pour saisir la figure du seizième président des États-Unis et l'abolition de l'esclavage que les études historiques concernant l'homme et la période. Cela ne doit pas rester anodin.

NOTES

- 1 *The Good Wife*, série créée par Robert et Michelle King, 2009-2011, saison 2, ép. 14.
- 2 *Ibid.*
- 3 Nous tenons tout particulièrement à remercier les directeurs des deux laboratoires, Bernard Hours et Laurent Thirouin pour nous avoir soutenues aussi financièrement.
- 4 J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006
- 5 Y. HAENEL, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009 ; L. BINET, *HHhH*, Paris, Grasset, 2009 ; L. MAUVIGNIER, *Des hommes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.
- 6 Cf. par exemple J. LYON-CAEN, D. RIBARD. *L'Historien et la littérature*, Paris, Editions La Découverte, 2010, ainsi que les numéros monographiques que les revues *Annales. Histoire, sciences sociales* (n° 2, 2010 : « Les savoirs de la littérature ») et *Le Débat* (n° 165, 2011 : « L'histoire saisie par la fiction ») ont consacré à ce thème.
- 7 Dans le cadre français on peut citer les livres de P. BOUCHERON, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2010, *L'Entretiens. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier et le tout récent *divertissement* signé avec Sylvain VENAYRE, *L'Histoire au conditionnel*, Paris, Fayard, 2012 ; Ph. ARTIÈRES *et al.*, *Le Dossier Bertrand. Jeux d'histoire*, Paris, Manuella éditions, 2008 ; A. CORBIN, *Les Conférences de Morterolles, hivers 1895-1896. A l'écoute d'un monde disparu*, Paris, Flammarion, 2011.
- 8 Voir le compte rendu de la première année du séminaire que nous avons publié dans *Les Carnets du LARHRA*, n° 1.
- 9 Ces considérations ont été développées par l'une de nous dans un livre, auquel les discussions du séminaire que nous résumons ici ont apporté beaucoup. Cf. M. MARTINAT, *Tra Storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milan, et al./edizioni, 2013.
- 10 Il s'agissait d'un sondage de la BBC sur un public britannique. La nouvelle avait été reprise du quotidien *Libération* du 5 février 2008. Ce même sondage est aussi mentionné dans l'introduction de J. CERCAS, *Anatomie d'un instant*, Arles, Actes Sud, 2010.

- 11 Voir M. MARTINAT, *op. cit.*, p. 19.
- 12 Voir A. MANZONI, *Discours sur le roman historique* (1830). Sur les positions de Manzoni, voir aussi C. GINZBURG, « Préface », in N. ZEMON DAVIS, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, Tallandier, 2008 (le texte de Ginzburg avait paru dans l'édition italienne du livre de Natalie Zemon Davis, publié à Turin, par Einaudi, en 1982).
- 13 T. CAPOTE, *De Sang froid*, Paris, Gallimard, 1972 (éd. or. américaine, New York, 1966).
- 14 R. SAVIANO, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, Paris, Gallimard, 2007 (éd. or. italienne 2006).
- 15 M. GARRONE, *Gomorra*, film de 2006.
- 16 Certains intervenants n'ont pas souhaité publier leurs contributions, car ils leur ont attribué un caractère trop « parlé » et peu systématisé. D'autres sont intervenus à partir de textes déjà élaborés et publiés ailleurs. Nous tenons à remercier de leur participation, qui a enrichi et alimenté notre débat, Simonetta Agnello Hornby, Mathieu Arnoux, Laurent Binet, Patrick Boucheron, Michèle Clément, Jacques Gerstenkorn, Sabina Loriga, Hélène Merlin, Emilie Walezak. Le contenu de ces interventions a été en partie résumé dans le compte rendu du séminaire que nous avons proposé dans *Les Carnets du LARHRA*, n° 1.
- 17 S. AGNELLO HORNBY, *La Monaca*, Milan, Feltrinelli, 2010.
- 18 Voir l'analyse du film de Spielberg faite par N. ZEMON DAVIS dans *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.
- 19 Aristote a affirmé la différence entre la poésie et l'histoire, la première proposant une vérité universelle, la seconde se bornant à une vérité individuelle et factuelle. Il a revendiqué la supériorité de la poésie sur le genre historique naissant à son époque.
- 20 Voir le rôle de la vue comme sens plus fort que les autres dans l'impression de vérité. Cf., entre autres, K. POMIAN, *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- 21 « L'illusion documentaire : la confusion des référents » (jeudi 26 janvier 2012).
- 22 L. LANG, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, 2011.

AUTHORS

Monica Martinat

Université Lyon 2

LARHRA

Laboratoire de recherche historique Rhône Alpes

Pascale Mounier

Université Lyon 2

GRAC

Groupe Renaissance et Âge Classique

Narrative nonfiction/historical fiction : l'histoire entre marché éditorial et métier d'historien

Lisa Roscioni

TEXT

- 1 On demanda un jour à l'écrivain Jorge Luis Borges quel était son personnage historique préféré. D'abord, Borges répondit prudemment : « Mais... ne sommes-nous pas tous des historiens... ? ». Ensuite, harcelé par le journaliste, il se décida : « Don Quichotte »¹. L'allusion à l'*ingenioso hidalgo* n'était pas fortuite. Comme on le sait, Borges jouait toujours sur le fil de cette frontière incertaine entre histoire et fiction, en faisant de cette ambiguïté, de ce jeu des doubles plans, des miroirs, son trait littéraire caractéristique. Dans *Fictions*, il citait Cervantès, lequel affirmait que les historiens ne devaient jamais abandonner le chemin de la vérité « dont la mère est l'histoire »². Pour Borges, c'était une idée merveilleuse : la vérité historique, ce ne serait pas ce qui est réellement arrivé, mais ce que l'on juge être arrivé³. Il s'agit d'un vieux problème qui occupe, au moins depuis trente ans, les historiens et les littéraires. Les questions sont toujours les mêmes. On se demande quels sont, à supposer qu'ils existent, les traits communs et les limites infranchissables entre l'histoire et la littérature, et si l'histoire peut être considérée, en elle-même, comme un genre littéraire. Il y en a même qui, comme Luc Lang, considèrent comme presque illégitime, et révélatrice d'une finalité autoritaire et manipulatoire, la séparation entre fiction et *nonfiction*, surtout lorsque, en tant que romancier, il s'agit de réinscrire de l'histoire non pas à travers le binôme vrai/faux mais « dans et par le langage »⁴. Si, d'une part, les historiens semblent encore soucieux de réaffirmer le statut de vérité de leur discipline, remis en question depuis longtemps par le *linguistic turn*, les éditeurs, d'autre part, insistent pour obtenir des produits commerciaux, en demandant aux historiens un style narratif et en jouant, d'une manière plus ou moins explicite, sur l'ambiguïté entre la réalité et la fiction. Le terme *narrative non fiction* appliqué non seulement aux romans-vérité comme *Gomorra* (2006) de Roberto Saviano ou *L'Adversaire*

(1999) d'Emmanuel Carrère, mais aux essais historiques, témoigne de ce tournant qui n'est pas uniquement éditorial⁵. Il s'agit en effet d'une expression qui est désormais entrée dans le langage courant, l'absence de traduction révélant l'origine anglo-américaine non pas tant du genre littéraire en lui-même, que d'une théorisation, voire d'une canonisation relativement récente⁶.

2 Comme on le sait, avec l'expression *narrative nonfiction* on indique habituellement un texte qui présente une histoire *vraie*, présente ou passée, écrite dans un style très proche de la fiction, à mi-chemin entre le journalisme et la littérature. Les biographies, qui pourraient rentrer dans la *narrative nonfiction*, occupent en réalité une place à part en tant que genre éditorial très précis doté d'une solide tradition littéraire. Ce qu'on appelle *historical fiction* est également canonisé par une longue tradition : son archétype le plus connu et le mieux codifié est sans doute le roman historique (*historical novel*), qui a connu un certain regain de succès ces trente dernières années⁷.

3 On fait généralement remonter les origines de la *narrative nonfiction* aux *crime-literature*, de *L'affaire Landru* (1924) roman-reportage de Beraud-Bourcier-Salmon, au *new journalism* de *In Cold blood* (1965) de Truman Capote, qui décrivait ainsi son travail d'écrivain: « I got this idea of doing a really serious big work – it would be precisely like a novel, with a single difference: every word of it would be true from beginning to end »⁸. Aujourd'hui on pourrait citer de dizaines d'exemples, des trois romans de Régis Jauffret, Laurent Schweizer et Julien Hommage sur l'affaire Stern, à beaucoup d'autres⁹. En Italie le « cas » *Gomorra* a suscité un intense débat autour de son statut littéraire, surtout lorsque Saviano a déclaré avoir délibérément inventé des épisodes et des personnages. On s'est demandé si son livre était un reportage, une autobiographie, un récit de voyage, un roman, un docufiction ou un mélange de tous ces genres¹⁰. Du point de vue des contenus, on a reproché à Saviano de ne pas avoir proposé une analyse sociologique, économique, politique du crime organisé, d'avoir évité de parler de la liaison entre crime et pouvoir politique en proposant uniquement une sorte de « rhétorique consolatoire »¹¹. Mais ce qui a le plus troublé les lecteurs et les critiques, c'est le lien avec la vérité, qui est immédiatement suggéré dans le sous-titre : « Voyage dans l'empire économique et dans le rêve de domination de la *camorra* ». Mais comme il n'y a pas de documentation, c'est

l'auteur lui-même, et lui seulement, qui garantit la vérité d'un récit qui se présente comme un témoignage effrayant sur la *camorra* de Naples. Sur le plan de la narration, observe Alessandro Dal Lago, on peut se demander légitimement à quel genre de vérité appartienne celle que propose Saviano. Une « vérité narrative », on pourrait répondre, mais avec quel rapport avec la vérité *vraie* ?

- 4 La détermination du niveau de vérité dépend non seulement du contenu mais aussi de la forme même du récit. Dans le cas de la fiction, la vérité narrative n'est pas dans la réalité des événements racontés (par exemple les batailles napoléoniennes dans Stendhal ou Tolstoï, les *slums* de Dickens etc.) mais dans la « liberté imaginative de l'auteur »¹². Dans le cas du récit historique ou du récit d'enquête la vérité est ancrée dans ce qui s'est réellement passé, même si la réalité est présentée d'une façon subjective, comme par exemple quand Truman Capote parle du délit du Kansas d'une manière littéraire mais à partir de faits et de personnages réels. Comment s'orienter ? Dal Lago suggère que, pour déterminer s'il s'agit de fiction ou, au contraire, de vérité, il faut partir du pacte implicite ou explicite entre l'auteur et les lecteurs. On peut même feindre de fonder la narration sur un fait authentique, sur un manuscrit ancien, etc. Mais le lecteur devrait toujours pouvoir reconnaître le genre qu'il est en train de lire, même s'il s'agit d'une forme mixte ou hybride. D'une certaine manière, *Gomorra* joue sur cette ambiguïté : le livre se soustrait au pacte avec le lecteur, en demandant à celui-ci un acte de confiance et en lui proposant non pas la vérité (contrairement à ce qu'il fait croire), mais un « effet de vérité »¹³. En fin de compte, Saviano ne proposerait qu'une vérité littéraire, qui correspondrait non pas à ce que la *camorra* est réellement, mais à l'image stéréotypée, à la conception morale qu'on en a.
- 5 Ces rapports ambigus entre vérité et fiction se manifestent aussi lorsque le sujet de la *narrative nonfiction* est historique. Un exemple typique est celui du livre de Kate Summerscale, *The Suspicions of Mr. Whicher or The Murder at Road Hill House*, où l'auteur reconstruit un fameux délit familial à Londres à l'époque victorienne¹⁴. À la fin du livre, on trouve des références à des documents d'archives et des textes imprimés, mais l'histoire est présentée selon un mode narratif, dépourvu de toutes explications et analyses historiques. Traduit en

français sous le titre *L'affaire de Road Hill House* dans une collection des romans policiers, il est présenté par l'éditeur en ces termes :

Au cours de l'été 1860, un fait divers atroce bouleverse l'Angleterre, déclenchant à travers tout le pays une hystérie médiatique sans précédent. Qui a tué le jeune Saville Kent, trois ans, dernier-né d'une famille de respectables bourgeois de la campagne anglaise ? Parmi les membres de la famille, chacun semble coupable car chacun a quelque chose à cacher. Immédiatement, les journaux s'emparent de l'affaire, et l'enquête, menée par Jack Whicher, célèbre détective de Scotland Yard, dévoile à tout le pays l'intimité d'une famille au-dessus de tous soupçons. Récit d'un scandale, acte de naissance du pouvoir de la presse, mais aussi du roman policier anglais, *L'affaire de Road Hill House* est avant tout une histoire aussi vraie que captivante¹⁵.

- 6 En Italie, il a été publié avec un certain succès dans une collection au titre significatif, « Frontiere » créée en 2008 dans le but de publier des récits hybrides, à mi-chemin entre l'essai et le récit littéraire¹⁶.
- 7 Comme le montre ce dernier cas, l'histoire, avec tous ses enjeux et tous ses enchevêtrements avec la fiction, semble se trouver aujourd'hui au cœur d'une vague éditoriale qui ne répond pourtant pas exclusivement aux exigences du marché éditorial. Comme on l'a récemment observé à propos de l'*historical fiction*¹⁷ (mais cette réflexion est également valable pour les essais historiques), c'est une question qui concerne la méthode de travail elle-même, les outils rhétoriques utilisés, le rapport avec les sources et, plus généralement, le rapport avec plusieurs facteurs qui conditionnent la recherche et la production écrite : les modèles et les traditions, les modes et les tendances historiographiques, le système académique, le rôle public de l'histoire et des historiens. Ce n'est donc pas seulement un problème de style d'écriture, c'est le statut même du récit qui est en cause, au moment où il prétend se mettre en rapport avec la vérité, c'est-à-dire avec ce qui s'est réellement passé ou, pour le dire avec Borges, avec ce qu'on juge être arrivé.
- 8 En ce qui concerne le récit d'histoire, si on distingue en anglais entre *story* (fiction) et *history* (relation d'événements réels), en italien comme en français le terme *storia* ou *histoire* révèle tout de suite sa valeur polysémique, puisqu'il désigne à la fois le fait raconté, et donc

l'objet du récit, et le récit lui-même. Néanmoins, malgré cette ambiguïté, on peut fixer un certain nombre de certitudes. Comme Roger Chartier l'a écrit récemment, « les historiens savent bien aujourd'hui qu'ils sont, eux aussi, des producteurs des textes »¹⁸. Le récit d'histoire a beaucoup de traits en commun avec le récit littéraire : « une même manière de faire agir leurs personnages, une même façon de construire la temporalité, une même conception de causalité »¹⁹. On peut ainsi classer le récit d'histoire dans le genre du récit au sens classique, aristotélien, de « mise en intrigue d'actions représentées »²⁰. La différence essentielle entre les deux types de récit est que le récit historique se présente non seulement comme un récit mais comme un *savoir* fondé sur un principe de vérité, une vérité historique qui existe au-delà du discours. Toutes ces remarques, que l'on devrait considérer désormais acquises, sont en réalité le résultat d'un débat à la fois long et complexe, qui remonte, si nous voulons fixer une chronologie, au début des années 1970 et même avant.

- 9 On peut citer quatre textes très différents, mais qui ont cependant en commun, le but d'affirmer le caractère narrative de l'histoire, nié par une grande partie de l'historiographie du XX^e siècle : en 1971 – Paul Veyne publie *Comment on écrit l'histoire* ; en 1975 Michel de Certeau publie *L'Écriture de l'Histoire* ; en 1975 – Hayden White publie aux États-Unis *Metahistory : the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* ; en 1979 Lawrence Stone publie un célèbre article « The Revival of narrative »²¹. Le cas le plus extrême est celui de Hayden White, un des plus importants représentants du *linguistic turn*, selon lequel l'historiographie ne serait qu'un exercice rhétorique et argumentatif décroché de tout principe de vérité. Selon cette conception, ce n'est pas la réalité, mais le langage qui constitue le véritable objet de la connaissance. Dans un monde devenu lui-même un texte, c'est le langage qui jouerait un rôle central dans la « construction des identités et des réalités sociales »²². D'où le succès, dans le domaine historiographique inspirée en particulier par Foucault, de termes comme *effet de réel*, *discours*, *représentations discursives* et *déconstruction*²³. Au même point sont parvenues les théories postmodernistes (dont la proximité avec les thèses narrativistes a été tout de suite soulignée) à partir de l'idée de l'épuisement final du projet de modernisation engagé avec les

Lumières. Dans un monde globalisé, post-nationaliste et multi-ethnique, le passé, on l'a dit, n'existe pas en dehors de l'imagination.

- 10 Face aux risques de cette lecture relativiste, qui pourrait même justifier le révisionnisme le plus trivial, on sait que la réaction des historiens a été immédiate. Ils se sont vus de plus en plus destitués d'une prétendue hégémonie sur la reconstruction du passé et cantonnés à l'unique tâche de vérifier, souvent *a posteriori*, la vraisemblance des récits ayant comme objet des personnages ou des phénomènes historiques. Ils ont ainsi revendiqué, Carlo Ginzburg en tête, le principe de vérité, une vérité considérée comme tension, comme un processus d'évaluation que l'historien, conscient de produire des textes, des discours et des récits, poursuit avec tous ses outils, secondés par la philologie et l'historiographie. Les sources, selon Ginzburg, deviennent ainsi des objets opaques qu'il faut examiner en tant que preuves²⁴. Selon Franco Benigno, qui a souligné aussi la valeur de l'histoire en tant que discipline, dans le sens de communauté de discussion et confrontation entre différentes interprétations du passé avec une modalité moins narrative qu'argumentative, l'historien a le droit de proposer une interprétation « uniquement en conformité avec le dicible qui est, sur un plan éthique, ce que les sources nous permettent d'affirmer. Pas une voie, donc, mais un périmètre, ce qui reste d'un processus d'exclusion »²⁵.
- 11 En France, le débat a été vif aussi. La position de Paul Ricoeur semble toutefois nuancée. Il affirme que le « temps de l'historien » est caractérisé par une tension entre identité narrative et vérité²⁶. À partir de cette constatation, Chartier a justement observé que le débat ouvert par Lawrence Stone sur le regain de succès du narratif est une question mal posée, fondée sur un supposé retour de la narration en histoire. « Si toute histoire », écrit Chartier, « est dépendante des figures et des formules de récits, comment imaginer un retour là où il n'y a jamais eu départ ? »²⁷. Le problème serait alors autre, et consisterait dans le choix possible entre différentes modalités de récit et leurs modèles implicites ou explicites.
- 12 La question ne se limite toutefois pas à un problème de choix et le problème n'est pas seulement de résister à la dérive relativiste, en réaffirmant la valeur de l'exercice critique de l'historien. Il faut se demander aussi d'où vient cette dérive, ce besoin de narration qui se

reflète également dans la littérature et qui recoupe, encore une fois, le débat sur le postmodernisme. Le thème du fond est celui de la mémoire et de l'usage public de l'histoire, surtout au moment où l'on enregistre la vague nouvelle de l'*historical fiction* et, comme je l'ai souligné plus haut, d'un certain style narratif des essais historiques. La forme est habituellement celle de la chronique, dans le sens polysémique du terme : en tant que relation d'événements sur une période de temps plus ou moins longue, mais aussi en tant que manière de raconter dépourvue d'une analyse complexe des faits racontés.

- 13 N'est-ce pas une coïncidence tout à fait curieuse (en réalité, ce n'est absolument pas une coïncidence !), si ce retour, cette explosion de l'*historical fiction* s'est produite au moment où l'on commençait, dans le domaine théorique et historiographique, à remettre en question le statut même de l'histoire, en rejetant la distinction entre le récit littéraire et le récit historiographique ? Il s'agit là d'une position extrême (on l'a vu chez White), qui, pourrions-nous ajouter, représente bien la déstructuration post-moderne des relations entre le présent, le passé et l'avenir. Comme l'a suggéré François Hartog, on se trouve dans un régime d'historicité qui relève du « présentisme », une sorte d'historicisation immédiate du présent, où ce dernier est omniprésent et l'histoire est remplacée par la mémoire²⁸. Dans ce cadre complexe, on peut se demander d'où vient ce double processus (littéraire et historiographique) de retour à la narration historique et, en même temps, de négation de l'histoire, au sens traditionnel du terme. Les critiques littéraires ont immédiatement mis en évidence les raisons du retour à la fiction historique : les pressions du marché éditorial, le déclin de l'engagement et la crise des idéologies²⁹. Dans un tel contexte, le retour de la fiction historique serait une sorte de réponse au relativisme de l'historiographie, à la nature autoréférentielle de l'histoire, une sorte de besoin obsessionnel de repenser l'histoire, une réponse à la désagrégation post-moderne de l'histoire³⁰.
- 14 Northrop Frye écrit à propos des romans de Walter Scott que le genre historique « émerge toujours dans les périodes de changement rapides, dans les moments où les visions anciennes du monde tombent devant les nouvelles »³¹. Dans ce contexte, selon Margherita Ganeri, la fiction historique est aujourd'hui le « succédané de la

désagrégation de la mémoire historique »³². La narration du passé aurait ainsi la fonction d'exorciser « les peurs produites par la révolution informatique » et de « représenter les mutations anthropologiques et cognitives produites par les langages multimédias sur les processus de sélection de la mémoire historique »³³. On peut alors se demander si, dans un tel contexte, le public est capable de distinguer entre l'histoire et la fiction. Il y a en effet un souci, un besoin collectif de vérité. Mais avec quels instruments peut-on saisir la vérité, si le statut même de connaissance de l'histoire est remis en question ?

- 15 Un cas typique et d'actualité est celui de *Wikipedia*, qui a fondé son succès sur l'idée d'un savoir prétendument « neutre », dégagé de la notion classique d'auteur et d'autorité, cette dernière étant remplacée par la « sagesse de la foule » ou, pour citer Pierre Lévy, de l'« intelligence collective »³⁴, un concept qui a été mis fortement en cause sur le plan euristique et épistémologique. Nous ne pouvons pas entrer ici dans les détails d'une controverse, d'ailleurs très spéieuse, sur le pourcentage de fiabilité du contenu de l'« encyclopédie libre ». Le manque de clarté, pour ce qui concerne les auteurs des articles et des sources, mais aussi quant à ceux qui ont la tâche d'approuver, de modifier ou de corriger le contenu, rend toute l'opération difficilement évaluable, du moment que la transparence n'est plus « l'épine dorsale » du principe que l'on prétend pourtant exalter : la liberté du savoir à l'égard de toute forme de manipulation ou de censure, explicite ou cachée. Le point essentiel, ici, est plutôt la question de modifiabilité, théoriquement infinie, du texte. Cette *anxiety of influence*, mentionnée par Harold Bloom dans les années soixante-dix, a été dépassée par une révision continue du contenu, par une intertextualité infinie, par une répétition incessante et une accumulation de citations de citations³⁵. Dans un tel contexte, les notions mêmes d'information et connaissance, bien distinctes dans notre tradition culturelle, sont ignorées. Même sans aller jusqu'aux visions extrémistes voire catastrophistes de certains critiques³⁶, il est raisonnable de se demander si tout cela ne se fait pas au détriment de l'esprit critique, d'une capacité d'analyse des sources et de discernement qui permet de distinguer, pour reprendre encore une fois les termes de Ginzburg, entre vrai, faux et fictif³⁷.

- 16 Walter J. Ong, dès le milieu des années quatre-vingt, annonçait le début d'une ère d'« oralité secondaire » causée par la diffusion de la technologie électronique (nous dirions aujourd'hui numérique et multimédia) avec « des similitudes frappantes avec l'oralité du fait de son ancien mécanisme de participation, le sens de la communauté, de la concentration sur le moment présent »³⁸. Dans ce contexte de transformation anthropologique et cognitive, les historiens ont fortement insisté sur le risque d'une dissolution du statut de l'histoire. Chartier, Vidal-Naquet et d'autres ont souligné les « fortes tentations de l'histoire identitaire » et le risque de brouillage de « toute distinction entre un savoir contrôlé, universellement acceptable, et des constructions mythiques qui viennent conforter mémoires et aspirations particulières »³⁹. Hobsbawm a parlé de l'« anachronisme comme technique la plus commode et courante pour créer une histoire propre à satisfaire les besoins de collectifs ou des communautés imaginaires »⁴⁰. Chartier incite à résister à cette dérive avec tous les instruments critiques que la discipline historique s'est donnée depuis plus d'un siècle. On peut pourtant se demander si cette attitude défensive, plus que justifiée dans les cas mentionnés, ne doit pas être accompagnée d'une révision de certains outils heuristiques, par exemple de la notion même de « faits ». Selon les dernières réflexions historiographiques, ceux-ci devraient être considérés comme le résultat d'un processus de construction textuelle, non plus comme des données immuables, mais comme « produits de pratiques sociales, négociées entre les acteurs »⁴¹. Sur cette voie, Natalie Zemon Davis est même arrivée à proposer qu'on abandonne le vieux binôme vrai/faux, et que l'on évalue les faits à partir d'une série de questions concernant aussi le probable, le vraisemblable, etc.⁴². Peut-être s'agit-il seulement d'une provocation, mais celle-ci mériterait d'être approfondie.

NOTES

- 1 Cité par F. SAVATER dans *Misterio, Emoción y Riesgo. Sobre Libros y Películas de Aventuras*, Editorial Ariel, 2008, p. 8 (traduction personnelle).
- 2 M. de CERVANTÈS, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, I, Paris, Seuil, 2001, p. 98.

- 3 J. L. BORGES, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Ceuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1993, p. 473.
- 4 L. LANG, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi*, Paris, Gallimard, 2011, p. 57. Sur cette étude, voir M. MARTINAT, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milan, et. al./Edizioni, 2013, p. 100 et suiv..
- 5 R. SAVIANO, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, Paris, Gallimard, 2007 (éd. or. 2006) ; E. Carrère, *L'Adversaire*, Paris, POL, 1999. Pour quelques considérations sur le livre de Carrère, voir M. MARTINAT, *op. cit.*, p. 98-100.
- 6 Il existe à ce propos une vaste bibliographie non seulement théorique mais pratique, qui mériterait une analyse à part. Je cite ici parmi les autres : A. DILLARD, L. GUTKIND, *In Fact. The Best of Creative Nonfiction*, New York, Norton, 2005; L. GUTKIND, *Keep It Real: Everything You Need to Know About Researching and Writing Creative Nonfiction*, New York, Norton, 2008; M. KRAMER, W. CALL, *Telling True stories. A nonfiction writers from the Nieman Foundation for Journalism*, Londres, Peguin, 2007; P. RUBIE, *The Elements of Narrative Nonfiction. How to write and Sell the Novel of True Events*, Fresno (Ca.), Quill Driver, 2006.
- 7 Sur le revival en Italie voir M. GANERI, *Il Romanzo storico in Italia. Il dibattito critico alle origini del post-moderno*, San Cesario di Lecce, Manni, 1999 et M. SACCO MESSINEO (dir.), *Il Romanzo e la storia*, Palerme, Duepunti edizioni, 2007. Sur les techniques d'écriture, dans ces dernières années, s'est développée toute une littérature pratique dont je me limite à citer, parmi d'autres, J. A. THOM, *The Art and Craft of Writing Historical Fiction*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest, Books, 2010 ; M. COOK, M. ARCHIBALD et al. (dir.), *Historical Fiction Writing. A practical guide and tool-kit*, Tavistock, Active Sprite Press, 2011. Voir aussi A. S. BYATT, *On Histories and stories*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- 8 T. CAPOTE, *Conversations*, ed. M. T. Inge, Jackson, Univ. Press of Mississippi, 1987, p. 70.
- 9 Voir notamment L. SCHWEIZER, *Latex*, Paris, Seuil, 2008 ; R. JAUFFRET, *Sévère*, Paris, Seuil, 2010 ; J. HOMMAGE, *Comme une Sterne en plein vol*, originairement publié sous forme de feuilleton sur le *Nouvel Observateur* en 2010 et après sur le site <http://lavenuslitteraire.com/CommeUneSterneEnPleinVolChap1.htm>.
- 10 A. DAL LAGO, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010, p. 33 (traduction personnelle).

- 11 *Ibid.*, p. 16 et suiv.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, p. 36.
- 14 K. SUMMERSCALE, *The suspicions of Mr. Whicher or The murder at Road Hill*, London, Bloomsbury, 2009.
- 15 ID., *L'affaire de Road Hill House. L'assassinat du petit Saville Kent*, Paris, C. Bourgeois, 2008.
- 16 ID., *Omicidio a Road Hill House ovvero Invenzione e rovina di un detective*, Torino, Einaudi, 2008. Sur la collection « Frontiere », voir les observations de M. MARTINAT, *op. cit.*, p. 142-9.
- 17 Voir M. GANERI, *op. cit.*.
- 18 R. CHARTIER, « Récit et Histoire », S. MESURE, P. SAVIDAN (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 969-72 et ici 969.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.* Voir aussi R. CHARTIER, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.
- 21 P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 ; M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth century Europe*, The Johns Hopkins Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973; L. STONE, « The revival of Narrative: Reflections on a New Old History », *Past and Present*, 1979, 85(1), p. 3-24.
- 22 C. DELACROIX, « Linguistic turn », C. DELACROIX, F. DOSSE, P. GARCIA, N. OFFENSTADT (dir.), *Historiographies*, I, *Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 476-90 et ici 477.
- 23 *Ibid.*
- 24 C. GINZBURG, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Le Seuil, 2003 (éd. or. 2000).
- 25 F. BENIGNO, « Dell'utilità e del danno di Hayden White per la storia », *Contemporanea*, 2008, XI, 3, p. 515-21 et ici 518 (traduction personnelle).
- 26 Voir à ce propos C. DELACROIX, « Écriture de l'histoire », *Historiographies*, II, *Concepts et débats*, *op. cit.*, p. 731-43.
- 27 R. CHARTIER, « Récit et Histoire », *op. cit.*

- 28 F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003. Du même auteur voir aussi *Évidences de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2005.
- 29 M. GANERI, *op. cit.*, p. 7.
- 30 *Ibid.* p. 10 et suiv.
- 31 N. FRYE, S. BAKER, G. PARKINS, *Historical Novel*, New York, Harper and Row, 1985, p. 227, cité par M. GANERI, *op. cit.*, p. 10 (traduction personnelle).
- 32 *Ibid.*, p. 11 (traduction personnelle).
- 33 *Ibid.* (traduction personnelle).
- 34 P. LÉVY, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
- 35 H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973 cité par W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologia della parola*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 189.
- 36 Voir par exemple A. KEEN, *Le Culte des amateurs. Comment Internet d'aujourd'hui est de tuer notre culture*, Paris, Scali, 2008.
- 37 C. GINZBURG, *Le Fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- 38 W. J. ONG, *op. cit.*, p. 191 (traduction personnelle).
- 39 R. CHARTIER, « Récit et Histoire », *op. cit.*, p. 971. Voir aussi P. VIDAL NAQUET, *Les Assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres études sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987.
- 40 E. HOBBSBAWN, « L'historien entre la quête d'universalité et la quête d'identité », *Diogène*, 1994, 168, p. 52-86.
- 41 G. CALVI, « A proposito di Hayden White : master narratives e contro narrazioni », *Contemporanea*, 2008, XI, p. 522-7 et ici 523, qui cite le numéro de *Quaderni Storici*, 2001, 3, intitulé *Fatti : storie dell'evidenza empirica*.
- 42 N. ZEMON DAVIS, *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim Between World*, New York, Hill and Wang, 2006 cité par G. CALVI, *op. cit.*, p. 524 (l'édition française du livre de N. Zemon Davis est parue chez Payot en 2007, avec le titre *Léon l'Africain*). Sur ce thème voir aussi C. GINZBURG, « Prove e Possibilità. In margine a *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis », in N. ZEMON DAVIS, *Il Ritorno di Martin Guerre*, Torino, Einaudi, 1984, p. 131-154. La post-face de Ginzburg a été publiée en français

dans une nouvelle édition du livre de N. Zemon Davis, *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Tallandier, 2008.

AUTHOR

Lisa Roscioni

Lisa ROSCIONI, historienne, enseigne l'Histoire moderne à l'Université de Parme. Ses recherches portent sur l'histoire sociale des institutions et des savoirs médicaux, de l'histoire de la justice et de ses représentations et sur l'histoire culturelle du XVII^e siècle. Elle a publié, entre autres, *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell'Età moderna*, Milan, Bruno Mondadori, 2011 et *Lo smemorato di Collegno. Storia italiana di un'identità contesa*, Turin, Einaudi, 2009

Lectures historienne et historique du *Guépard* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Thierry Jacob

OUTLINE

Une fiction prise pour un traité d'Histoire : la réception du roman
Des visions plurielles et originales du temps et des mécanismes historiques
Une clef d'accès au monde nobiliaire : un roman entre incarnation et mythification de la noblesse

TEXT

- 1 Parler du *Guépard* relève de gageures.
- 2 La tâche est ardue en effet, parce qu'aborder ce roman¹, c'est s'attaquer à un monument de la littérature italienne qui a non seulement fait l'objet d'une riche exégèse, mais aussi de polémiques littéraires et politiques comme d'interprétations contradictoires. C'est également s'attacher à une œuvre de fiction qui se caractérise par un souffle historique puissant et par des considérations sur les mécanismes de l'Histoire qui interpellent l'historien. La dernière gageure est de parler du roman et non du film. La précision peut paraître surprenante, mais qui peut vraiment dire que ses souvenirs de l'œuvre proviennent du roman et non de son adaptation cinématographique éponyme réalisée par Luchino Visconti et qui remporta la Palme d'or au Festival de Cannes en 1963 ? Avec *Le Guépard*, on est en effet confronté à un cas où le film supplante souvent le roman. Bien des gens ont vu le film et n'ont pas lu le livre, parlent du premier en croyant parler du second ou confondent les deux œuvres. Or, le film respecte certes la trame et le message du livre, mais il s'en écarte néanmoins à de nombreux égards, notamment en offrant une vision plus épique, moins nostalgique et plus militante. Si une analyse croisée des deux œuvres s'imposerait donc, nous limiterons cependant notre propos au seul roman².

- 3 Notre lecture du *Guépard* est celle d'un historien. Rédigeant une thèse sur l'histoire de la noblesse prussienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce roman qui dépeint la vie d'une famille aristocratique et raconte plus globalement le déclin de la noblesse au XIX^e siècle, nous parle, nous interroge, nous donne accès à des éléments de compréhension de ce qu'est la noblesse et ses « valeurs » mais suscite aussi bien des réserves quant à son message et à la représentation magnifiée de la noblesse qui est y distillée. Le but de cet article est donc de présenter une brève lecture historique et historiographique du roman, une lecture orientée qui cherche non à apporter des conclusions définitives mais à contribuer au débat sur les rapports entre fiction et histoire savante dans la production de l'Histoire. Ce faisant la finalité de notre propos ne réside ni dans la traque d'éventuelles invraisemblances historiques ni dans l'estimation du niveau de fidélité de représentation de l'histoire italienne du roman. Il s'agit bien davantage de voir en quoi cette œuvre de fiction fait œuvre d'Histoire et a souvent été perçue comme telle, mais aussi comment elle peut être lue et utilisée par l'historien. Pour ce faire, trois axes d'analyse seront privilégiés. Dans un premier temps, à travers la restitution du contexte de réception du roman, il s'agira de voir comment ce roman a été considéré comme une œuvre valant Histoire avant, dans un second temps, de proposer quelques pistes de réflexion sur sa conception de l'Histoire et du temps. Enfin dans un dernier temps, nous centrerons notre propos sur la vision que propose le roman de ce qu'est la noblesse et son histoire³.
- 4 Avant d'aborder ces trois points, il convient de rappeler brièvement l'intrigue du roman, de présenter son auteur et de tenter de définir le genre littéraire de l'œuvre en question.
- 5 Le roman se déroule en Sicile entre 1860 et 1910 et met en parallèle la « grande Histoire », celle de la réalisation de l'Unité italienne et de la difficile intégration de la Sicile au nouveau Royaume, avec l'histoire d'une famille de la haute noblesse, celle des princes et princesses de Salina, qui, sous les coups de butoir de l'Histoire, s'inscrit dans une trajectoire de déclin social.
- 6 Dans les quatre premiers chapitres qui s'étendent de mai à novembre 1860, le lecteur suit la réaction de la famille et surtout celle de son chef, le prince Fabrizio⁴, personnage central du roman, aux

événements politiques qui se succèdent à partir du débarquement en Sicile des Chemises rouges de Garibaldi pour chasser les Bourbon et réaliser l'unité de l'Italie sous l'égide de la monarchie piémontaise. Le roman présente autant les conséquences politiques et sociales des événements que la façon dont la famille Salina les perçoit, les intériorise et se positionne par rapport à eux. Le cinquième chapitre constitue une incise dont le but, à travers le récit du chapelain de la famille, le père Pironne, est d'offrir à l'auteur le moyen de disserte sur ce qu'est la noblesse. À travers une scène de bal, le sixième chapitre montre la dislocation du monde nobiliaire : commencé fastueusement sous les ors d'un palais, le bal se clôt sur le constat que ce monde vit là ses derniers instants. Au bal réel se superpose un bal social, celui du bal des élites et de leur remplacement qui s'exprime à travers le mariage de Tancredi, neveu du prince, avec Angelica, fille d'un bourgeois parvenu. Situés bien plus tard, respectivement en 1883 et 1910, les deux derniers chapitres achèvent le récit du déclin. Le septième relate la mort physique du prince Fabrizio et le huitième celle de la mort sociale de la famille à travers la description de l'existence pathétique des filles du prince, célibataires recluses ne s'occupant qu'à rassembler de fausses reliques de saints. L'anéantissement est total, c'est la « fin de tout », la fin de la noblesse et de son monde.

- 7 Par-delà la chronique du déclin d'une famille aristocratique laissant penser que l'on a affaire à un roman historique traditionnel, *Le Guépard* est également un roman sur l'Histoire. Par le biais d'un narrateur omniscient comme par les propos et méditations des personnages dans la narration, l'auteur y distille en effet un jugement sévère sur le *Risorgimento* présenté comme une révolution trahie et une fausse révolution pour une Sicile toujours dominée, tout en offrant une réflexion sur le rapport au temps, sur le sens de l'action humaine et sur la place de l'individu pris dans le maelstrom historique. Ironique, âcre et désabusé, le ton du roman ne cesse de faire résonner une présence obsédante, celle de la mort voire de la décomposition inextricablement liée au déclin de la famille Salina mais aussi et surtout au passage du temps.
- 8 Or l'auteur n'est pas un homme étranger au groupe social et au pays qu'il décrit, mais est un illustre représentant de l'aristocratie sicilienne : Giuseppe Tomasi, duc de Palma, prince de Lampedusa

(1896-1957). De même, il n'est pas un écrivain professionnel : *Le Guépard* constitue son unique roman⁵, publié de surcroît de façon posthume par ses héritiers en 1958 après que le prince, emporté par la maladie, l'a achevé.

- 9 Héritier d'une riche famille aristocratique ayant connu un gros revers de fortune, Lampedusa vit comme un « grand seigneur » sans exercer d'activité professionnelle et passe son temps à lire et à dispenser des cours de littérature à un groupe de jeunes gens. Extrêmement cultivé, c'est un homme sceptique, nostalgique et fataliste, pétri d'un sentiment de supériorité sociale lui faisant porter un regard critique sur l'Histoire et sur son époque qu'il préfère contempler plutôt que de s'y engager⁶.
- 10 Or de tels traits de caractère et un tel rapport au monde se retrouvent dans le personnage principal du roman qu'est le prince Fabrizio. L'auteur ne cache pas qu'il correspond au portrait de son arrière grand-père et qu'il a mobilisé souvenirs, vécu et histoire de sa famille pour écrire son roman⁷. Ainsi, non seulement Lampedusa écrit sur un groupe social dont il est issu, mais livre une œuvre fortement teintée d'autobiographie qu'il faut donc autant considérer comme une fiction que comme un « testament » servant à exorciser une situation personnelle. L'adéquation entre souvenirs familiaux, présumés du roman et positionnement de l'auteur ressort clairement d'un aveu de Lampedusa :

Il y a de nombreux souvenirs personnels et la description de certains milieux est absolument authentique. [...] Par rapport aux *Princes de Francalanza*, le point de vue est totalement différent : *Le Guépard* est l'aristocratie vue de l'intérieur, sans complaisance mais aussi sans les intentions pamphlétaires de De Roberto. [...] Je ne voudrais pas pour autant que tu croies que c'est un roman historique ! On ne voit ni Garibaldi ni personne d'autre : le contexte est celui de 1860 ; le protagoniste, don Fabrice, exprime totalement mes idées⁸.

- 11 Roman historique ou roman sur l'Histoire, roman psychologique et (auto)biographique ou fresque historico-politique, œuvre de combat ou œuvre de repli ? Difficile donc voire impossible d'attribuer un genre précis au *Guépard* qui s'avère une œuvre inclassable aussi ambiguë que paradoxale. Si ce roman échappe donc à toute

interprétation univoque, tel n'en pas toujours été le cas comme l'atteste l'histoire de sa réception.

Une fiction prise pour un traité d'Histoire : la réception du roman

- 12 En effet, s'il est aujourd'hui un classique de la littérature italienne et mondiale, une œuvre, commentée, étudiée, inscrite au programme de l'enseignement secondaire, une œuvre qui a remporté un succès tant critique (obtention du prix Stegra, équivalent du prix Goncourt, en 1959) que public (publié en 23 langues à plus d'un million d'exemplaires, il est jusqu'en 1985 le plus gros succès éditorial d'Italie)⁹, *Le Guépard* a pourtant suscité de violentes polémiques lors de sa publication faisant de ce roman l'un des « cas littéraires les plus retentissants de l'après-guerre »¹⁰.
- 13 S'il est un fait que démontre *Le Guépard*, c'est bien que le contexte de production et de réception d'une œuvre de fiction en détermine la lecture et la compréhension. Si l'on parle souvent aujourd'hui à l'exemple des romans qui abordent la Shoah et la Seconde Guerre mondiale du déplacement des frontières entre la fiction et l'Histoire¹¹, il est patent de constater qu'en matière de réception de la fiction, une confusion des frontières était déjà à l'œuvre cinquante ans plus tôt. Confusion des frontières car à sa publication, *Le Guépard* a moins été lu comme une œuvre de fiction que comme une œuvre faisant office de leçon d'Histoire et son ambiguïté fondamentale tant de fond que de forme a été éclipsée par une critique le tenant pour un pamphlet remettant en cause l'Italie contemporaine et ses fondements politiques.
- 14 C'est ainsi qu'il faut expliquer le refus du manuscrit par plusieurs éditeurs, mais également la campagne hostile que nombre d'intellectuels de gauche ont menée contre ce livre une fois publié. *Le Guépard* a essuyé un fréquent refus de publication de la part d'éditeurs arguant qu'il était une œuvre « passéiste », « trop classique », et « nostalgique », et surtout située à contre-courant de toutes les préoccupations et expériences littéraires du moment (Néo-Réalisme, Nouveau roman). De plus, dans une période dominée par le magistère sinon communiste du moins de gauche, le fait que ce

roman émanait d'un noble a fortement dérouté sinon rebuté tant était fort un sentiment antiaristocratique tenant la noblesse pour une relique et un « ennemi de classe ». Il a alors été commode de voir dans le roman une divagation romanesque complaisante dont la vision de l'Histoire était imputable à un conservatisme immanent à l'aristocratie de son auteur¹². Les intellectuels de gauche ont déplacé l'argumentaire mais sur le plan idéologique posant que ce roman fataliste et non moderne ne correspondait en rien aux standards de la littérature engagée et qu'il était une œuvre revancharde à contre-courant de l'idée de progrès. Les épithètes dépréciatives, négatives voire méprisantes ont ainsi fleuri à son égard : roman « réactionnaire », œuvre « nostalgique » et statique niant l'Histoire, « expression d'un milieu réactionnaire » pour la presse communiste, « un livre de droite écrit pour des gens de droite » pour l'écrivain Alberto Moravia, un roman indifférent aux préoccupations sociales et politiques de la Sicile moderne pour Leonardo Sciascia¹³. Signe que le roman a été jugé selon des critères autres que littéraires et comme un texte cristallisant les affrontements idéologiques des années 1950, le critique « de droite » Luigi Barzini a loué le roman parce qu'à la chronique de la déchéance de la noblesse et de ses valeurs répondait l'ascension de la bourgeoisie et de ses qualités nécessaires à la société moderne¹⁴ !

- 15 Or si toutes les critiques ne sont pas infondées, ce qui ressort nettement est que le jugement littéraire est en fait passé à l'arrière plan de jugements qui se sont focalisés sur le message historique véhiculé par le livre, et notamment sur la vision négative qu'il propose du *Risorgimento*, sans s'interroger sur le fait que l'on avait affaire à une fiction et non à un traité d'Histoire. *Le Guépard* représente ainsi un bon exemple de la force de la fiction dans la construction d'une interprétation généralisée de l'Histoire, capable de contrecarrer l'interprétation historique et/ou politique des faits. Il faut rappeler que dans l'Italie des années 1950-1960 la bataille pour l'hégémonie culturelle battait son plein. Écrivains, intellectuels et partis politiques – notamment le Parti Communiste – s'étaient engagés dans une bataille qui comportait des interprétations fortes du *Risorgimento*. Considéré tant comme le moment de réalisation de l'Unité italienne que comme un moment émancipateur ayant apporté modernité,

démocratie et bien être à l'ensemble des Italiens, le *Risorgimento* fait l'objet d'une véritable mythification, d'autant que la résistance (communiste) au fascisme en a fait une de ses références culturelles et historiques. Or comme le fait remarquer Jean-Paul Manganaro, non seulement « Lampedusa a été le premier [...] à donner une vision littéraire critique du *Risorgimento* »¹⁵, mais plus encore il en a « dynamité » le mythe et offert une interprétation négative comme l'illustre le fameux passage du plébiscite d'octobre 1861 où le maire de Donnafugata, rallié au nouveau régime, fausse les résultats et inscrit ainsi la rhétorique positive de l'Unité italienne dans le mensonge.

- 16 Dans ce contexte, deux phrases du roman, dont l'une est devenue un aphorisme constamment cité et repris comme schème explicatif de l'Histoire, ont particulièrement retenu l'attention parce qu'elles paraissaient saboter l'image du *Risorgimento* et son travail de magnification, mais aussi parce qu'elles délivraient une image peu flatteuses des Italiens.
- 17 La fameuse phrase, déclinée par la suite au sein du roman, « Si nous voulons que tout continue, il faut que d'abord tout change »¹⁶, est extraite d'une conversation entre le prince Salina et son neveu Tancredi, prêt à trahir les Bourbons et à épouser la cause de l'Unité pour mieux stabiliser le pouvoir de la noblesse et contrôler le nouvel État italien. Pour que cette phrase prenne tout son sens, il faut lui en ajouter une seconde : « En Sicile peu importe faire bien ou mal ; le péché que nous, Siciliens, nous ne pardonnons jamais est tout simplement celui de faire »¹⁷. On le voit, brutalement, un écrivain balayait d'un revers de la main l'idéologie du *Risorgimento*, mais aussi la confiance dans le progrès et la transformation possible de la société et du pays. Dans un contexte d'utopies politiques fortes, de foi dans le progrès et de construction de l'Italie moderne, ces deux phrases sont apparues comme un travail de sappe politique mais aussi comme une ode orgueilleuse à l'immobilisme plongeant l'Italie et ici la Sicile dans la fatalité d'un présent lié à un passé dont elle ne peut se détacher¹⁸. De plus, non seulement l'un des épisodes fondamentaux de l'Histoire italienne faisait l'objet d'une réinterprétation, mais émanant d'un noble et non d'un intellectuel de gauche d'une réinterprétation conservatrice. En « trucidant » Lampedusa par le rappel constant de son origine « féodale », la

critique de gauche trouvait là un moyen pour disqualifier le roman dans son intégralité.

- 18 Il n'est alors pas surprenant que la défense du roman provienne de l'étranger. Certes comme le fait remarquer Dominique Fernandez, le succès du *Guépard* hors d'Italie a beaucoup à voir avec l'exotisme et la confirmation de stéréotypes sur « l'italianité »¹⁹. Néanmoins, le jugement est trop court, car ce que montrent les analyses des critiques étrangers est que ce livre ne pouvait être lu et apprécié qu'en dehors du contexte national et politique italien et en faisant abstraction des implications politiques qu'il soulevait²⁰. En témoigne le fait que l'un des défenseurs du roman ne fut que Louis Aragon, grand écrivain certes mais également « compagnon de route » du Parti communiste français !
- 19 Dans deux articles parus dans la revue *Les lettres françaises* en 1958 et 1959²¹, Aragon recentre l'interprétation du roman sur sa valeur littéraire. Non seulement il rappelle qu'« il ne faut jamais avoir la légèreté de confondre un romancier et ses personnages », mais il estime que « *Le Guépard* est un peu plus qu'un très beau livre, c'est un des grands romans de ce siècle, un des grands romans de toujours et peut-être (comme on pourrait le dire pour un roman français d'un roman de Stendhal, pour le roman russe d'un roman de Tolstoï) le seul roman italien ». En s'attachant à la fin du roman que « les lecteurs (ou plutôt les critiques) *de gauche* semblent n'avoir pas vu », Aragon montre également que loin d'être une œuvre fataliste et complaisante envers la noblesse « tout le roman n'est que le roman de la défaite des Salina [...] et que ce n'est pas le sommeil de la Sicile, mais la Sicile entraînée dans le courant de l'Histoire en contradiction avec les propos de don Fabrice que nous montre Giuseppe Tomasi di Lampedusa »²². S'il réévalue l'œuvre du point de vue littéraire, Aragon ne nie pas sa capacité à « dire vrai sur l'évolution de la société », mais en tant que roman et pour ce faire, pourfend les interprétations politiquement engagées frappées de cécité. Il écrit ainsi : « pour ma part, je ne sais pas du tout ce que c'est qu'un livre de droite » et poursuit :

Est-il de droite [= Lampedusa], et s'il l'est, qu'est-ce que cela change [...] ! Mais leur œuvre [celle des écrivains de gauche], en font à mes yeux bien plus qu'un Balzac ou un prince de Palerme des

réactionnaires pour cette raison qu'ils ne me permettent pas de comprendre le mécanisme du monde social où je vis, et qu'un duc de Palerme, un Balzac [...], eux, tout leur art, au contraire est là, comprendre l'évolution de la société²³.

- 20 Le rapport entre fiction et Histoire est ainsi remis à sa place, le roman est à lire en tant que tel, en tant que clef sur l'Histoire, mais non en tant qu'œuvre d'Histoire.
- 21 L'intervention de la figure tutélaire qu'est Louis Aragon surprend le monde intellectuel italien et va agir en faisant baisser le ton et le fond de la polémique²⁴, même si celle-ci ne cessera jamais entièrement comme l'atteste sa reprise dans des termes quasi-identiques lors de la sortie de l'adaptation cinématographique du roman par Luchino Visconti en 1963²⁵. Le film en incarnant et en esthétisant le roman va néanmoins contribuer à le populariser et, avec le temps, à gommer sa charge idéologique.
- 22 Aujourd'hui, *Le Guépard* n'est plus un roman faisant polémique. Non seulement le temps a passé et produit une prise de distance ouvrant la porte à des interprétations plus posées et plurielles, mais le contexte politique et culturel a de nouveau changé pour ne pas dire qu'il s'est inversé. La « fin des idéologies », l'effondrement du magistère communiste et son remplacement par le « règne de l'individu », comme les transformations, notamment économiques, de l'Italie, ont conduit à un renversement de perspective : la charge politique et historique du roman passe désormais derrière son analyse purement littéraire et surtout biographique. Ainsi si des polémiques ont ressurgi lors de la publication de sa nouvelle traduction en français en 2007, elles n'ont plus porté sur le message politique désormais lui-même historicisé et rapporté au contexte des années 1950-1960, mais sur la valeur littéraire de l'œuvre²⁶. De même, alors que les critiques des années 1950 renvoyaient Lampedusa avec dédain à ses origines aristocratiques, la critique littéraire s'intéresse aujourd'hui à analyser sa part biographique dans l'écriture et s'intéresse dès lors à définir l'œuvre comme « roman psychologique », « roman biographique » ou « fictionnalisation de souvenirs », ce sans charge idéologique. En témoigne le fait que la biographie de référence de Lampedusa écrite par David Gilmour en 1988 pose *Le Guépard* comme une œuvre centrée sur une

interrogation d'ordre existentiel et explique son succès par le fait qu'il touche aux problèmes universels de la condition humaine²⁷. Le renversement est fort pour ne pas dire qu'il est total, de l'œuvre polémique des années 1950-1960 livrant une interprétation de l'histoire de l'Italie à l'œuvre intime des années 1990-2000 centrée sur l'analyse du « moi ».

Des visions plurielles et originales du temps et des mécanismes historiques

- 23 Si la charge polémique et la vision historique passent donc aujourd'hui à l'arrière-plan des analyses du roman, il n'en demeure pas moins que la fameuse phrase « si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que d'abord tout change » continue d'être interprétée comme la pierre angulaire de sa vision de l'Histoire et qu'elle est même devenue une maxime universelle abondamment utilisée autant dans les débats publics²⁸ que scientifiques²⁹. Or, prise trop au pied de la lettre, elle est comprise comme une définition du mouvement de l'Histoire ou de son non-mouvement alors qu'elle se révèle être une phrase à la fois plus complexe et plus banale, mais également mal interprétée.
- 24 Nous ne nous mêlerons pas ici du débat italien et surtout de celui propre à l'histoire de la Sicile, chargé d'implications dont nous ne maîtrisons pas les tenants et aboutissants. Ce qui nous intéresse dans le cadre d'une réflexion sur la capacité de la littérature à faire Histoire et à dire l'Histoire, est de s'arrêter sur la signification et les interprétations de cette maxime.
- 25 On a vu dans cette phrase une vérité universelle sur le mouvement historique. Or, en fin de compte, cette vérité se révèle banale car qu'est-ce que l'Histoire sinon une constante dialectique entre changement/statisme, mouvement/résistance ? Seulement prise dans le contexte des années 1950 posant la foi dans le progrès et le changement, la phrase a acquis par le fait qu'elle remettait en cause une telle charge idéologique une vision alternative de l'Histoire qu'elle n'a peut-être pas. D'autre part, elle a été interprétée comme

suggérant l'immobilité de l'Histoire et le fatalisme. Toute activité humaine serait de ce fait dérisoire face à la mort, garante de l'ordre des choses. Or, une telle vision semble peu compatible avec une idée de l'Histoire comme science de ce qui se détache justement du fatalisme et qui fait comprendre que l'immuable n'existe que dans la bouche de ceux qui le défendent. C'est là qu'il importe de retrouver la dimension biographique du roman comme la différence entre littérature et Histoire. Si les historiens et romanciers écrivent rétrospectivement sur le passé, les premiers ne le considèrent pas comme une évolution linéaire et irrémédiable, mais prennent toujours en compte l'ensemble des choix du possible et montrent le passé comme un processus et non comme un aboutissement. Lampedusa écrivant une œuvre exorcisant sa situation personnelle et décrivant la fin d'un monde dont il fait partie, peut à son aise considérer l'Histoire comme une fatalité et s'intéresser moins au processus en rien inéluctable et monolithique qu'à l'aboutissement, ce qui, pour lui, est tout ce qui compte.

- 26 Enfin, dernier point, si on lit le roman jusqu'à son ultime chapitre, on s'aperçoit que cette fameuse phrase a été mal comprise. Loin de montrer l'immobilité de l'Histoire, elle montre doublement l'Histoire en marche. Elle montre l'Histoire en marche en ce que tout a changé. Le dernier chapitre n'est que le récit du naufrage de la noblesse et de ses valeurs. La maxime de Tancredi se lit au début de roman comme la tentative pour maintenir le pouvoir de la noblesse, mais à la fin, elle s'est avérée factice car, comme le dit le prince : « Il avait dit lui-même que les Salina resteraient toujours les Salina. Il avait eu tort. Le dernier, c'était lui. Ce Garibaldi, ce Vulcain barbu, après tout, avait vaincu »³⁰. Elle montre également l'Histoire en marche en ce qu'elle n'est pas l'expression de l'immobilité et du fatalisme mais du mouvement. En effet, le roman a trop été lu à travers le prisme de son personnage principal. Mais si l'on déplace la focale vers son neveu, le prince Tancredi, alors une autre histoire de la noblesse se fait jour. En épousant une riche héritière bourgeoise et la cause de l'Unité italienne pour mieux faire carrière dans le nouvel Etat et en rompant avec bien des codes de son milieu, Tancredi s'adapte aux circonstances et inscrit la noblesse dans une nouvelle trajectoire politique et sociale, même si elle ne correspond pas à celle de son oncle, trop attaché à ses fidélités d'Ancien régime. Mais ce faisant,

Tancredi ne représente t-il pas autant un pan de l'histoire de la noblesse européenne du XIX^e siècle, celle qui a su participer à la vie politique et renouveler ses assises et qui, *de facto*, est demeurée l'une des fractions du monde des élites jusqu'en 1914/1945 ?

- 27 Mais par-delà la fameuse maxime, un traitement du temps et des mécanismes de l'Histoire plus subtil mais aussi moins explicite, frappe dans ce roman. À savoir que l'Histoire, son mouvement et ses implications surgissent non des « événements » et des épisodes guerriers et politiques, mais des profondeurs des structures sociales et des rapports entre les groupes sociaux. *Le Guépard* livre une magistrale leçon d'Histoire sociale et culturelle, à l'approche très moderne, en ce qu'il montre en effet que les changements sont le produit d'une transformation qui est sociale avant d'être politique. À ce titre, une importance centrale revient au second chapitre qui décrit l'arrivée et la villégiature de la famille princière sur ses terres de Donnafugata, dans les profondeurs de la campagne sicilienne, à l'issue du débarquement de Garibaldi. Or, alors que l'on pourrait s'attendre à la description de l'immobilité du monde rural éloigné du mouvement de l'Histoire, c'est bien « du fief que vient l'interrogation »³¹ et surtout la traduction du fait que le monde a changé. Laissons parler le roman.
- 28 Au moment de l'entrée de la famille princière dans le village attendue par la foule des paysans respectueusement alignés, tout semble être resté comme avant, ce que confirme l'observation du prince :
- Don Fabrizio [...] était heureux. Il n'avait jamais été aussi content d'aller passer trois mois à Donnafugata [...] parce qu'il aimait la maison et les gens de Donnafugata, le sentiment de possession féodale qui y avait survécu [...] 'Il n'y a rien à dire, tout est comme avant, mieux qu'avant, même.'³²
- 29 Mais très vite apparaît que, finalement, tout a changé, sans que cela soit pour autant perceptible de façon explicite. Ainsi, à l'issue de la messe d'accueil, le prince : « s'adressant aux autres (= la foule), ajouta : 'et après le dîner, nous serons heureux de voir tous nos amis'. Donnafugata commenta longuement ces derniers mots. Le prince qui avait trouvé le village inchangé, fut en revanche trouvé très changé, lui qui n'aurait jamais auparavant utilisé des mots si cordiaux ; et à

partir de ce moment commença, invisible, le déclin de son prestige »³³. Peut-il y avoir de meilleure traduction du dilemme et de la perte d'autorité que vit la noblesse du XIX^e siècle : qu'elle conserve sa morgue et fasse semblant de ne pas attacher d'importance aux événements, alors on l'estime dépassée et condamnée par l'Histoire, qu'elle fasse au contraire preuve d'ouverture et donne des gages à l'Histoire, alors elle est jugée en perte de vitesse et n'étant plus ce qu'elle était. Une parole en apparence anodine, mais rapportée à des événements antérieurs agit plus que les événements eux-mêmes.

- 30 La description de cette perte d'autorité et du travail de sape de l'Histoire se poursuit quelques pages plus loin lors de la réception des notables locaux au dîner, dîner auquel est convié don Calogero Sedara, maire de Donnafugata rallié au nouveau régime, bourgeois cupide et inculte, mais en pleine ascension sociale et économique :

'Papa, don Calogero est en train de monter l'escalier. Il est en frac !'
[...] Le prince au contraire ne rit pas, lui à qui, il faut le dire, la nouvelle fit plus d'effet que le bulletin du débarquement à Marsala. Ce dernier avait été non seulement un événement prévu, mais aussi lointain et invisible. À présent, sensible comme il l'était aux présages et aux symboles, il contemplait la Révolution en personne dans ce nœud papillon blanc et cette queue-de-pie noire qui montaient l'escalier de sa maison. Non seulement, lui, le Prince, avait cessé d'être le plus grand propriétaire de Donnafugata, mais il se voyait aussi contraint de recevoir en costume d'après-midi un invité qui se présentait, à bon droit, en habit de soirée³⁴.

- 31 En une phrase est non seulement donnée à voir l'une des grandes transformations sociales du XIX^e siècle, à savoir le remplacement de « la noblesse » par « la bourgeoisie », mais également, la façon dont les acteurs perçoivent les conséquences de l'Histoire, le prince prenant conscience du bouleversement à l'œuvre non par le débarquement de Garibaldi, mais par l'arrivée d'un notable dans une tenue certes inappropriée mais attestant les nouvelles puissance et ambition de la bourgeoisie.
- 32 L'épisode se poursuit les jours suivants avec l'annonce du mariage de Trancredi, neveu désargenté mais ambitieux du prince, avec la belle Angelica, fille de Sedara, alors que tout le monde attendait qu'il épouse Concetta, l'une des filles de la famille princière. Cet épisode

fait alors éclater la famille et son unité et renforce son « déclassement », le prince étant contraint de demander la main de la fille du bourgeois pour le compte de son neveu et non l'inverse. Le renversement de situation est fort et cet épisode fera d'ailleurs dire à Visconti que, somme toute : « *Le Guépard*, c'est l'histoire d'un contrat de mariage »³⁵ !

- 33 L'immobilité apparente du début du chapitre s'est avérée fallacieuse, l'Histoire est bien en mouvement mais dans les profondeurs des transformations sociales et économiques et non dans l'explicité de ses soubresauts politiques. La conclusion est tirée par le prince Fabrizio qui, dans l'une de ses nombreuses introspections, entrevoit ce qui est en marche : « La journée avait été mauvaise [...] Le frac de don Calogero, les amours de Concetta, l'engouement évident de Tancredi, sa propre pusillanimité, jusqu'à la beauté menaçante de cette Angelica. De mauvaises choses, des petites pierres qui courent et qui précèdent l'éboulement »³⁶. Davantage donc que la fameuse maxime, c'est ce traitement complexe du temps et de ses mécanismes comme la façon dont les acteurs « intériorisent » l'Histoire qui, à notre sens, donnent toute son originalité et sa puissance de la conception de l'Histoire au roman. Reste que cette conception est pour beaucoup centrée sur la noblesse.

Une clef d'accès au monde nobiliaire : un roman entre incarnation et mythification de la noblesse

- 34 La lecture la plus évidente du roman, surtout de la part de l'historien de la noblesse que nous sommes, est celle qui relève de la description de ce groupe social. Il faut bien l'avouer, une attitude d'émerveillement a accompagné nos lectures du livre parce que nous y trouvions ce que nous cherchions nous-même à comprendre et à définir. À l'instar de Natalie Zemon Davis qui voyait dans la réalisation d'un film sur le personnage de Martin Guerre, un extraordinaire laboratoire pour l'historien, nous avons lu et compris *Le Guépard* à la fois comme un roman offrant une représentation de la noblesse telle

que la littérature est capable de créer, libérée comme elle est de la rigoureuse contrainte documentaire, mais également comme un témoignage « de l'intérieur », l'auteur du roman étant inséparable de son origine sociale et d'un monde qu'il tente de faire revivre une dernière fois par le truchement de la fiction. *Le Guépard* est tout cela, car il offre une restitution, une incarnation et une interprétation de la noblesse extrêmement fine, imagée, générale et précise, laissant l'historien admiratif car le roman donne accès à ce que lui-même cherche souvent laborieusement à restituer à travers le travail d'archives. Il faut également ajouter que ce roman qui donne une vision si fine de l'histoire de la noblesse a été écrit dans les années 1950, à une époque où l'historiographie savante ne se préoccupait pas ou peu de faire l'histoire de la noblesse et, prise comme elle était entre les paradigmes marxistes et libéraux, la renvoyait à un statut de relique de l'Ancien Régime dans la société moderne. Deux aspects principaux ressortent plus particulièrement, celui de la reconstitution du mode de vie nobiliaire d'une part, et celui de la définition culturelle de la noblesse d'autre part. Or, ce sont là deux dimensions centrales de la recherche historique sur la noblesse qui permettent que, dans un premier temps d'analyse, travail littéraire et travail historique soient associés.

- 35 La dimension centrale liée à la noblesse dans le roman est celle de la famille. Le premier chapitre du livre y est entièrement consacré : figure centrale du chef de famille, autorité paternelle, hiérarchie des enfants selon le rang de naissance et le sexe, rapports entre les générations, soumission/rébellion vis-à-vis de l'autorité paternelle, mais également tableau d'une vie de famille partagée entre services religieux, repas, oisiveté, parties de chasse, bal et somptueux décorum. Et si en parlant de sa famille, le prince Salina emploie plusieurs fois le terme de « Maison », c'est bien de la maison aristocratique dont il s'agit ici, car la famille nucléaire s'élargit à tout un monde, celui de la domesticité, du chapelain, des intendants et des obligés. Si *Lampedusa* compose donc un tableau précis et exhaustif de la famille nobiliaire et en offre un modèle, c'est néanmoins un modèle qui trouve ses limites en ce qu'il parle de la haute et riche aristocratie, donc d'une fraction de la noblesse au sein de la noblesse et non de son intégralité. Le quotidien de bien des familles de petite noblesse s'en écartait à bien des aspects et le

modèle ne vaut donc que pour cette fraction aristocratique dont Lampedusa est originaire.

- 36 Second aspect tout aussi fondamental pour l'historien de la noblesse, « les maisons, les objets, les choses » pour reprendre l'intitulé de Christiane Michel³⁷, revêtent une dimension centrale et constituent des personnages à part entière du roman. Elles occupent une importance fondamentale dans le roman, non parce qu'elles constituent le cadre de vie de la noblesse, mais parce qu'elles traduisent son rapport au monde et symbolisent sa pérennité, sa perpétuation, ses modes d'éducation et ses valeurs. Ici les historiens des années 1990-2010 et Lampedusa ne peuvent que s'accorder : la noblesse est autant une formation sociale qu'elle est également le produit de ses palais et de ses objets dans lesquels s'incarnent la mémoire et la continuité de la famille. L'attachement de la noblesse aux objets, transmis de génération en génération, témoins et garants de la continuité familiale, n'est autre chose que la traduction matérielle de son idée de continuité de la lignée. Un tel aspect est particulièrement mis en avant dans le traitement que le roman réserve aux palais, surtout à celui de Donnafugata, que le prince Fabrizio est heureux de retrouver car « Il aimait Donnafugata, le sentiment de possession féodale qui y avait survécu³⁸ » et dont l'épaisseur des murs, la décoration somptueuse, l'espace clos et l'immensité (le prince « avait coutume de dire qu'un palais dont on connaîtrait toutes les pièces serait indigne d'être habité »³⁹) représentent métaphoriquement la permanence de la famille et son exclusivisme comme la possibilité de résistance aux bouleversements de l'Histoire.
- 37 Parallèlement à la description du mode de vie nobiliaire, Lampedusa propose également une définition de ce qu'est la noblesse. Or force est ici de constater le caractère « moderne » de sa définition en ce qu'il anticipe ce que la recherche historique ne mettra au jour qu'à partir des années 1980/90, à savoir que la noblesse est avant tout une culture. Pour Lampedusa en effet, la noblesse c'est essentiellement une culture, une éducation et une mémoire. Je ne citerai ici que deux passages, celui du monologue du Père Pironne expliquant ce qu'est la noblesse à un groupe de paysans et les dernières considérations du prince au moment de sa mort :

Les 'nobles', comme vous dites, ne sont pas faciles à comprendre. Ils vivent dans un univers particulier qui n'a pas été créé directement par Dieu mais par eux-mêmes durant des siècles d'expériences très particulières, de soucis et de joies bien à eux ; ils possèdent une mémoire collective tout à fait solide et ils se troublent donc ou se réjouissent pour des choses qui ne nous intéressent en rien ni vous ni moi mais qui sont pour eux vitales car elles sont en rapport avec leur patrimoine de souvenirs, d'espoirs, de craintes de classe. [...] Ils sont différents [...] C'est pour ça peut-être qu'ils ne font pas attention à certaines choses très importantes pour nous. [...] J'ai vu Don Fabrizio s'assombrir, lui, un homme sérieux et sage, pour un col de chemise mal repassé. Or, ne vous semble t-il pas que le genre d'humanité qui s'inquiète uniquement pour son linge ou pour le protocole est un genre heureux, donc supérieur ? [...] Regardez la France : ils se sont fait massacrer avec élégance et maintenant ils sont là comme avant, je dis comme avant parce que ce ne sont pas les latifundia et les droits féodaux qui font l'homme noble, mais ce sont les différences⁴⁰.

Il était inutile de s'efforcer de croire le contraire, le dernier Salina c'était lui, le géant émacié qui agonisait à présent sur le balcon d'un hôtel. Car la signification d'une maison noble n'est que dans les traditions, dans les souvenirs vitaux ; et lui, il était le dernier à posséder des souvenirs inhabituels, distincts de ceux des autres familles. Fabrizioetto [= son petit-fils] n'aurait que des souvenirs banals, identiques à ceux de ses camarades de lycée [...] et le sentiment du nom se transformerait en une pompe vaine rendue toujours amère par la hantise que d'autres puissent déployer leur faste davantage que lui. [...] Les tapisseries de Donnafugata, les plantations d'amandiers de Ragattisi, peut-être, qui sait, la fontaine d'Amphitrite subirait le sort grotesque d'être métamorphosées en terrines de foie-gras vite digérées, en petites femmes de *Ba-ta-clan* plus éphémères que leurs fards, au lieu de ces choses délicates et pleines de nuances qu'elles étaient⁴¹.

38 Si le romancier et l'historien se retrouvent donc sur les descriptions du mode de vie nobiliaire comme sur la définition de la noblesse que propose le roman, cette même définition fait aussi qu'ils se séparent. Face au roman et à son message, l'historien peut et doit reprendre ses droits. En effet, à bien des égards, Lampedusa livre une vision non seulement magnifiée mais également mythifiée de la noblesse. Cette

vision procède autant de (stéréo)types littéraires qui parcourent toute la littérature européenne du XIX^e siècle lorsqu'il s'agit de parler de noblesse et qui empruntent une imagerie traditionnelle créée par la littérature et à usage littéraire, qu'elle révèle que Lampedusa demeure l'expression de son milieu et de son discours. A travers son roman, Lampedusa livre une tentative ultime pour légitimer un groupe social témoin de l'histoire européenne mais qu'il estime définitivement condamné par l'Histoire et, pour ce faire, en offre une représentation largement essentialisée.

- 39 La noblesse est magnifiée, dans toutes ses manifestations. Elle dispose d'une qualité rare, l'ironie : « La colère et la moquerie sont aristocratiques ; l'élegie, la plainte, non »⁴² ; elle ne se plaint jamais et fait face aux événements avec indifférence alors que toute l'histoire de la noblesse du XIX^e siècle est, entre autres, celle d'une opiniâtre lutte pour la défense de ses intérêts et de ses privilèges : « si vous rencontrez un seigneur plaintif et gémissant, regardez bien son arbre généalogique : vous y trouverez vite une branche de bois mort »⁴³. Pour Lampedusa, la noblesse se caractérise également par une indifférence suprême envers l'argent et les biens matériels (« Ils sont parvenus à une étape vers laquelle tendent tous ceux qui ne sont pas de saints, celle de l'insouciance des biens terrestres⁴⁴ ») expliquant son déclin à partir du moment où elle se retrouve en concurrence avec une bourgeoisie ne pensant qu'à l'argent, autre stéréotype incarné par le personnage de don Calogero, alors que bien des études ont montré au contraire son âpreté au gain, son sens de l'adaptation économique et l'implication dans la gestion de son patrimoine :

Premier (et dernier) d'une lignée qui au cours des siècles n'avait jamais su faire l'addition de ses dépenses ni la soustraction de ses dettes, il avait de réelles et fortes inclinations pour les mathématiques. [...] Aussi finissait-elle par s'annihiler elle-même : cette richesse qui avait réalisé sa propre fin n'était composée que d'huiles essentielles et, comme les huiles essentielles, elle s'évaporait vite. [...] Peu à peu, sans presque sans apercevoir, Don Fabrizio exposait à don Calogero ses affaires personnelles qui étaient nombreuses, complexes et mal connues de lui-même ; non par défaut de pénétration, mais par une sorte d'indifférence méprisante à l'égard de ce genre de choses, considérées comme infimes, et causées au fond par l'indolence et la facilité avec laquelle il s'était

toujours sorti de mauvaises affaires grâce à la vente de quelques vingtaines de ses hectares parmi les milliers qu'il possédait⁴⁵.

- 40 Quant au rôle historique de la noblesse, il est présenté positivement et en tout cas meilleur que le sort que la bourgeoisie réserve au nouveau Royaume, d'autant que Lampedusa émousse la responsabilité historique de la noblesse : « Chez nous aussi, à présent, on dit aussi en hommage à ce qu'ont écrit Proudhon et un petit juif allemand dont j'ai oublié le nom, que la faute du mauvais état des choses, ici et ailleurs, revient à la féodalité ; à moi donc, pour ainsi dire. Peut-être. Mais la féodalité a existé partout, je ne crois pas que vos ancêtres Chevalley, ou les squires anglais ou les seigneurs français gouvernaient mieux que les Salina⁴⁶ ». L'acuité historique de Lampedusa s'arrête quand commencerait le moment de dresser le bilan du rôle de la noblesse sicilienne. Il est alors confortable d'activer l'image du grand seigneur indifférent aux choses terrestres car ce faisant, on renvoie la noblesse à une condition historique éthérée et floue. Mais Lampedusa va encore plus loin dans la magnification du rôle historique et le déni de responsabilité. Dans l'une des phrases les plus connues du roman, il fait ainsi dire au prince Fabrizio : « Nous fûmes les Guépards, les Lions ; ceux qui nous remplaceront, seront les petits chacals, les hyènes ; et tous ensemble, Guépards, chacals et moutons, nous continuerons à nous considérer comme le sel de la terre »⁴⁷. L'allusion ici soit à la mafia, soit aux Chemises noires, la phrase fait l'objet d'interprétations divergentes, vient immédiatement à l'esprit et si c'est bien à la mafia que pense Lampedusa, n'oublie-t-il pas curieusement, lui si féru d'histoire, que c'est le monde de la grosse propriété foncière, donc la noblesse, qui a contribué à la créer dans les années 1860 pour réprimer les mouvements de partage des terres et maintenir l'influence des notables sur les populations locales⁴⁸ ?
- 41 Roman retraçant le déclin d'une famille noble dans la seconde moitié du XIX^e siècle, *Le Guépard* constitue, pour tous les éléments que nous avons rassemblés et bien d'autres encore, un compagnon pour l'historien aussi incontournable que dangereux.
- 42 D'une part, il délivre une description incarnée et une restitution subtile et imagée du monde nobiliaire, de son mode de vie, de ses valeurs et de son univers mental. Il propose, d'autre part, une

définition de ce qu'est la noblesse dans laquelle les historiens se retrouvent. Mais en même temps, *Le Guépard* est un roman, c'est-à-dire une œuvre de fiction et de surcroît une fiction écrite par un noble parlant de son milieu et cherchant à le faire revivre une dernière fois avant qu'il ne disparaisse comme groupe constitué de la scène de l'histoire européenne. S'il propose une vision de l'Histoire et s'interroge sur l'Histoire, ce n'est pas une œuvre d'Histoire. À maints égards, il délivre une vision mythifiée de la noblesse et une vision de l'Histoire relevant de stéréotypes littéraires sinon de mythes littéraires. Car finalement le prince Fabrizio n'est-il pas l'avatar du XX^e siècle du mythe du « grand Seigneur » qu'ont incarné avant lui Don Quichotte et Don Juan ?

- 43 *Le Guépard* est donc une œuvre que l'historien doit appréhender avec distance et précaution, qu'il doit recontextualiser et qu'il doit arriver à situer entre les pôles de l'admiration et de la critique, du message historique et de l'œuvre de fiction. *Le Guépard* montre que les deux, littérature et Histoire ont une force heuristique très forte mais différente : les frontières entre les deux, si elles sont marquées, déterminées et déterminables, ne sont pas pour autant étanches. C'est de leur collaboration que nous pouvons mieux appréhender et restituer une forme plus sûre de réalité historique.

44 49

NOTES

1 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958. Première édition française sous le titre *Le Guépard*, Paris, Le Seuil, 1959 (traduction de F. Pézard) et réédition dans une nouvelle traduction toujours aux éditions du Seuil en 2007 (traduction de J.-P. Manganaro) à laquelle nous faisons référence dans le présent texte.

2 Néanmoins, parce que film et roman ont été produits à quelques années d'intervalle, donc dans un contexte identique de réception, et parce que l'adaptation cinématographique parle du roman, nous avons eu recours au dossier documentaire sur le film disponible à la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière de Lyon. Sur le film : *Le film « Le Guépard »*. Une réalisation de Visconti, raconté par S. CECCHI D'AMICO, Paris, Julliard, 1963 et L. SCHIFANO, *Le Guépard – Luchino Visconti*, Paris, Nathan, 1991.

- 3 Immense, notamment en italien, la bibliographie relative au roman nous a paru difficilement maîtrisable et nous avons essentiellement utilisé deux ouvrages : C. MICHEL, *Le Guépard*, Paris, Ellipses, 2007 et P. GODOY, *Le Guépard ou la fresque de la fin d'un monde*, Paris, L'Harmattan, 2008 ainsi que le texte de deux conférences : M. ACTIS-GROSSO, « Aristocratie et décadence dans *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », Conférence au CRDP d'Amiens, 25.11.2007 (<http://pedagogie.ac-amiens.fr/lettres/Pdf/Le-Guepard.pdf>) et E. COSTADURA, « *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », Conférence au Lycée de l'Harteloire de Brest, 4.4.2008 (<http://espaceeducatif.ac-rennes.fr/jahia/webdav/site/espaceeducatif3/users/ppila>).
- 4 Le titre du roman renvoie d'ailleurs autant à l'animal qui orne le blason de la famille Salina qu'il constitue une évocation métaphorique du prince, souvent comparé à un aristocratique félin.
- 5 Auquel il faut ajouter un recueil de trois nouvelles et d'un récit autobiographique : G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le professeur et la sirène*, Paris, Le Seuil, 1962 (traduit de l'italien (1961) par L. BONALUMI).
- 6 Voir les mémoires de F. ORLANDO, *Un souvenir de Lampedusa* (1962) suivi de *À distances multiples* (1996), Paris, L'Inventaire, 1997, qui sont d'un grand intérêt sur la personnalité de Lampedusa comme sur la genèse et l'écriture du roman.
- 7 Ainsi dans une lettre du 30.5.1957 citée par G. LANZA TOMASI dans sa postface à l'édition de 2007, p. 321-323, Lampedusa écrit : « Il est superflu de te dire que 'le prince de Salina' est le prince de Lampedusa, Giulio Fabrizio, mon arrière-grand-père : tout est vrai : sa taille, les mathématiques, sa fausse violence, son scepticisme, sa femme, sa mère allemande, son refus d'être sénateur » et il poursuit : « Le père Pirrone est lui aussi authentique [...] Donnafugata, en tant que village, est Palma, en tant que palais, il s'agit de Santa Margherita. »
- 8 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, lettre du 2.1.1957, citée dans « La Sicile du Guépard. Conversation avec Gioacchino Lanza Tomasi » : <http://e-south.blog.lemonde.fr/2007/08/21/la-sicile-du-guepardconversation-avec-gioacchino-landa-tomasi/>. Lampedusa fait ici référence au roman de F. DE ROBERTO, *I Viceré*, paru en 1894 (traduit en français sous le titre : *Les princes de Francalanza*), qui raconte de façon âpre et satirique le déclin d'une famille de la noblesse de Catane.
- 9 P. GODOY, *op. cit.*, p. 177-178.

10 C. MICHEL, *op. cit.*, p. 5.

11 P. BOUCHERON, « 'Toute littérature est assaut contre la frontière'. Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales HSS*, mars-avril 2010, n° 2, p. 441-467.

12 D'autant qu'il n'existe pas dans la littérature italienne de tradition littéraire aristocratique. Sur les raisons du refus du manuscrit, voir E. COSTADURA, *op. cit.*, p. 2. et R. ACTIS-GROSSO, *op. cit.*, p. 2-5. Ce n'est que grâce à l'intervention du romancier G. Bassani qui a su dépasser de telles visions et déceler « une vision historique pleine d'ampleur, unie à une perception aiguë de la réalité sociale et politique de l'Italie contemporaine, de l'Italie actuelle ; un humour délicieux, une authentique force lyrique ; un style parfait, parfois enchanteur, tout cela à mon avis, fait de ce roman une œuvre d'exception [...] » que le roman a finalement pu être publié aux éditions Feltrinelli, G. BASSANI, préface à l'édition italienne du *Guépard* de 1958, reproduite dans la version française de 1959, p. 12.

13 Voir la reconstitution des polémiques lors de la publication du roman dans P. GODOY, *op. cit.*, p. 167-178 et R. ACTIS-GROSSO, *op. cit.*, p. 5-9.

14 SCERREEN-CRDP de Paris, « Parcours littéraires européens : le Guépard » (<http://crdp.ac-paris.fr/parcours.europeen/index.php:category/tomasi#>), p. 4.

15 « Respecter la puissance de l'auteur. Jean-Paul Manganaro, auteur de la nouvelle traduction du 'Guépard' », *Le Monde des Livres*, 10.5.2007.

16 La phrase italienne est : « Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi ! ».

17 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *op. cit.*, p. 181-195, ici p. 186. Cette phrase est extraite d'un entretien entre le prince Salina et un émissaire du gouvernement piémontais venu lui proposer un poste de sénateur du nouveau royaume que le prince décline en dissertant sur l'immobilité et le fatalisme sicilien.

18 Dans un article des *Annales*, R. Rochefort cherche ainsi à savoir en quoi « Le Guépard est un témoignage valable » de l'histoire de la Sicile et s'applique, à travers une rhétorique marxisante, à analyser si développement économique et mentalité sicilienne tels que dépeints dans le roman, se vérifient dans les faits, R. ROCHEFORT, « Une "civilisation du Guépard" ? », *Annales*, 1962, vol. 17, n° 2, p. 368-371.

- 19 Selon son analyse du roman dans *Mère Méditerranée* paru en 1965, ouvrage cité par P. GODOY, *op. cit.*, p. 175-177.
- 20 En témoigne le fait qu'à la sortie du film en 1963, L. Visconti doit se disculper de toute complaisance politique en ce qu'il fait titrer une interview au journal *l'Unita* : « je voterai comme j'ai toujours voté pour la liste communiste » ! Interview dans *l'Unita* du 11.4.1963 reproduite traduite dans la revue *Cinema 63*, n° 79, sept.-oct. 1963.
- 21 L. ARAGON, « Un grand fauve se lève sur la littérature : Le Guépard », *Les Lettres Françaises*, n° 803, 17-23.12.1959 et « Le Guépard et La Chartreuse », *Les Lettres Françaises*, n° 812, 18-24.2.1960.
- 22 *Ibid.*, article de 1959, p. 1 et 5.
- 23 *Ibid.*, article de 1960, p. 1 et 8.
- 24 D'autres écrivains joignent leur voix à celle d'Aragon et bien des critiques italiens, tels L. Sciascia reconnaissent alors qu'ils ont jugé trop sévèrement l'œuvre, voir P. GODOY, *op. cit.*, p. 172-175.
- 25 Voir L. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 4, 19, 33 et 40.
- 26 Controverses prises « entre négativisation extrême et éloge superfétatoire », selon la formule de R. ACTIS-GROSSO, *op. cit.*, p. 1.
- 27 D. GILMOUR, *The Last Leopard: A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Eland, 2007 (1^{ère} édition 1988), sur ce point: P. GODOY, *op. cit.*, p. 177-178.
- 28 Ainsi récemment, lors de la reconduction de F. Fillon comme Premier ministre du président Sarkozy, *Le Monde* résumait en ces termes l'opération : « 'Que tout change pour que rien ne change...' La fameuse maxime du Guépard s'est muée en son contraire : que rien ne change maintenant pour que tout change demain... » ; *Le Monde*, n° 20470, 16.11.2010, Editorial : « le pari risqué de Nicolas Sarkozy », p. 1.
- 29 Voir O. SÉGURET, « Italie : le regard du 'Guépard' » , *Libération*, 19-20.3.2011, p. V-VII. Innombrables sont aussi les références à cette phrase dans l'historiographie de la noblesse des XIX^e et XX^e siècles qui s'en sert souvent pour illustrer le dilemme adaptation/déclin qui caractérise ce groupe social.
- 30 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, *op. cit.*, p. 263.
- 31 Selon la formule de C. Michel, *op. cit.*, p. 82.
- 32 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, *op. cit.*, p. 58 et 65.
- 33 *Ibid.*, p. 67.

- 34 *Ibid.*, p. 80-81.
- 35 « Dialogue avec Visconti », in S. CECCHI D'AMICO, *op. cit.*, p. 18.
- 36 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Gépard*, *op. cit.*, p. 89.
- 37 C. MICHEL, *op. cit.*, p. 155-157.
- 38 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, *op. cit.*, p. 58.
- 39 *Ibid.*, p. 164.
- 40 *Ibid.*, p. 205-207 et 210.
- 41 *Ibid.*, p. 263.
- 42 *Ibid.*, p. 209.
- 43 *Ibid.*, p. 209-210.
- 44 *Ibid.*, p. 207.
- 45 *Ibid.*, p. 12, 35 et 144.
- 46 *Ibid.*, p. 193-194.
- 47 *Ibid.*, p. 195. Peut-être faut-il ici, pour ne pas retomber dans les travers des critiques des années 1950, dissocier auteur et personnage et voir dans cette phrase l'expression de la conscience historique d'un aristocrate des années 1860.
- 48 Voir P. MILZA, S. BERNSTEIN, *L'Italie, la Papauté, 1870-1970*, Paris, A. Colin, 1970, p. 16.
- 49

AUTHOR

Thierry Jacob

Thierry JACOB, doctorant à l'EHESS et « chercheur Associé » au LARHRA, prépare une thèse qui a pour sujet « Noblesse et industrialisation. L'exemple des nobles de la province de Saxe, 1850-1914/18 ». Il a publié sur le sujet deux articles : « Junker », in *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, Olivier Christin (dir.), Paris, Métailié, 2010, p. 263-282 et « L'adaptation de la noblesse au capitalisme : l'exemple de la noblesse de la province prussienne de Saxe, 1850-1918 », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 53-1, janvier-mars 2006, p. 132-155.

La vérité si je mens. Sept stratégies de fabrication de l'Histoire dans l'édition de fictions pour la jeunesse

Bertrand Ferrier

OUTLINE

Stratégie première : convoquer l'Histoire
Stratégie deuxième : hashtaguer l'Histoire
Stratégie troisième : personnaliser l'Histoire
Stratégie quatrième : packager l'Histoire
Stratégie cinquième : authentifier l'Histoire
Stratégie sixième : cibler l'Histoire
Stratégie septième : éditorialiser l'Histoire

AUTHOR'S NOTES

Cet article a été écrit *in memoriam* Charlotte Ruffault, éditrice de caractère, qui savait penser, apprendre à penser et donner envie de penser.

TEXT

- 1 Que l'Histoire nourrisse la fiction a de quoi réjouir : on peut y voir l'antidote au développement d'une culture réductible « à un simple passe-temps routinier destiné à nous distraire durant ces moments de temps libre devenus aussi vides que les heures passées à travailler »¹. Si on applique cette perspective à l'édition pour la jeunesse, la fictisation historique, édifiante, se retrouve parée de vertus pédagogiques. Pensez : un roman historique, qui-apprend-des-choses, voilà qui a du sens, de la profondeur, de la résonance ! Après tout, qu'apprend-on en fréquentant des histoires de vampire ? Rien de bien constructif. Qu'apprend-on en découvrant l'Histoire ? Notre *background* et les valeurs qui sous-tendent notre culture contemporaine. Dès lors, l'Histoire fonctionne à la fois comme un argument commercial (les produits « inspirés d'une histoire vraie » ont la cote) et comme une légitimation éditoriale,

rassurante, illustrant l'oscillation des éditeurs, ces Janus tantôt « financial risk-takers » et tantôt « cultural mediators » faisant fonction d'« arbitrators of quality and taste ».

- 2 Dans la vaste production pour la jeunesse, quelques périodes historiques sont particulièrement porteuses : les dinosaures dans les documentaires pour garçonnets, le Moyen Âge (autour des « chevaliers » ou des « princesses », selon le sexe de la cible), le xvii^e siècle (autour des mots-clefs « Molière », « Roi-Soleil » et « Versailles »²) et la Seconde Guerre mondiale (autour des productions stéréotypées dénonçant la traque des enfants juifs). Forte de ce constat, l'offre de fictions historiques crée une « Histoire hashtag » : le roman s'empare de termes-clefs à succès propices au référencement et à la « mise en réseaux » chère à certains pédagogues. À partir de ce « minerais » de base, comme disent les industriels de la viande, il s'agit de broder quelques banalités sur une trame déjà vue et réutilisable pour tout autre sujet. La preuve ? L'actualité peut produire l'émergence sporadique de nouveaux *hashtags* éphémères, surtout si l'industrie audiovisuelle s'en sert comme d'un argument *marketing*. *Titanic*, porté par le centenaire de l'accident, donc la sortie en 3D du film de James Cameron, en est un bon exemple.
- 3 À travers cinq exemples liés à ce *hashtag*³, nous allons déterminer sept stratégies de fabrication de l'Histoire dans l'édition pour la jeunesse, qui, dans leur ensemble, peuvent être appliquées à toute autre fictisation historique⁴. Pour cela, nous nous appuyerons essentiellement sur le péritexte et non sur le texte, notre rôle étant de définir des stratégies éditoriales et non actoriales, de sorte que les amateurs et professionnels de stylistique gagneront, je le crains, à passer leur chemin. En revanche, les lecteurs curieux des coulisses de l'édition trouveront peut-être, dans les lignes qui suivent, matière à réflexion et à débat.

Stratégie première : convoquer l'Histoire

- 4 Comment convoquer l'Histoire, c'est-à-dire l'événement et l'authenticité de cet événement ? En respectant trois règles : montrer

que la fiction n'est pas constituée que d'une idée, qu'elle s'appuie sur des preuves attestées ; définir et circonscrire l'élément historique choisi, afin de créer une sensation de déjà-vu chez le lecteur ; laisser entrevoir que la fiction correspond à l'Histoire telle qu'on la connaît.

- 5 Montrer l'historicité de la fiction étant une préoccupation fondamentale, rien d'étonnant si tous les titres choisis ici convoquent le mot-clef « Titanic ». En quatrième, trois d'entre eux précisent la chronologie : *Le Titanic* promet de nous plonger « le soir du 14 avril 1912, après la violente collision avec l'iceberg » ; *L'Instinct de vie* nous précipite au « matin du 15 avril 1912, à 2 h 20 » ; et l'extrait du *Journal de Julia Facchini* placé en quatrième de couverture est lui aussi horodaté (« 15 avril 1912, 2 h 20 du matin »). On aurait tort de dénoncer la banalité de tels procédés, en supputant que le marché ne peut absorber des productions aussi semblables sur le fond, sinon sur la forme. En réalité, cette répétitivité signale la conformité du produit aux règles exigibles d'un roman sur un fait historique. Ici, une date historicise et quasiment scientifie, pour ainsi dire, la fiction, lui apposant une manière de norme NE réservée aux fictisations historiques.

Stratégie deuxième : hashtaguer l'Histoire

- 6 L'événement étant historicisé, il s'agit ensuite de définir et circonscrire l'événement choisi. C'est ce que nous proposons d'appeler la hashtaguisation de l'Histoire, typique de la fictisation historique pour la jeunesse. Par hashtaguisation, nous entendons la mise en avant de mots-clefs et d'images iconiques, permettant de synthétiser un concept à l'aide du plus petit signifiant possible. Si l'on réinvestit la terminologie de Greimas citée par Ricoeur, on pourrait aussi appeler cette hashtaguisation « immédiateté isotopique », au sens où le péritexte vise à réduire toute ambiguïté ou polysémie, écrasant le signifiant sous le poids d'un « thème univoque »⁵. Mais comment cela se manifeste-t-il concrètement ?
- 7 Nous avons signalé la présence de #Titanic dans chaque titre ; toutefois, on pourrait nous reprocher, à raison, d'avoir choisi ces ouvrages précisément pour cette raison. Il convient donc de

souligner l'absence, à notre connaissance, de fictions historiques pour la jeunesse sur le *Titanic* ne mentionnant pas le nom du navire. Surtout, on peut pointer l'art du martèlement éditorial. Les couvertures des cinq titres choisis sont illustrées par une représentation du bateau ; et toutes les quatrièmes mentionnent trois fois le nom du navire, sauf *L'Instinct de vie* qui se contente d'une double occurrence – la hashtagisation est aussi ressassement.

- 8 À ces hashtags primaires s'ajoutent des hashtags secondaires, qui peuvent compléter le bon référencement du livre : la notion de « SOS » est revendiquée par Bernard Marck (« le premier SOS de l'Histoire est lancé ») et par le titre de Christine Féret-Fleury (*S.O.S Titanic*) ; l'iceberg est représenté sur deux couvertures ; les illustrations de couverture de *Collision* et des *Dernières Heures...* sont marquées par une diagonale descendante se référant à l'avarie du bateau. Ainsi, l'Histoire fictivée se fabrique à travers des figures imposées qui encadrent nettement la fiction. Ces *topoi* fonctionnent alors comme des mots-clefs ou des symboles à la fois utiles (la signification est rapide à décoder), complémentaires (l'image confirme le stéréotype suggéré par le mot-clef) et nécessaires (l'ensemble des hashtags de couverture attestent l'historicité de la fiction, donc l'authenticité du pacte de lecture proposé).

Stratégie troisième : personnaliser l'Histoire

- 9 L'événement étant bien situé et attesté, l'éditeur peut et doit souligner la fictivité du livre, entendue comme l'insertion d'une trame romanesque dans un canevas historique. En effet, notre *corpus* oscille entre, d'une part, son souhait d'être jugé exact et sérieux, et, d'autre part, la promesse divertissante ou émouvante qui constitue le contrat romanesque.
- 10 Cette promesse se manifeste en premier lieu par l'insertion de personnages fictifs. Tom et Léa, héros récurrents de Mary Pope Osborne, sont en première de couverture sur ses deux livres ; chez Christine Féret-Fleury, Julia Facchini est résumée en première par une photographie sépia de l'héroïne avec chapeau à plume, disposée dans un cadre ovale ; un garçon et une fille courent sur le pont

représenté en première du livre de Gordon Korman ; et, si nul personnage n'est identifiable sur la couverture de Bernard Marck (on n'y voit que des hères sombres, serrés dans des barques), le texte de quatrième s'ouvre par : « Passagers : Jack, Ruth, Douglas ».

- 11 Le contrat est clair : il sera question de faits historiques, mais, promis, l'émotion sera au rendez-vous grâce à des personnages clairement identifiés. En témoigne l'usage des marqueurs d'émotion dans les textes de quatrième. Ces marqueurs peuvent ressortir des *topoi* verbaux : « Le Titanic sombre dans les eaux glacées » chez Bernard Marck ; « Vis avec Julia la nuit dramatique où le Titanic a coulé », propose *S.O.S Titanic* ; « la violente collision » et « le terrible naufrage » sont aussi au programme des « Carnets de la Cabane magique ». L'usage d'adjectifs de dramatisation (glacé, dramatique, terrible) peut être renforcé par une ponctuation forte, entre interrogations à *suspense* (« Prêt à revivre la traversée du Titanic ? » ; « Comment imaginer qu'à quelques milles d'ici un navire aussi énorme soit en perdition ? » ; « Qui menace le plus les passages du Titanic ? Un redoutable criminel ou la terrible banquise ? ») et exclamations saisissantes (« Le paquebot heurte un *iceberg*. Catastrophe ! » ; « Un autre danger se profile : les icebergs ! »).
- 12 Voici donc deux signes de fictisation : la personnalisation et l'émotisation, c'est-à-dire l'adjonction de sentiments à l'objectivité affichée. La fictisation de l'Histoire fonctionne sur la suppression de la distance historique (éloignement temporel et recherche de la véracité factuelle) par l'injection d'émotions personnalisées ; mais la simplicité *a priori* de cette stratégie oblige les éditeurs à être ingénieux pour valoriser la spécificité de la fiction qu'ils commercialisent.

Stratégie quatrième : packager l'Histoire

- 13 On l'a vu, la fictisation historique procède de tensions entre isotopie et singularité. Il s'agit certes de saturer le produit avec des codes clairement intelligibles, qui rassurent le consommateur sur le bon respect des normes socioculturelles ; mais il s'agit aussi de démontrer son originalité relative, afin de lui donner envie d'acheter ce livre-ci

plutôt qu'un autre. Comment actionner ce mythique *buy-button* dont rêvent les neuromarketteurs ?

- 14 Deux stratégies de séduction matérielle sont à l'œuvre dans les ouvrages de notre *corpus* restreint. La première forme de *packaging* surligne la fictisation. Le produit se présente comme un roman, avec bandeau de présentation (Bernard Marck) ou codes traditionnels de l'édition pour la jeunesse (pour Gordon Korman, couverture colorée, jeunes héros en avant et en action, dessins de type manga). La seconde forme de *packaging* appuie l'originalité par le *design*. Le produit peut alors être doté d'une lourde couverture cartonnée embrassant des pages jaunies et sciemment mal massicotées (*S.O.S. Titanic*) ; et il peut être orné d'une couverture à trou (« Les Carnets de la Cabane magique »), afin d'insister sur l'aspect ludique d'un ouvrage conseillé « dès 7 ans ».
- 15 Dès lors, la mise en forme de l'Histoire fictisée attire l'attention sur une triple problématique éditoriale : assurer la visibilité d'un ouvrage ; permettre à ses cibles potentielles d'être intéressées ; donner des gages de conformité entre ses attentes potentielles (didactisme, conformisme, divertissement). « Pour vivre et prospérer, l'entreprise doit vendre ses produits : il faut, pour cela, qu'elle sache quoi vendre et à qui »⁶, rappelle Armand Dayan. C'est pourquoi, sur le secteur ultraconcurrentiel de l'édition pour la jeunesse (10 000 nouveautés annuelles, on l'a dit) et de la production événementielle (arrivée massive d'ouvrages pour un anniversaire commémoratif appuyé par l'audiovisuel), le *packaging* n'est pas un détail du livre. De même que forme et fond sont liés, texte édité et objet livresque participent pleinement d'une même logique commerciale, donc culturelle.

Stratégie cinquième : authentifier l'Histoire

- 16 Autre tension qui parcourt la fictisation historique : Histoire et fiction. La fiction est nécessaire à la mise en appétit fictisante (sinon, on se contenterait d'acquérir des documentaires). Néanmoins, il faut aussi assurer au lecteur, et surtout au prescripteur (parent,

enseignant, médiathécaire...) susceptible d'acheter l'ouvrage, que le produit est conforme à l'Histoire officielle.

- 17 Pour cela, deux stratégies d'authentification sont utilisées. La première investit les codes universitaires : aux annexes savantes (« Pour en savoir plus » in : *Le Titanic* ; « Pour aller plus loin » et « Un historien raconte » in : *S.O.S Titanic* ; biblio-filmo-sitographies ; images d'archive et décryptage) peuvent s'ajouter, au cœur de l'histoire, des insertions encyclopédiques. Ainsi, dans *Les Dernières heures du Titanic*, une représentation en « coupe du Titanic », p. 10, ouvre le récit que ponctuent des informations en gras (« Le Titanic était équipé de vingt canots de sauvetage, il en aurait fallu deux fois plus », etc., p. 34-35, etc.), selon le code de la collection. La seconde stratégie d'authentification procède du *making of*. Ainsi, *L'Instinct de vie* se conclut par une « note de l'auteur » dont l'incipit résume la tension ici décrite : « Voici une histoire vraie. Enfin presque... ». Cela fait écho au postlude de *S.O.S Titanic*, expliquant que, « si certains personnages de ce livre appartiennent à la fiction, d'autres ont réellement existé ».
- 18 En associant plusieurs stratégies authentifiantes, les éditeurs marquent le sérieux et la crédibilité de ces fictions vraies. Mais cet argument n'est pas que pédagogique : il est aussi culturel, puisqu'il rejoint l'idée curieuse qu'une « histoire inspirée de faits réels » est plus prenante qu'une fiction non historique. L'addition de ces arguments éditoriaux et leur traduction dans un objet-livre permettent à l'authentification de l'Histoire, qu'elle soit l'essentiel (« Les Carnets de la cabane magique » *flirtent* avec le documentaire) ou le détail (la série de Gordon Korman accorde une part prépondérante à la fiction), d'espérer avoir un impact éditorial commercial. Pour cela, une condition s'impose : viser le bon public, *id est* cibler l'Histoire.

Stratégie sixième : cibler l'Histoire

- 19 Contrairement à une affirmation répandue, les livres pour la jeunesse sont de plus en plus contraints, limités, pré-censurés par crainte de choquer les prescripteurs, donc de se couper d'acheteurs potentiels⁷.

Cibler l'Histoire, c'est donc l'adapter au public visé, et surtout à l'image que s'en font les adultes responsables. Car, certes, voir des éditeurs tenter en masse de faire de l'argent sur les centaines de morts du *Titanic* a quelque chose d'horripilant ; mais c'est avant tout surprenant, lorsque l'on pense à cette tragédie dont l'issue peut attrister les enfants, voire les choquer. Comment, dès lors, rendre l'Histoire acceptable selon les critères du Code de gnangnantise en vigueur dans une grosse partie de la production pour la jeunesse ?

- 20 Trois stratégies sont utilisées. Pour les plus jeunes, le fondu au noir : Tom et Léa s'envolent en cabane magique juste avant que le bateau ne sombre, car « personne ne changera la fin de l'histoire du *Titanic* ». Pour les plus grands, le pas de côté : afin que soit décrite la fin du *Titanic*, les héros de *L'Instinct de vie* et de *S.O.S Titanic* reviennent à terre grâce au *Carpathia*. Pour les amateurs de fiction, l'effet Playmobil : reprenant le cadre imposé (un bateau), Gordon Korman raconte toute autre chose (« un assassin se cache sur le *Titanic* ») ; et en avant les histoires ! Au point que l'éditeur, on l'a vu, pose la question en quatrième de couverture : « Qui menace le plus les passagers du *Titanic* ? Un redoutable criminel ou la terrible banquise ? ».
- 21 L'Histoire ciblée est donc une Histoire racontée en respectant les codes de bonne conduite propres aux produits pour jeunes publics. En effet, pour toucher cette cible, il est fortement déconseillé de faire mourir le héros, qui moins est par un redoutable mélange de noyade et d'hypothermie. Cette stratégie narrative est aussi une manière de réécrire l'Histoire en y faisant triompher l'anodin et l'indolore, le sentimentalisme niais remplaçant l'émotion macabre. La mort réelle n'est certes pas tabou : elle est fictivée, festivée⁸, rentabilisée, parfois au nom d'un rémunérateur « devoir de mémoire », parfois au nom d'un grandiloquent « devoir de témoignage » (la Julia de Christine Féret-Fleury devient écrivain en notant ses souvenirs directs du naufrage). L'important reste de la rendre ingérable par la plus grande cible possible.

Stratégie septième : éditorialiser l'Histoire

- 22 Jusqu'ici, nous avons esquissé quelques stratégies permettant de fictiser l'histoire du *Titanic* à destination de la jeunesse. Or, pour que l'Histoire soit vraiment rentable – car tel est l'objectif central de sa fictisation –, encore faut-il l'éditorialiser, c'est-à-dire l'intégrer à une logique plus large de publications. Deux grandes stratégies permettent d'éditorialiser l'Histoire, *id est* l'insérer dans des processus sinon industriels, du moins mécaniques.
- 23 La première stratégie consiste à intégrer la fictisation à une collection. Le *packaging* de « Mon Histoire » est aisément reconnaissable ; en effet, le volume se termine par des publicités pour d'autres fictisations historiques similaires, autour de « la guerre de Cent Ans », « l'année de la grande peste », et « Marie-Antoinette » toute fofolle, dans l'extrait proposé, parce qu'elle va se marier (ce qui est, suppose-t-on, censé faire rêver les jeunes lectrices, réputées être les seules à consommer du livre après dix ans – chacune de ces histoires, comme celle du *Titanic*, est donc racontée *via* le journal intime d'une fille). Ainsi, l'éditorialisation de l'Histoire écrase la spécificité événementielle au profit d'une logique industrielle : tout fait de notoriété assez importante pour justifier un livre doit pouvoir être raconté selon les mêmes codes et formats, avec les mêmes ingrédients visant le même public. La raison en est simple : *hic et nunc*, il n'est de *best-sellers* pour la jeunesse qu'en série. Les hashtags évoqués au début deviennent interchangeable.
- 24 La seconde stratégie d'éditorialisation consiste à intégrer la fictisation historique à une série. C'est le cas des produits siglés Mary Pope Osborne (volumes 16 de « La Cabane magique » et 11 des « Carnets de la Cabane magique ») ; et c'est le cas de *Collision*, de Gordon Korman, fiction intégrée à la série « Titanic ». La fictisation de l'Histoire a donc aussi pour vocation à susciter une consommation collatérale, incluant les autres volumes de la série, mais aussi plus largement le reste de la production de l'éditeur. D'où les pages promotionnelles invitant à « donner votre avis et à retrouver l'agenda des nouveautés sur le site www.Lecture-Academy.com », chez

Hachette ; ou à « donner tes impressions sur la série ou nous parler de tes propres voyages, réels ou imaginaires » en adressant un courrier à Bayard Éditions.

- 25 Ce *continuum* éditorial conduit à considérer la fictisation comme une manière de réduire l'Histoire au rang d'attrape-lecteurs, au même titre que l'est la promesse d'une scène SM dans un roman de *porn mum* exploitant la veine sentimentalo-érotique ouverte par *Cinquante nuances de Grey*.
- 26 En conclusion, examiner quelques stratégies de fictisation de l'Histoire à destination des jeunes lecteurs revient à rappeler le but de tout *storytelling*, donc de l'art de raconter une histoire : « Capter l'émotion et les désirs »⁹. Passer de l'Histoire à l'histoire, *nihil novi sub sole*. Le rapport entre « fait historique » et mise en récit peut être interrogé dès les premiers mythes ; et les modes de consommation culturels modernes ont fait fructifier l'art du réinvestissement narratif – Jean Baudrillard citait ainsi ces touristes qui « consomment, sous forme rituelle, ce qui fut événement historique [et est désormais] réactualisé de force comme légende »¹⁰. Plus gourmands que leurs ancêtres, les ritualisateurs et les réactualisateurs de l'Histoire qui sévissent actuellement dans l'édition pour la jeunesse permettent de comprendre la « légende » ici évoquée dans une double acception : récit d'événements formidables, et sous-titrage permettant de vivre dans l'illusion que l'événement historique raconté nous est contemporain, en « neutralisant » la distance qui nous sépare de lui¹¹.
- 27 La fictisation pour la jeunesse passe donc par l'application de codes narratifs et de filtres visant à policer l'Histoire afin de la rendre émouvante, désirable, morale, heureuse, bref consommable. L'objectif affiché : permettre au jeune lecteur de tirer un bénéfice intellectuel (lecture), social (culture commune) et moral (réécriture des faits en fonction de la *doxa* en vigueur). L'objectif réel : inciter l'acheteur, adulte ou adolescent, à consommer de l'Histoire fictisée, c'est-à-dire adaptée aux exigences du marché de l'*entertainment*. Le but n'est même pas idéologique ; il relève strictement du *business*. Dans cette perspective, le fait historique hashtagué fonctionne comme une marque impactante (« Titanic », « Roi-Soleil », « Molière »), que les entreprises culturelles ont vocation à décliner à la manière des

licences. Dès lors, l'Histoire est si bien esthétisée, si bien investie par la fiction, qu'elle devient une fiction comme les autres. Elle n'existe dans le marché éditorial que dans la mesure où elle peut être « artialisée » et devenir « un instrument de légitimation des marques et des entreprises » en l'espèce éditoriales¹². En d'autres termes, l'ordre chronologique s'est inversé. Les faits historiques, jadis présentés comme premiers, ne font que succéder à leur mise en fiction préalable.

- 28 Bref, dans notre corpus, l'Histoire paraît être avant tout un ingrédient commercial malléable à merci, selon des stratégies dont nous avons présenté ici quelques éléments. Objectera-t-on que quelques textes résistent encore et toujours à l'impératif économique, donc à sa cohorte de normes ? Nous voulons bien le postuler. Ce nonobstant, pour mieux donner à apprécier les exceptions, nous avons pensé qu'il était plus logique de proposer une vue d'ensemble des cas les plus fréquents. Cela ne nie pas la possibilité d'une île, sur laquelle survivraient des fictisations originales, inattendues, dissonantes. Au reste, l'existence de règles récurrentes et de procédés convenus n'empêchera jamais un écrivain, prié de s'adapter aux exigences du marché, de répondre, comme Maurice Cury : « S'adapter, s'adapter... Je voudrais que, parfois, on s'adapte à moi. »¹³.

NOTES

1 Ch. LASCH, *Culture de masse ou culture populaire ?* Paris, Climats, 2011 (éd. or.1981), p. 40.

2 Voir, par ex., B. FERRIER, « Quatre filles et une couronne. Le XVII^e siècle, un révélateur de l'identité du roman contemporain pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXIX, n° 77, 2012, p. 367 sqq.

3 M. POPE OSBORNE, *Les Dernières Heures du Titanic*, Paris, Bayard Poche, « La Cabane magique », 2009, 9^{ème} éd. ; (éd. or. 1999), M. POPE OSBORNE et W. OSBORNE, *Le Titanic*, Paris, Bayard Poche, « Les Carnets de la Cabane magique », 2012 (éd. or. 2002) ; G. KORMAN, *Titanic. 2. Collision*, Paris, Hachette Livre, 2012 (éd. or. 2011) ; C. FÉRER-FLEURY, *S.O.S Titanic. Journal de Julia Facchini 1912*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Mon Histoire », 2011 1^{ère} éd. 2005) ; B. MARCK, *Titanic. L'Instinct de vie*, Paris, Flammarion, 2012.

- 4 Nous employons « fictisation historique » non par snobisme, quoique, mais pour insister sur la mise en fiction de l'Histoire. « Roman historique » occulte pour partie cette action... et tout notre *corpus* n'est pas réductible au terme de « roman ».
- 5 « L'univocité ou la plurivocité de notre discours n'est pas l'œuvre des mots, mais des contextes. Dans le cas du discours univoque, c'est-à-dire du discours qui ne tolère qu'une signification, c'est la tâche du contexte d'occulter la richesse sémantiques des mots, de la réduire en établissant [...] une topique identique pour tous les mots de la phrase. » (P. RICŒUR, « Herméneutique et structuralisme », in *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, « Points », 2013 (1^{ère} éd. 1969), p. 140.
- 6 A. DAYAN, *Le Marketing*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2^{ème} éd., 2008, (1^{ère} éd. 1976), p. 7.
- 7 Voir B. FERRIER, « Ne pas tout dire : droit et littérature », in *Les Livres pour la jeunesse entre édition et littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 96 sqq.
- 8 Comme l'écrit P. MURRAY, « Après l'Histoire I », in *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, (éd. or. 1999), p. 229, « se substitue maintenant l'issue esthétique la plus délirante : la dissolution de la question de la mort dans la réponse festive ou dans son exhibition carnavalesque. [...] L'époque [...] a trouvé un moyen supplémentaire de refouler la mort : elle la gratifie du nez rouge [...] ». ».
- 9 C. SALMON, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 212.
- 10 J. BAUDRILLARD, « Le Néo ou la résurrection anachronique », in *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002, (1^{ère} éd. 1970), p. 147.
- 11 Sur le compactage socioculturel et la mise en récit, voir J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI, *La Culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Hachettes Littératures, « Pluriel », 2006, (1^{ère} éd. 2002) p. 364.
- 12 G. LIPOVETSKY et J. SERROY, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 28.
- 13 M. CURY, *L'Uniformité culturelle*, Paris, Le Temps des cerises, 2011, p. 72.

AUTHOR

Bertrand Ferrier

Bertrand FERRIER, auteur, docteur et titulaire du DESS d'édition de Paris-XIII, enseigne l'écriture, l'édition et la traduction pour la jeunesse aux universités de Rennes-2 et Bordeaux-4. Il a notamment publié *Les Livres pour la jeunesse, entre édition et littérature* (Presses Universitaires de Rennes, 2011), et *Tout n'est pas littérature ! Le concept de littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse* (Presses Universitaires de Rennes, 2009)... ainsi qu'une histoire de Rome racontée par elle-même (*Rome. Mon histoire*, Hachette Jeunesse, 2005)

La Saint-Barthélemy chez Michelet. Lectures croisées d'un historien et d'une littéraire

Bernard Hours and Pascale Mounier

OUTLINE

La mise en récit des événements

Les « marqueurs d'historicité »

L'usage des références

L'usage de la citation

Le je

L'usage des dates

Les marqueurs de fictionnalité

L'intrusion dans la vie psychique des individus

Dialogues et dialogisme

Le rythme narratif

Analyse et représentation du massacre

L'intelligibilité des faits

Une lecture de type romanesque

Une lecture de type historique

Une lecture de type philosophique

La spectacularisation de la tuerie

L'hypotypose

La violence de l'image

Le traitement des personnages : une poétique de l'exemplarité

Une histoire incarnée : le portrait

Une histoire orientée

La stylisation des personnages

L'allégorisation

L'ironie réflexive

TEXT

- 1 Michelet publie en 1856 le tome IX de son *Histoire de France*, sous le titre *Guerres de religion*¹. Il traite en fait d'un temps plus long, de 1547 à 1572, de l'avènement d'Henri II à l'automne 1572, soit les lendemains de la Saint-Barthélemy. Le récit de la Saint-Barthélemy y occupe les chapitres XXI à XXVI. La fin du règne de Charles IX est

traitée dans le volume suivant, *La Ligue et Henri IV* qui, lui même, ne s'achève pas en 1610 mais en 1598.

2 Cette publication est certes insérée, chronologiquement, dans la succession des volumes dédiés à sa grande fresque historique, mais en même temps, elle entre en résonance avec un moment éditorial. Depuis la fin des années 1820, sont parues plusieurs pièces de théâtre qui ont pour sujet le massacre du mois d'août 1572 :

- Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, Paris, 1829.
- *La mort de Coligny ou la nuit de la Saint-Barthélemy. 1572. Scènes historiques*, Paris, 1830.
- Lesguillon, *Aoust 1572 ou Charles IX à Orléans*, drame historique en 4 actes, Paris, 1833.
- Frédéric Soulié, *Une aventure sous Charles IX*, comédie en 3 actes, Paris, 1834
- Ph. Fr. Dumanoir et al., *Une Saint-Barthélemy*, vaudeville historique en un acte, Paris, 1836.
- Edouard Stern, *L'hérétique et l'apostat ou les matines de Saint-Barthélemy*, Paris, 1836, roman historique en 2 volumes.
- Enfin entre décembre 1844 et Avril 1845, Alexandre Dumas publie en feuilleton son roman *La reine Margot*, dont il tire une pièce de théâtre en 1847.

3 La Saint-Barthélemy est donc un thème littéraire qui « marche » dans le deuxième quart du XIX^e siècle. Sans doute la pièce de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'Ecole des rois* (1790), devenue *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* (1798), y est-elle pour quelque chose. Elle est rééditée en 1818 avec le théâtre complet, en 1822 dans une compilation du théâtre français, séparément en 1826 et 1830, puis de nouveau dans une compilation en 1842-43.

4 Le genre historique aussi s'est penché sur la période avec notamment le *Coligny, histoire française*, de Pierre-Joseph-Spiridon Dufey, publié en 4 volumes en 1825.

5 La question du statut de l'œuvre qu'il écrit est posée par Michelet par le biais d'un retour réflexif sur son objet d'une part et sur le choix de l'écriture d'autre part. Il n'est en effet pas très sûr du premier : « le nouveau règne [celui d'Henri II] nous met en plein roman » (*incipit* du chapitre 1, p. 13). Dès ce premier chapitre, il pose des personnages

dont les motivations intéressées (la vengeance de Diane de Poitiers contre la duchesse d'Etampes) créent une intrigue dont le premier événement est le duel de Jarnac contre La Châtaigneraie et dont la Saint-Barthélemy constitue le dénouement. L'intrigue favorise l'émergence d'un héros qui est le sujet principal du livre : Coligny, à la fois acteur historique, personnage et allégorie, comme nous le verrons plus loin. On ne sait donc si ce volume est une mise en récit de l'histoire dans la mesure où les événements ne relèvent pas de la fiction mais du réel ; ou s'il s'agit d'une mise en récit romanesque parce que la concaténation restituée de ces événements obéit aussi à une logique romanesque. C'est à ce titre que l'historien et la littéraire que nous sommes, nullement spécialistes de Michelet, se risquent à poser la question du statut de l'écriture d'un épisode marquant de l'histoire française. L'indécision entre récit historique et récit fictionnel pose en effet la question du rapport de l'auteur au passé et de la nature de la vérité qu'il met au jour.

- 6 Il semble que la fascination éprouvée par Michelet pour son objet le pousse vers un mode particulier d'évocation du réel. À plusieurs reprises, il définit son travail d'historien comme une entreprise de résurrection du passé, d'abord en 1846 (*Avant-Propos au Peuple*), puis en 1869 (préface à *l'Histoire de France*) : « Que ce soit là ma part dans l'avenir, d'avoir, non pas atteint, mais marqué le but de l'histoire, de l'avoir nommée d'un nom que personne n'avait dit. Thierry y voyait une *narration* et M. Guizot une *analyse*, je l'ai nommée *résurrection*, et ce nom lui restera ».
- 7 D'où la tentation de la poésie pour restituer la vie. Michelet l'éprouve notamment au début du livre lorsqu'il évoque le château d'Anet construit pour Diane de Poitiers. Il cherche alors à exprimer le génie du lieu :

Voilà le monument étrange, idéal et réel, amusant, noble et ravissant, l'enchantement diabolique et divin qui a trompé les cœurs et qui les trouble encore, qui démentit le temps [donc qui abolit l'histoire], et qui la maintint belle jusqu'à soixante-dix ans, que dis-je ? Trois cents ans, jusqu'à nous. Mais laissons là le rêve, laissons là la poésie. Voyons l'histoire et la réalité. (chap. 3, p. 39). C'est une fascination du même genre qui fonde l'économie de l'ouvrage : celle de la nuit de la Saint-Barthélemy, ou plus exactement celle du martyr protestant, monument élevé à la liberté : « la voie était obscure et pleine

d'ombres ; je voyais seulement, au bout de ces ténèbres, un point rouge, celui de la Saint-Barthélemy (préface, p. 8).

La mise en récit des événements

- 8 Michelet fait le choix du récit. Comme les historiens de son temps, il raconte le passé. Mais si dans cette histoire narrative les verbes au passé simple dominant et constituent un ressort littéraire, le discours se démarque nettement du récit. Le dispositif paratextuel, c'est-à-dire la préface, du volume *Guerres de religion* le pose en historien.

Les « marqueurs d'historicité »

L'usage des références

- 9 Dans une note finale de la préface, il annonce que le lecteur « trouvera une critique générale des sources historiques de ce grand siècle » dans « la suite de cet ouvrage » et il réfère aux tomes IX et X. Or le t. IX est précisément celui qui contient cette préface. On se reporte donc au t. X « La Ligue et Henri IV », où l'on cherche en vain cette « critique générale ». En appendice de ce volume, on trouve quelques références éclairant par des anecdotes ou des détails chacun des chapitres de ce seul volume.
- 10 Dans le fil du récit, Michelet ne renvoie que de manière très aléatoire à ses sources, soit en les évoquant dans son propos, soit en les citant plus ou moins longuement mais alors sans donner la référence précise, soit en donnant de manière très elliptique la référence entre parenthèses. Il a exploité les archives, mais sans donner méthodiquement les références des fonds consultés qu'il mentionne de façon aléatoire : « Par les lettres du prince d'Orange, par la correspondance... de Granvelle, par les dépêches anglaises, etc., toute la situation est dévoilée » (chap. 22, p. 288). Il puise d'ailleurs beaucoup dans la correspondance du cardinal de Granvelle, dont il semble avoir vu les originaux (« la correspondance (inédite encore) de Granvelle », *ibid.*) et dont il émaille les citations de références sibyllines, par exemple : « GR., VI, 444,451, 13 déc. 1561 » (chap. 13 p. 187). Il a également travaillé, semble-t-il, à l'*Archivio segreto vaticano* (« les preuves en sont au Vatican (Voy. Les notes du tome X.) »),

chap. 16, p. 217) ; il a hanté les Archives nationales et à la Bibliothèque nationale (où il a vu par exemple les lettres latines de Marie Stuart), mais on est bien incapable de dire précisément ce qu'il a vu et ce qu'il a négligé.

- 11 Il lui arrive de donner entre parenthèses la référence d'un ouvrage dans lequel il a puisé un renseignement, mais de manière si elliptique que le lecteur non averti devra faire un travail de recherche, parfois vain, pour comprendre de quel ouvrage il s'agit. Par exemple, il raconte que le duc d'Albe fait couper 800 têtes après Pâques 1566 et entre parenthèses renvoie à « Gach. *Phil.* II, t. II » (chap. 2, p. 23). Or, le catalogue général de la BnF indique bien qu'un certain Louis-Prosper Gachard a publié des relations d'ambassadeurs vénitiens sur Charles Quint et sur Philippe II, en 1856 (ce qui est probablement trop tardif pour que Michelet l'ait effectivement utilisé) mais en un seul tome, et que l'ouvrage du même Gachard sur Don Carlos et Philippe II date des années 1860 et constitue aussi un seul volume. Michelet mentionne souvent des mémorialistes comme La Noue, Saulx-Tavannes, Marguerite de Valois, ou des historiens contemporains ou quasi contemporains comme de Thou, sans jamais en préciser l'édition, ni la date. Il a probablement puisé dans la série de Petitot (*Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*) commencée sous la Restauration. De même, il renvoie à des lettres de Catherine de Médicis dont il indique parfois la date, mais pas l'édition d'où il les a extraites. Sans doute viennent-elles de la série des *Archives curieuses de l'Histoire de France* publiée sous la Monarchie de Juillet. Il tait aussi certaines de ses sources comme le huguenot Simon Goulart (*Mémoires de l'Etat de France sous Charles neufviesme*, 1576-1577), qui a évidemment inspiré non seulement son récit des horreurs de la Saint-Barthélemy mais aussi son interprétation du mariage de Marguerite de Valois comme un piège tendu de longue date à Coligny et aux protestants.
- 12 Reconstituer les sources de Michelet exige donc une enquête longue et minutieuse. Mais que signifie l'usage de la référence puisqu'il ne s'agit pas, à l'évidence, d'apporter une preuve et de faciliter l'accès à celle-ci ? Peut-être entend-il ainsi se rappeler à lui-même autant qu'à son lecteur qu'il ne fait pas œuvre de fiction, que si l'histoire est un « art »², cet art n'est pas fiction, mais représentation, ou pour mieux dire selon ses propres termes : résurrection.

L'usage de la citation

- 13 Quelques phrases sont extraites de correspondances, en particulier celle de Granvelle et celle d'un certain Morillon dont il ne nous précise jamais l'identité. Mais parfois, l'origine de la citation est tue de telle sorte qu'elle résonne comme une voix venue directement du passé : « un agent anglais avait dit sèchement à l'amiral lui-même : 'vous ne commanderez pas en Flandres, nous ne le souffrirons pas' » (chap. 22, p. 289). L'historien ressuscite un témoin inconnu dont la seule voix vaut attestation. De même, lorsqu'il fait parler Coligny en personne : « On disait de tous les côtés à Coligny qu'il se perdait en exigeant cela. Il répondait froidement : 'Je suis assez accompagné, si je n'ai affaire qu'à MM. De Guise' » (chap. 22, p. 292). De même encore, quand il recourt naïvement à la mémoire de l'historien de Thou, présent au mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre le 18 août et restituant la réaction de Coligny à la vue des drapeaux protestants pris à Jarnac et Moncontour et accrochés aux voûtes de Notre-Dame : « Nous en mettrons d'autres à la place, plus agréables à voir » (chap. 22, p. 293). Le procédé utilisé ici relève aussi bien de la fiction que du récit historique et rend manifeste l'intention historienne de Michelet : la « résurrection » du passé. En ne précisant pas d'où vient cette citation, Michelet se pose en détenteur d'un savoir supérieur, en vertu d'une communication directe avec l'événement qu'il ressuscite vraiment. À ce point, histoire et fiction se confondent. On peut développer la même analyse à propos de l'entrevue de baron de Retz avec Charles IX, dans la soirée du 23 août (chap. 23, p. 305).
- 14 Michelet emprunte volontiers aux mémorialistes, auxquels il accorde volontiers son crédit. Il cite notamment un long extrait des *Mémoires* de Marguerite de Valois, relatant un épisode de la Saint-Barthélemy exploité par P. Chéreau dans son film : lorsque Marguerite ouvre sa porte au sieur de Tèjan poursuivi par des Suisses (chap. 24, p. 315-316). L'anecdote oscille entre tragicomique, ironie et horreur. Il cite volontiers et à plusieurs reprises de pseudo-mémoires du duc d'Anjou (par exemple, chap. 22, p. 295), en précisant que le récit est « très vraisemblable », ce qui le dispense de montrer pourquoi (« ce qui me prouve que le récit attribué au duc d'Anjou est bien de lui », chap. 23, p. 304).

Le je

- 15 Le je de Michelet se manifeste selon des modalités contradictoires dans son texte et dans le récit, qui nous semblent conforter néanmoins le statut historique de son discours.
- 16 Cette intervention directe lui permet d'abord de dévoiler ses stratégies discursives. Ainsi, lorsqu'il justifie ses choix : il annonce par exemple qu'il ne va pas du tout aborder l'œuvre législative et réformatrice de la Monarchie durant cette période, et qu'il va notamment passer sous silence la grande ordonnance rendue à la suite des États généraux d'Orléans de 1560. Ce qui ne l'empêche pas de prendre le temps de la comparer à l'œuvre des États généraux de 1789 : « Je n'ai pas le courage de parler des lois, de la réformation des lois, vaines et risibles feuilles de papier, au milieu de la scène épouvantable de violence qui s'ouvre ici » (chap. 16, *incipit*, p. 209). La raison de ce choix ne réside pas seulement dans l'opposition entre le drame qui occupe le devant de la scène et tout le reste qui se retrouve ravalé à un rang secondaire. Elle est à rechercher dans l'économie générale de son *Histoire de France*, construite autour d'une idée directrice : la lutte pour la liberté et l'émancipation de l'individu. L'épisode dramatique de la seconde moitié du XVI^e siècle engage la France pour deux siècles sous le despotisme, dont la Saint-Barthélemy est le symbole sanguinolent. Partant, le récit n'aura d'autre justification que d'aider à comprendre comment on en est arrivé là. Pour cette raison, il se justifie de ne pas s'attarder à l'évocation de toutes les souffrances subies par les protestants : « Je me garderai bien de conter tout cela. Car le cœur du lecteur, absorbé et perdu dans ce cruel détail, n'entendrait plus et ne comprendrait plus, laisserait échapper le fil central et la pensée du temps que j'ai peine à lui faire tenir. Qu'on lise seulement la fuite de Toulouse, qu'on lise l'expulsion des pauvres familles d'Orléans... » (chap. 21, p. 274).
- 17 La même distanciation historique lui permet d'argumenter son récit ou le choix de ses références : « Je ne vois pas que Coligny ait profité de l'autorisation [d'avoir une garde protestante autour de sa maison après l'attentat du 22 août] » (chap. 23, p. 300) ; « Ajoutons une circonstance, la première que je vais emprunter aux récits protestants (jusqu'ici je n'ai rien tiré que des sources catholiques) » (chap. 23, p. 306).

- 18 En revanche, sans nécessairement écrire à la première personne, Michelet abolit à d'autres moments toute distance et s'implique personnellement dans son discours, pour prendre position par rapport à l'historiographie, sans nécessairement identifier explicitement les auteurs qu'il conteste : « Nos historiens ont été si honnêtes, tranchons le mot, si innocents, que tous ont pris au sérieux Catherine de Médicis. Pas un n'a sondé ce néant », (p. 215) ; « Pourquoi parle-t-on toujours de la Saint-Barthélemy de 1572, et non de celle de 1562 ? » (chap. 16, p. 217).
- 19 Ainsi, insensiblement, une voie est ouverte, de la prise de position scientifique à l'engagement humaniste et idéologique. Michelet n'est pas de ceux que l'iconoclasme huguenot peut émouvoir à l'égal des massacres humains³.
- 20 Héritier de la Révolution, il ne supporte pas les manipulations dont elle peut faire l'objet. Il s'en prend ainsi aux falsificateurs qui ne reculent pas devant les rapprochements audacieux⁴.
- 21 Il faut enfin mentionner le *je* ou le *nous* professoral, qui associent l'auditoire au discours et qui parfois aussi l'interpellent pour relancer le récit : « j'ajouterai une chose triste, qu'il faut dire ; je la dirai crûment » (chap. 21, p. 272) ; « Marguerite nous apprend que » (chap. 23, p. 304) ; « Qu'allait-on faire de ces gentilshommes qui étaient dans le Louvre, sous le toit du roi ? Grande et cruelle question » (chap. 24, p. 314) ; « Guise, Montpensier et Gonzague (Nevers) trois princes, furent les principaux exécuteurs. Ajoutez-y Tavannes, l'homme du duc d'Anjou » (chap. 25, p. 319). Ce style oratoire de l'écriture professorale a inspiré toute une lignée d'historien, jalonnée notamment par Lucien Febvre ou Pierre Chaunu.

L'usage des dates

- 22 Michelet ne fait pas un usage des dates foncièrement différent des autres historiens, ceux de son temps tout au moins. Domine une certaine imprécision ou plus exactement un usage assez aléatoire de la précision, avec une fréquence assez modérée des repères chronologiques. La plupart des chapitres correspondent à une période de quelques années (parfois d'une seule année) dont les terminus *a quo* et *ad quem* sont indiqués entre parenthèses. Ceux qui traitent du règne d'Henri II (soit le premier tiers du volume) sont

pauvres en dates. Elles deviennent plus nombreuses à partir de 1560, avec une fréquence croissante jusqu'aux chapitres qui couvrent la période qui court du mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre (18 août) jusqu'au massacre (24-26 août). Durant le récit des journées, et particulièrement celui de la nuit du 23 au 24 août, Michelet opère même une pause pour récapituler heure par heure le déroulé de la soirée du 23 au Louvre.

- 23 Ainsi, la date constitue moins pour Michelet un simple repère du récit qu'un instrument d'enquête pour établir une vérité des faits : la trahison des Guises et de leur parti au profit de l'Espagne (chap. 16, p. 213), la véritable responsabilité du massacre (chap. 24, p. 313-314). Méthode à laquelle A. Jouanna, auteur de la dernière synthèse sérieuse sur la nuit de la Saint-Barthélemy, déclare de manière définitive qu'il est vain de recourir ⁵: elle repose en effet sur l'usage de témoignages contradictoires parmi lesquels l'historien sélectionne toujours avec un certain arbitraire. Mais, victime d'un paradoxal réflexe positiviste, Michelet veut croire que la chronologie est seule garante d'une véritable impartialité : la coïncidence chronologique et l'accumulation de faits convergeant dans le même sens construisent à ses yeux une preuve irréfutable.
- 24 Cependant l'accumulation des dates peut aussi répondre à la recherche d'un effet littéraire pour provoquer un sentiment d'oppression et donc pour dramatiser le discours : ainsi lorsque Michelet énumère à coups de dates, comme une cloche sonne les coups du destin, les malheurs subis par son héros, Coligny : « Lui aussi avait eu sa fuite quand, en 1568, avec Condé, ils traînaient leurs petits enfants d'un bout à l'autre du royaume.[...] Il avait perdu, en 1568, sa sainte femme. En 1569, l'honnête digne Dandelot [...] meurt, empoisonné, dit-on. [...]. En 1571, à Londres, meurt le bon Odet [...] » (chap. 21, p. 275).

Les marqueurs de fictionnalité

- 25 Les spécialistes de la fiction sont divisés sur la question de l'existence de tels marqueurs ⁶. À la différence de G. Genette et de D. Cohn, J.-M. Schaeffer en particulier soutient qu'il n'y a pas de procédés vraiment distinctifs du récit romanesque par rapport au récit

historique. Nous pouvons toutefois repérer ici trois procédés narratifs plus propres au romancier qu'à l'historien.

L'intrusion dans la vie psychique des individus

- 26 Le *je* entre à l'occasion dans la pensée et les émotions des personnages qu'il évoque : suppléant aux insuffisances des sources, il en vient à imaginer leur psychologie. Il montre Coligny désespéré face aux exactions commises par des soldats protestants lors les guerres qu'il mène en France et à l'étranger (chap. 21, p. 273-274). L'usage du discours direct et du indirect libre permet ici de restituer à la fois le point de vue de Coligny et celui d'un pilleur anonyme qui continue à voler malgré les coups de bâton de l'amiral. Nous apprenons de même les pensées de Coligny juste avant sa mort : « Le blessé sur son lit était dans ses pensées. Quelles ? La famille peut-être qu'il ne devait jamais revoir, cette femme admirable qu'il avait laissée enceinte et qui le rappelait en vain ? Ou bien plutôt cette grande famille de l'Église, si divisée, si hasardée [...] Mais ces sombres pensées ne le reportaient-elles pas plus haut, plus loin encore, à la grande question des déchirures du dogme, etc. » (chap. 24, p. 309-310). Michelet glisse dans ce type de passages du vrai au vraisemblable : il évoque des événements qu'il juge probables mais dont il n'a pas d'attestation.

Dialogues et dialogisme

- 27 Des bribes de dialogues en forme de citations viennent trouer le récit. La question se pose de la source de ces propos rapportés. Par exemple on ne sait quelle fiabilité accorder au contenu d'un échange entre Coligny blessé, un inconnu et un certain Merlin, lors de l'opération effectuée par Ambroise Paré à la suite de l'attentat du 22 août⁷. Suit le dialogue entre Coligny et Charles IX venu lui rendre visite, interrompu par Catherine de Médicis, interpolé semble-t-il des *Mémoires* de Jacques-Auguste de Thou, édité par Petitot en 1823⁸. À la différence de Mérimée, Michelet recourt en tout peu au dialogue ; quand il le fait il a tendance à donner sa source. L'entretien entre le baron de Retz et Charles IX après l'assassinat manqué de Coligny est

ainsi rapporté d'après M. de Valois (chap. 23, p. 304-305). Mais au total les passages de dialogue sont peu nombreux.

- 28 Autrement délicat, est le statut ambigu de nombreuses bribes de discours sans guillemets encadrants et non référencées. Des formules et ou des phrases complètes ont un caractère oral mais ne sont pas attribuées à un énonciateur. Viennent-elles de l'analyse de l'auteur ? Sont-elles des discours rapportés de personnages ? Telle idée avancée semble ainsi venir de la pensée d'un personnage ou du je sans que l'on en soit certain. Dans la restitution de la proposition de Coligny à Charles IX de marier M. de Valois à Henri de Navarre des énoncés variés se combinent⁹.
- 29 Au discours de Coligny se mêlent les idées de Catherine de Médicis et du parti ultra-catholique « exiger de son jeune roi », « intolérable » ainsi que celles du narrateur, capable de voir là le « *premier mariage mixte* » de l'histoire. Dépassant le seul procédé du discours indirect libre, une forme de polyphonie superpose ainsi constamment dans le texte les voix du narrateur et des personnages, que ceux-ci soient d'ailleurs des individus isolés ou un groupe indistinct. Un dispositif énonciatif aussi glissant gêne l'approche scientifique du passé mais a un bénéfice impressif évident : il limite la médiation entre les acteurs de l'histoire et le lecteur.

Le rythme narratif

- 30 Le traitement du rythme du récit est également intéressant. Selon P. Petitier¹⁰, Michelet, en historien, « pense avec le rythme » : il passe sous silence certains événements et en développe plus ou moins d'autres. Ce n'est donc pas l'apanage du romancier que de pratiquer des variations rythmiques dans le récit. Alors que le volume *Guerres de religion* couvre une période de 25 années (1547-1572), les journées de la Saint-Barthélemy occupent à elles seules un peu plus de 3 chapitres¹¹ 23, 24, 25 et la moitié du 26¹¹ sur 27. Comme le montre E. Pellet¹¹, le rapport du nombre de pages par année oscille entre 2 et 10 pour la plupart des chapitres qui précèdent alors qu'il passe à 100 pour le chapitre 22 les « noces vermeilles » du 18 août¹¹, à 1450, 850 et 600 pour les chapitres 23, 24 et 25¹¹ du 22 août au 26 août¹¹, qui correspondent à la fin du massacre parisien. Ce « très fort ralentissement » de la narration serait à mettre en lien avec la

densification de la matière historique. Les deux principaux épisodes, l'assassinat de Coligny au chapitre 23 et celui de Ramus au chapitre 25, se répondraient et encadreraient les journées parisiennes, le second fonctionnant comme la symétrique bourgeoise du premier¹².

- 31 Le récit de la Saint-Barthélemy s'organise selon deux ralentis, avec au sein de ces ralentis des phénomènes d'accélération. Le double attentat sur la personne de Coligny est en particulier relaté dans trois chapitres successifs : au fil du récit des événements parisiens Michelet mentionne la prise de décision précipitée du conseil de roi (chap. 22, p. 296), le tir d'arquebuse qui blesse l'amiral (chap. 23, p. 299) et l'annonce faite par le duc d'Anjou de la mort de celui-ci (chap. 23, p. 308) avant de reconstituer pas à pas les étapes du meurtre effectif (chap. 24, p. 308-312). C'est le seul passage du volume où le changement de chapitre ménage le suspense. Alors qu'elle est entretenue durant plusieurs chapitres chez Dumas, l'attente est le plus souvent ici de courte portée¹³. Sans annuler l'analyse, une dramatisation narrative ponctuelle grossit ainsi des moments de la situation française, aussi insignifiants peuvent-ils paraître, et leur confère un rôle dans l'avancée des événements. La bouderie ridicule de Catherine de Médicis au moment où Charles IX écoute les conseils de Coligny en faveur d'une alliance avec les Pays-Bas et l'Angleterre contre l'Espagne¹⁴ met ainsi en évidence la façon dont la politique de pacification du roi bascule en politique d'intolérance. Cette construction de l'enchaînement des épisodes des guerres de religion se retrouve chez Michelet au niveau de l'ensemble du XVI^e siècle¹⁵.
- 32 Le pacte de Michelet avec le lecteur dans la reconstitution du passé paraît donc clair : l'auteur propose une organisation d'événements recueillis dans différentes sources dans un but analytique. Tandis que le romancier opère d'emblée une mise en récit, Michelet, en historien, fait primer l'analyse sur le factuel¹⁶. Mais l'implication subjective du je complexe qu'il construit, et la démarche d'imagination historique dont il fait preuve, qui dépasse la seule exploration de ce que N. Z. Davis appelle les « possibles historiques »¹⁷, fragilisent la frontière que tâche d'établir son projet entre réalité et fiction.

Analyse et représentation du massacre

- 33 La façon dont l'auteur traite la Saint-Barthélemy elle-même, c'est-à-dire les massacres parisiens qui se sont déroulés du soir du 23 août au 26 août 1572, est révélatrice de cette hybridité du récit produit. On sait la progression de la violence durant les trois journées, qui va de l'élimination des chefs des huguenots à la guerre civile. Le déchaînement de la violence occupe en l'occurrence trois chapitres du volume : du chapitre 24 (chap. 24, p. 315), après le meurtre de Coligny, au chapitre 26 (chap. 26, p. 331), avant la diffusion du mouvement en province. Qu'il porte sur les événements du Louvre le 23, les troupes d'H. de Guise s'attaquent aux nobles protestants qui se sont réfugiés dans la demeure royale ou sur ceux du reste de la ville du 24 au 26 les troupes de Guise et les civils font couler le sang dans Paris, le récit se caractérise par deux modes différents d'écriture. D'un côté il s'insère dans une narration causaliste, qui le précède et qu'il poursuit : comme dans tout récit l'organisation des faits narratifs construit une logique, entre dans un dispositif démonstratif¹⁸. De l'autre, le texte sort de la logique narrative pour entrer dans celle de la représentation.

L'intelligibilité des faits

- 34 Comment Michelet construit-il ce que l'on pourrait appeler une « trame d'intelligibilité des faits » ? La réponse doit être donnée d'abord à l'échelle du volume tout entier, dont la cohésion propre ne relève pas du simple découpage chronologique ; plus exactement, ce découpage révèle une interprétation globale de la période. Dans la préface, Michelet précise qu'il a en vue, « au bout de ces ténèbres, un point rouge, la Saint-Barthélemy » (préface, p. 8). S'il fait débiter ce volume en 1547, c'est qu'il repère à ce moment-là le début d'une chaîne de causalités qui y conduisent. Or cette chaîne elle-même entrecroise des niveaux de causalité très différents qui appellent au moins trois lectures.

Une lecture de type romanesque

- 35 Tout commence par une femme. Diane de Poitiers, maîtresse d'Henri II, à travers la querelle entre Jarnac et La Châtaigneraie, cherche à se venger de la duchesse d'Étampes, maîtresse de François I^{er}. Or, derrière ce duel se met en place la configuration qui va cliver la France entre les Guises et les Montmorency. Jarnac est le héros des Montmorency, La Chataigneraie celui des Guises et de Diane. La rivalité Montmorency/Guise se superpose à la vengeance de Diane. Elle trouve son origine dans le fait que le connétable de Montmorency fait obtenir à son neveu Coligny, le futur amiral, la charge de colonel général de l'Infanterie. Les traits sous lesquels sont décrits les deux champions lors du duel qui occupe le chapitre II (« le coup de Jarnac », 10 juillet 1547) en font déjà les champions des deux camps : la justice, l'humanité et la loyauté au roi du côté de Jarnac (annonce de la figure de Coligny), la brutalité aveugle du côté de La Chataigneraie (annonce de la barbarie des Guises). À ce niveau de lecture, seules sont prises en compte les personnes, et leurs rivalités apparaissent comme les causes premières qui mettent en marche le moteur de l'histoire. L'enchaînement des meurtres et des vengeances ne fait qu'alourdir au fil du livre le poids de cette trame romanesque. Le glissement du romanesque à l'historique est direct : ainsi le duel de Jarnac et de La Chataigneraie provoque le divorce entre la petite noblesse et la monarchie et ouvre ainsi la voie à la diffusion de la Réforme. Ce glissement emprunte aussi le chemin des corps, et plus particulièrement du corps de Catherine de Médicis. Parce qu'elle porte la mort en elle, entre avec elle dans la dynastie le ver qui va en provoquer le pourrissement et la dégénérescence. Le massacre de la Saint-Barthélemy n'est que l'indispensable purge de ce ferment mortifère qui se répand sur le royaume.¹⁹ De même, du corps insatiable de Diane de Poitiers prolifère une cupidité sans limite qu'elle transmet aux Guises, ses protégés.

Une lecture de type historique

- 36 Michelet met en évidence une géopolitique confessionnelle qui replace les événements français dans un contexte européen et dans des enjeux plus globaux. Après avoir campé les acteurs et leurs intrigues en donnant l'impression qu'ils commandent aux

événements, il inverse le point de vue pour identifier et produire au grand jour les forces qui meuvent les individus. Ce faisant, il est conscient de se situer dans un entre-deux inconfortable entre littérature et histoire²⁰.

- 37 De la même manière, il prend le temps à plusieurs reprises de contextualiser l'intrigue pour en dégager les enjeux fondamentaux. En retour, cela lui permet de revenir au registre romanesque pour dramatiser encore plus le destin de son héros : Coligny. Le procédé est flagrant dans le chapitre 21 : « Coligny à Paris. Occasion de la Saint-Barthélemy (1572) ». En deux pages (p. 271-273), Michelet présente le contexte politique : le rapprochement de Charles IX et de Coligny en vue de l'invasion des Pays-Bas espagnols, d'où découlerait la diplomatie d'apaisement voire d'alliance tentée en direction de l'Angleterre, de Venise, et des princes allemands. Or, cette analyse menée du point de vue de l'historien bascule ensuite dans une autre, selon une transformation complète de la focalisation. Michelet veut montrer l'isolement de Coligny, mais il attribue cette analyse à Coligny lui-même et à sa lucidité supérieure : il se place dans le regard de Coligny qui devient ainsi le porte-parole de Michelet historien, même si celui-ci se présente comme dévoilant les secrets de son héros. Coligny sait (c'est un postulat, non une démonstration) la duplicité d'Elisabeth 1^{ère} et de Guillaume d'Orange ; il est conscient de l'effritement du parti huguenot en France. Il le sait de science supérieure et Michelet en trouve la preuve en contemplant son portrait (chap. 21, p. 275-276) dans lequel il lit les signes d'une mort déjà présente et déjà acceptée. Tout se passe donc comme si l'histoire n'avait été qu'un détour pour revenir au romanesque et mieux le fonder.

Une lecture de type philosophique

- 38 Il s'agit ici de fonder l'actualité du passé selon un régime d'historicité qui présentise le passé et lui refuse d'être un temps clos. Sous les intrigues romanesques, sous l'affrontement titanesque du matérialisme jésuitique incarné par l'Espagne et de la Réforme héroïque, se déroule la marche subliminale et chaotique de la Liberté. Tout est vu à partir de son triomphe final lors de la Révolution française. Les Guerres de religion ne constituent qu'un épisode de ce long combat, épisode majeur dans lequel la Liberté, tenue en échec, a

vu sa marche ralentie pour plus d'un siècle. Le volume est jalonné de références à la Révolution. Michelet y prend parti en considérant comme « des nôtres » les figures historiques qu'il peut camper comme des précurseurs des héros révolutionnaires, dont lui-même revendique l'héritage. Ainsi le dénouement du duel de Jarnac et La Châtaigneraie se lit comme une défaite de la royauté (chap. 2, p. 34). Les réformateurs sont des précurseurs : Calvin fait preuve du même désintéressement que Rousseau ou Robespierre ; ses victimes ne sauraient réclamer justice, car « il fut des nôtres ! » (chap. 6, p. 85). Elles forment en quelque sorte les dommages collatéraux du « grand souffle de la Révolution [qui] a passé par là. Ces « vaillants docteurs du passé nous ont préparé l'avenir ». De même l'organisation des églises réformées présente une « base vraiment républicaine » car y triomphe le principe d'une démocratie indirecte : « les électeurs sont eux-mêmes élus par le peuple ». Coligny lui-même guide le flot montant de la « révolution » (chap. 21, p. 283).

- 39 Pour comprendre le deuxième massacre de la Saint-Barthélemy, celui des « marchands protestants » stimulés par le miracle de l'aubépine, il renvoie aux massacres de septembre 1792 : « Les massacreurs d'août 1572, comme ceux de septembre 1793 [sic], furent en partie des marchands ruinés, des boutiquiers furieux qui ne faisaient pas leurs affaires » (chap. 25, p. 321). De même, dans les deux cas, les massacreurs préparèrent leurs exactions en diffusant une fausse rumeur de complot.

La spectacularisation de la tuerie

- 40 Une rupture dans la restitution du massacre s'opère aux chapitres 25 et 26, par rapport à la rationalité explicative. Après un chapitre où, somme toute, le massacre du Louvre est peu montré, supplanté par le récit de l'anecdote presque risible de la frayeur de Marguerite de Valois écrasée par un homme blessé, le ton et le dispositif discursif changent. Une pause, ou « scène », mobilise les artifices de la rhétorique pour rapporter le massacre des personnalités huguenotes ~ Téligny, qui est le gendre de Coligny, Ramus ou encore Lambin ~ puis de la foule. La tuerie est alors décrite, mieux donnée à voir.

L'hypotypose

- 41 Les deux chapitres se présentent comme une description frappante sans effet globalisant, autrement dit une hypotypose. Michelet pose certes la question de la responsabilité du peuple dans les assassinats : « On voit que la ville était bien loin d'avoir en cette horrible affaire l'unanimité qu'on a supposée. Quelle part réelle prit-elle au massacre, c'est ce qui est et ce qui restera fort obscur./ Je ne nie nullement du reste que Paris ne fût de mauvaise humeur contre le protestantisme » (chap. 25, p. 321). Mais son analyse s'arrête là, laissant place à l'exemple. Le je perd sa position de surplomb au profit de fragments d'épisodes : corps dénudés, maisons pillées, femmes éventrées, enfants précipités dans la Seine, etc. Des individus singuliers, avec ou sans nom, commettent les crimes : de même qu'« un de ses capitaines, Pierre Loup, procureur au Parlement, se trouvait avoir arrêté un grand seigneur protestant et tâchait de le sauver. Les émissaires de la cour lui demandent ce qu'il attend : "J'attends, dit-il, que je parvienne à me mettre bien en colère." Ils lui dirent alors qu'ils étaient chargés de mener son homme au Louvre, le lui arrachèrent des mains et le tuèrent à deux pas » (chap. 25, p. 321), « un pauvre homme, déjà dépouillé, mis tout nu, avait échappé, caché sous l'arche d'un pont ; la nuit il court chez sa femme. Mais jamais elle n'ouvrit ; elle le laissa dans la rue jusqu'à ce qu'il eût été tué » (chap. 26, p. 329), « un marchand » ou « un Rouillard, chanoine de Notre-Dame » (chap. 26, p. 329) sont au centre de brefs épisodes sanglants. Les meurtriers ou les victimes sont aussi rassemblés en groupes : « les femmes enceintes », « les grands seigneurs », « les plaideurs », « les héritiers » (chap. 26, p. 329...), etc. L'énumération suspend ainsi longuement la linéarité narrative et démonstrative. Face à cette fresque, comment ne pas songer à une toile contemporaine à forte dimension narrative : *Les Massacres du Triumvirat*, d'Antoine Caron ? Les bribes de récits disséminés dans le paysage urbain, censés se référer aux guerres civiles de la Rome antique, y évoquent de fait les troubles parisiens des années 1560²¹. La tentation du récit pour le pictural laisse à chacun la responsabilité de reconstruire la globalité de l'épisode, de chercher un sens dans la dissolution du tissu social.

La violence de l'image

- 42 La description montre l'ivresse du sang, le paradoxal « plaisir » meurtrier analysé par D. Crouzet²². Les faits de massacre sont présentés par des métaphores animales (chap. 26, p. 328-329), les victimes étant des bêtes que l'ont égorge ; les catholiques de leur côté ont un « appétit » féroce (chap. 26, p. 329). On retrouve des éléments rabelaisiens, en particulier le joyeux massacre par frère Jean des agresseurs du clos de l'abbaye de Seuillé²³, à ceci près que le meurtre n'est pas ici un acte de légitime défense. Les anecdotes qui constituent la fresque du massacre n'ont pas de cohérence d'ensemble. Chaque micro-récit s'enchaîne à un autre par le procédé de l'asyndète, c'est-à-dire sans connecteur argumentatif, ou par celui de la surenchère. Le second type d'articulation produit une intensification de l'horreur : Charpentier a la « palme » des exactions individuelles (chap. 26, p. 321) ; à Paris, les débordements de la foule sont de plus en plus violents « Les choses recommencèrent avec un caractère nouveau et singulier d'atrocité, cette fois de voisins à voisins, entre gens qui se connaissaient » (chap. 26, p. 328), « Il y eut des choses inouïes. Un mari remercia ceux qui venaient de le faire veuf. Une fille mena les meurtriers à la cachette de sa mère, etc. » (chap. 26, p. 329). Si l'effet pathétique, également très présent chez Mérimée ou chez Dumas, est sensible, la puissance impressive du verbe se limite ici à l'image-choc. Pas de voix lyrique ni d'*enargeia*, comme chez D'Aubigné : seulement une dominante descriptive qui recourt ponctuellement à l'hyperbole et où l'événement brut plaide de lui-même. Le récit analytique s'arrête donc provisoirement car les actions n'ont pas de sens : lutte fratricide et bourreaux inhumains transgressant les interdits sociaux, les faits eux-mêmes ont valeur de preuve. Il s'agit finalement peut-être là d'une nouvelle caractéristique de l'écriture historique²⁴.
- 43 La fin de *Guerres de religion* présente donc la Saint-Barthélemy de deux façons différentes. D'un côté Michelet construit la logique des événements qui conduisent au massacre en validant la thèse des récits protestants du XVI^e siècle : tout a été préparé par un complot ; un piège a été tendu ; Charles IX, et indirectement Catherine de Médicis et les Guises, ont donné l'ordre de tuer les chefs huguenots²⁵. De l'autre, dans la représentation du

massacre, l'auteur suspend l'analyse, proposant une version de l'épisode difficilement confrontable à une analyse historique. Le lecteur se trouve tiraillé entre deux exigences construites par le texte : comprendre et revivre les faits.

Le traitement des personnages : une poétique de l'exemplarité

- 44 Michelet fait le choix de centrer l'analyse sur les individus. Cela est bien de son temps : au début du XIX^e siècle le roman historique, que Dumas pratique à la suite de Walter Scott, et le roman à caractère sociologique à la manière de Balzac montrent le pouvoir de l'individu sur l'histoire. Mais la subjectivité s'instille principalement à ce niveau, comme elle le fait chez un autre représentant de l'histoire dite « romantique », A. Thierry, ce que certains contemporains n'ont pas manqué de lui reprocher. Par les personnages le récit de la Saint-Barthélemy et des événements qui l'ont amenée prend ainsi une dimension morale : l'auteur accuse et défend ceux qui ont fait l'histoire.

Une histoire incarnée : le portrait

- 45 Michelet use du portrait comme d'un argument pour rendre compte de l'événement. La vérité dévoilée d'un acteur de l'histoire donne la compréhension de l'événement : la Saint-Barthélemy est compréhensible si on la rapporte à la semence de mort apportée par Catherine de Médicis dans la dynastie des Valois, à la brutalité et à l'avidité des Guises. De telle sorte que les individus agissent sur l'histoire par leur nature profonde autant que par leurs choix. En ce sens, on peut parler d'une histoire incarnée, car une communication profonde s'établit entre l'histoire et la substance vitale propre des individus. La Saint-Barthélemy est ainsi la manifestation de la morbidité des Valois.
- 46 Michelet affectionne particulièrement le portrait comme une *ekphrasis*, description d'un portrait bien réel, peint ou dessiné, qui vient interrompre la narration ou l'analyse. S'attardant à la physionomie du personnage, il en tire la vérité morale. Le procédé est particulièrement développé dans le portrait de Coligny au

chapitre 21²⁶, qui fonctionne comme un blason : chaque détail physique y est développé comme une manifestation de toute la personne. Au « triste rouge des joues » comme au « pli au front et [aux] veines bleus des tempes », transparaissent l'atteinte portée au principe vital et la « diminution de la personne ». Mais cette personne n'est pas seulement l'amiral de Coligny ; en elle c'est le principe vital de la cause huguenote, donc celui de la Liberté, qui ont reçu une atteinte mortelle. En lui, les « souffrances du temps » ont laissé leurs blessures, mais son œil « gris et pensif » les révèle autant que son « fixe regard » et « sa bouche serrée » montrent qu'il les domine. Cet homme « assis sur le *rocher des siècles* », habité par un principe, est l'objet ici d'une véritable transfiguration, à la fois « Christ des guerres civiles » qui en porte tout le poids et « Christ de la Loi » qui dit le Bien et le Mal, authentique Messie de la seule cause juste pour laquelle le peuple puisse combattre : la Liberté éternelle, précurseur au même titre que Calvin ou Bèze, comme nous l'avons déjà vu.

- 47 Quelques pages plus loin, Michelet nous révèle les méditations silencieuses de Coligny, après l'attentat : « Le blessé sur son lit était dans ses pensées » (chap. 24, p. 309). Il en fait un partisan à la fois de la démocratie dans l'Église réformée et d'une conception désenchantée de la Cène comme simple mémorial sans présence spirituelle, bref d'une foi rentrée dans les limites de la simple raison. Précurseur, Coligny est le héros du combat de la raison qui vient libérer le peuple de « la poésie » antique, c'est-à-dire l'ancienne religion. Noble qui a mis son épée au service de la cause du peuple, il est lui aussi des « nôtres » selon l'expression de Michelet : « nobles épées qui les premières formâtes l'avant-garde de l'armée de la liberté, vous méritiez d'être du peuple. L'historien doit faire pour vous ce qu'on faisait à Gênes quand la noblesse était exclue des charges et qu'un noble rendait des services. Il avait la faveur d'être dégradé de noblesse, et il montait au rang de plébéien. » (chap. 10, p. 139).
- 48 La deuxième forme de portrait dont use Michelet est le portrait-charge, l'une des manières privilégiées par laquelle il prend parti. Sont ainsi particulièrement soignés Marie Stuart pour son immoralité (« fille publique », « démon femelle » ou encore « sorcière obscène et lubrique », p. 247), Henri III, fin de race (« Après deux minutes d'amour, il se mettait trois jours au lit », chap. 19, p. 248) et surtout de Philippe II, incarnation du despotisme et anti-Coligny²⁷.

- 49 Les seconds couteaux, si l'on peut dire, sont traités selon le même procédé, dans de très courts portraits-biographies, comme le prédicateur cordelier Panigarola envoyé à Paris par Pie V pour prêcher le massacre (chap. 22, p. 291-292).

Une histoire orientée

- 50 Les portraits contribuent à conférer une orientation morale et téléologique à l'histoire. Ils lui donnent une direction en même temps qu'un sens. Convaincu du rôle social de l'historien, Michelet ne conçoit pas à ce niveau que la vérité sur le passé soit ouverte et problématique, à remettre sur le métier selon les techniques d'investigation employées et les sources consultées et à construire dans le dialogue²⁸. Dans le traitement qu'il réserve aux personnages il se dévoile en tant qu'écrivain engagé dans les combats de son temps, spécialement ceux qui agitent les partisans et les adversaires de l'héritage révolutionnaire.

La stylisation des personnages

- 51 Reposant sur le principe de la simplification, les éthopées grossissent les traits des acteurs. Les bons et les mauvais s'opposent ici de façon manichéenne. Les seconds, comme chez Dumas, sont représentés par les Guises, soutenus par Catherine de Médicis, avatar de Diane de Poitiers, « l'auteur et le créateur de [leur] fortune » (chap. 8, p. 118), par Henri d'Anjou et par le roi de Navarre, le futur Henri IV. Les premiers appartiennent au camp des Châtillon-Montmorency ; il s'agit d'abord de Jarnac puis de Gaspard de Coligny. Ce dernier se révèle le véritable héros du livre²⁹. Dès le chapitre 2 on le mentionne, alors qu'il entre dans l'histoire des guerres de religion seulement en 1557 quand son oncle Montmorency lui obtient le titre de colonel de l'infanterie française. Jusqu'à sa mort, après l'attentat manqué, toutes ses actions en font un modèle de vertu : il sert envers et contre tous la France et son roi. L'auteur montre que le dévouement public a un pendant domestique : sa famille décimée il a perdu ses frères Odet de Coligny et François Dandelot apparaît comme la « vraie image de la France » (chap. 21, p. 275), et le récit de son arrivée à La Rochelle, alors qu'il est blessé, montre des motivations sentimentales plutôt que politiques ou économiques à son remariage (chap. 21, p. 278). Au

contraire de sa mort, en stoïcien, celle d'Henri II, elle aussi potentiellement romanesque, est à peine évoquée³⁰.

- 52 Par exception Charles IX fait l'objet d'un jugement nuancé. D'abord soucieux de la paix civile, il passe ensuite d'un camp à un autre. Gagné, sous l'influence du baron de Retz, son ancien précepteur, par une folie meurtrière, il consent subitement à donner l'ordre du massacre parisien. Ce « fou » va jusqu'à tirer contre les protestants du Faubourg Saint-Germain venus demander sa protection au Louvre (chap. 25, p. 320). Michelet reconstruit par une espèce de lucidité supérieure, qui ressemble à la connaissance que le romancier peut revendiquer de ses créatures, le parcours de celui-ci comme une évolution vers le mal³¹, alors que certains romanciers lui voient prendre possession de plus en plus de son rôle de roi.

L'allégorisation

- 53 Si l'histoire est incarnée, l'écriture tâche de représenter dans les individus les forces qui l'agitent. Le mouvement vers l'abstraction qui se manifeste dans le compte rendu des actions des protagonistes et dans l'imagination de leurs pensées montre deux grands principes antagonistes à l'œuvre : le fanatisme, l'obscurantisme et l'assujettissement arbitraire d'un côté et la justice, la raison et liberté de l'autre. Le dernier paragraphe du volume dépeint de façon hugolienne l'effigie difforme de Coligny pendue au gibet de Montfaucon, après que le cadavre décapité de l'amiral a été émasculé et plongé dans la Seine, où il a pourri trois jours³². Le passage associe lucidité visionnaire et dénonciation de l'infraction à l'idéal moral et philosophique de la Révolution. La pratique de mener les enfants voir les exécutions publiques apparaît comme un signe d'immoralité et d'abandon de Dieu. La mention du nom d'un des enfants de Coligny ~ Dandelot~, qui rappelle implicitement au lecteur le jeune frère intrépide de Coligny, dont l'auteur a pleuré plus haut la mort, a une valeur prophétique : c'est la descendance de Coligny qui vengera l'injustice qui lui a été faite. Coligny est ainsi un héros tragique de la liberté. La transfiguration de son effigie fait de la Saint-Barthélemy un passage obligé de la lutte du peuple pour la liberté. Au lieu de signifier la victoire des Guises et d'annoncer la Ligue, la défaite des protestants et les guerres civiles préparent en quelque sorte le soulèvement des Tuileries.

L'ironie réflexive

- 54 Autre moyen de dévoilement de la vérité des situations et des êtres, l'ironie met au jour les responsabilités. Très présent dans la description du massacre, le procédé inverse le mécanisme d'empathie et les effets pathétiques de la prose spectacularisante, ou plutôt se combine à celui-ci pour inciter à tirer les conséquences du déchaînement du mal. Il pointe le décalage entre la joie des meurtriers et les exactions qu'ils commettent. La violence est ainsi comme un festin offert par l'aristocratie au peuple : « on avait généreusement donné à la canaille les reliefs du festin » (chap. 24, p. 313). La floraison inopinée d'une aubépine dans le cimetière des Innocents entraîne un redoublement de la tuerie (chap. 26, p. 328), tandis que, comme dans *Candide*, une belle procession vient commémorer le massacre (chap. 26, p. 336).
- 55 Supportée par des aphorismes, l'ironie construit le destin des individus. Elle donne une portée morale à leurs actes, par exemple à ceux de Charpentier. Non content de présenter comme une hypothèse très vraisemblable que le successeur de Ramus à la chaire de mathématiques du Collège de France a commandité l'assassinat du grammairien, Michelet fait du personnage l'emblème du savoir scolastique, voire de l'ignorance. Les formules généralisantes s'accumulent : « On commençait à comprendre (d'après Copernic qui se répandait) combien la lumière des mathématiques pouvait être dangereuse aux vieilles ténèbres. Charpentier rendit le service de fermer solidement cette porte des sciences » ; « Si Charpentier était un âne en mathématiques, il ne l'était pas dans l'intrigue » ; « Charpentier avait raison. On ne respecte pas assez la redoutable armée des sots, imposants à tant de titres, surtout comme majorité » (chap. 26, p. 322-323). Le désespoir qui gagne le professeur après la mort de Ramus apparaît du coup comme un châtiment de méfaits motivés par la divergence idéologique et par l'envie : « Ramus mort, il se trouva ruiné, la boutique abandonnée ; l'appariteur se morfondit sur son comptoir vide. Charpentier ne vécut guère ; en 1574, le pauvre homme mourut, probablement de chagrin » (chap. 26, p. 325). Le je qui prend ici parti pour un martyr du savoir éclairé et en dépit du recul nécessaire à l'historien se fait juge³³. Il voit la vérité derrière les apparences ; il ôte les masques.

- 56 Par le double mouvement de singularisation et d'abstraction qu'il opère sur les acteurs de l'histoire, l'auteur construit ainsi un modèle politique. Comme Hugo dans les *Châtiments*, publiés en 1853, il fait une œuvre dissidente, plus exactement révolutionnaire. Inventeur de la notion de « Renaissance », Michelet l'est aussi de ce que P. Viallaneix appelle l'« idée de peuple »³⁴. Dans l'ensemble des *Guerres de religion* il pose une question et y répond : les protestants ont-ils eu raison de prendre les armes ? Oui. Son récit, ancré dans le particulier et visant le général, selon les catégories d'Aristote³⁵, a donc de manière irréductible un double fondement historique et poétique.
- 57 Mais l'hésitation de Michelet entre littérature et histoire réside sans doute aussi dans le régime d'historicité qu'il adopte. Pour A. Mitzman, il y a chez Michelet « subversion du passé par le présent » en ce sens que Michelet refuse au passé d'être clos sur lui-même : il s'agit plutôt d'un passé-présent. Pour Michelet, toute histoire est histoire contemporaine, et cette histoire est celle de la Liberté³⁶.
- 58 Cette présentation du passé abolit ce qui nous apparaît désormais comme le préalable au travail de l'historien, c'est-à-dire la distanciation par rapport à son objet. Cette posture a conditionné la réception de Michelet par les historiens et son appropriation par les littéraires. Son écriture « trop intuitive » ne pouvait qu'exaspérer « la génération positiviste qui le suivit. [...] Le Michelet romantique et visionnaire ne pouvait que gêner la génération des Lavisse et des Seignobos »³⁷. Louis Halphen dans *L'Histoire en France depuis cent ans* s'en prit vivement en 1912 au subjectivisme de Michelet qui revendiquait de pouvoir se référer à ses « douleurs personnelles » pour « sentir et reproduire les douleurs des nations ». Pour lui, plus rien ne garantissait l'historien contre « le subjectivisme, les partis pris violents où l'entraînent peu à peu ses passions et cette fougue d'apostolat philosophique et social ». De même, Fustel de Coulanges, partisan d'une histoire rigoureusement scientifique, rejeta catégoriquement l'idée que l'historien peut et doit « ressusciter » les morts et qu'il peut franchir la barrière entre le passé et le présent : « Soyons bien convaincus que l'histoire du passé n'a pas du tout pour but de faire renaître le passé. Vouloir le ressusciter serait de la folie ; le regretter serait puéril ». Fustel insistait sur fait que l'histoire est fondée sur les documents qui doivent être analysés avec la même distance et la raison froide en usage dans les sciences exactes. Pour

Fustel, « l'histoire s'initie d'une coupure passé-présent, qu'elle entend désormais non seulement poser, mais constamment maintenir, en en faisant une marque de scientificité »³⁸.

- 59 Après 45, les historiens se sont désintéressés de Michelet, qui a été « récupéré » par les historiens de la littérature : Paul Bénichou, Jacques Seebacher, Roland Barthes. Ce sont des littéraires qui ont assuré jusqu'à présent la publication du *Journal*, de la *Correspondance* et des *Œuvres complètes*.
- 60 Néanmoins l'héritage s'est aussi transmis aux historiens. Ainsi Gabriel Monod et Lucien Febvre demeurent les deux historiens français les plus liés à la figure de Michelet. Tous deux ont pris sa défense contre la droite réactionnaire ; tous deux se sont opposés à une histoire qui rejetait, au nom des documents et des faits, le rôle créateur de l'imagination historique. Gabriel Monod, fondateur de la *Revue Historique* en 1876, avait fait connaissance de Michelet en 1866 et après sa mort en 1874, habita le même immeuble que sa veuve. Il fut le premier à produire articles et livres savants sur son maître. Sa conception de l'histoire fut marquée par son influence : « L'histoire n'est pas et ne sera jamais comme la physique : elle est une science « morale » ; l'historien reste l'homme qui a pour mission de faire prendre conscience et de faire comprendre. Entre le passé et l'avenir, il établit une passerelle : « les hommes sont les fils d'un passé dont ils n'ont pas le droit d'empêcher l'éclosion »³⁹. Monod dirigea la thèse de Lucien Febvre qui, à son tour, consacra un livre et deux cours du Collège de France à Michelet. Son projet historique (« que toute la vie entre dans l'histoire ») lui était explicitement référé : « la vie des peuples, la vie des époques disparues dans toute sa complexité réelle, avec tout le jeu de ses ressorts cachés ». Enfin, Febvre trouva chez Michelet un évangile de la liberté morale. Mais le filon ne s'arrête pas là. Au delà d'une manière de prendre à parti le lecteur, Michelet a été présenté par Jacques Le Goff à propos des premiers tomes de *l'Histoire de France*, ou par Emmanuel Le Roy Ladurie pour *La Sorcière*, comme le précurseur de l'histoire des mentalités.

NOTES

- 1 *Histoire de France*, t. IX, *Guerres de religion*, éd. P. PETITIER et P. VIALLANEIX, Paris, Éditions des Équateurs, 2008. Par la suite nous citerons le texte dans cette édition. Le signe / marquera les changements de paragraphe.
- 2 *La Ligue et Henri IV*, p. 303 : « Ce que nous avons voulu ».
- 3 Quant aux monuments d'art, que je pleure autant que personne, je m'étonne pourtant que plusieurs écrivains, brefs et légers sur les massacres, s'attendrissent longuement sur les pierres. 'Irréparable malheur !', disent-ils. Bien plus irréparables, ceux qui furent massacrés. Le mot du grand Condé sur un champ de bataille : « Bah ! Ce n'est qu'une nuit de Paris », ce mot cynique est faux. Les morts, qu'on le sache bien, ne se refont jamais les mêmes, ni le génie, ni les vertus des morts. La génération protestante qu'on égorgea, et qui purifiait la France, lui aurait épargné l'incroyable aplatissement qui suivit, la pourriture des temps d'indifférence et le scepticisme hypocrite, d'où si difficilement ressuscita la liberté. (chap. 16, p. 219).
- 4 Le sens des hommes de nos jours s'est trouvé tellement perverti, nos amis ont si légèrement avalé les bourdes grossières que leur jetaient nos ennemis, qu'ils croient et répètent que les Protestants tendaient à démembrer la France, que tous les protestants étaient des gentilshommes, etc., etc. Dès lors, voyez la beauté du système : Paris et la Saint-Barthélemy ont sauvé l'unité. Charles IX et les Guises représentent la Convention. Manie bizarre du paradoxe, impartialité sans cœur, amie de l'ennemi, sans pitié pour les précurseurs de la liberté massacrés ! Comparaison bizarre de l'Assemblée qui défendit la France avec l'intrigue fanatique qui la livra à l'étranger. (chap. 16, p. 220).
- 5 A. JOUANNA, *La Saint-Barthélemy. Les mystères d'un crime d'Etat*, Paris, Gallimard, 2007, p. 24-25.
- 6 Les tenants d'une définition narratologique de la fiction, tels G. GENETTE dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 et D. C. COHN dans *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001 [1^{ère} éd. 1999], voient dans des procédés comme la mise sur le même plan de l'histoire et du discours, la variation des points de vue et la construction d'un narrateur de fiction, qui ne correspond pas à l'auteur, des « marqueurs de fictionnalité ». Au contraire pour J.-M. SCHAEFFER dans *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, la

fiction doit être approchée d'un point de vue anthropologique : elle ne possède pas de langage spécifique mais dépend seulement de la visée de restitution ou invention du passé que l'auteur se donne dans l'élaboration de son texte.

7 « Ce sont là des bienfaits de Dieu [...]. – Oui Monsieur, remercions-le, il a épargné la tête et l'entendement [...] – Vous faites bien, Monsieur, de ne penser qu'à Dieu et d'oublier les assassins. [...] Vous souvenez-vous de l'avis que je vous donnais il y a quelques heures ?... Il faut prendre vos sûretés » (chap. 23, p. 300-301).

8 « 'Mon père, la blessure est pour vous, la douleur pour moi, et pour moi l'outrage... Mais j'en ferai telle vengeance qu'on s'en souviendra à jamais.' Et il en fit avec fureur le plus terrible serment. / Coligny parla comme un homme qui se sent près de la mort. Parmi les plaintes des églises, il articula deux accusations : / 'Pourquoi ne peut-on dire un mot dans votre conseil privé que le duc d'Albe n'en soit averti au moment même ?' Puis il lui dit à l'oreille (ce que de Thou a supprimé par respect pour Catherine et Henri III) : 'Souvenez-vous des avertissements que je vous ai donnés sur ceux qui trament contre vous. Si Votre Majesté tient à la vie, elle doit être sur ses gardes.' » (chap. 23, p. 301).

9 Dans une situation si menaçante, Coligny oserait-il exiger de son jeune roi la chose redoutée des catholiques, la chose épouvantable qui marquait la victoire du protestantisme, les noces de Navarre, le *premier mariage mixte* entre les deux religions, la solennelle reconnaissance qu'un protestant est un homme, et non un monstre, l'introduction hardie du petit prince de montagne, semi-paysan béarnais, dans l'alcôve du Louvre, dans le lit de la Marguerite, qui affichait très haut son mépris, son dégoût ? (chap. 22, p. 291).

10 Michelet, *rythme de la prose, rythme de l'histoire*, P. PETITIER (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 13.

11 É. PELLET, « Rythmes du récit (*Guerres de religion*) », *ibid.*, p. 35-48 et ici p. 45.

12 *Ibid.*, p. 47.

13 *Ibid.*, p. 36-43. L'auteur analyse l'assassinat de Ramus par Charpentier (chap. 26, p. 322-323) comme un passage de style en quelque sorte mimétique. Le rythme phrastique y est en lien avec celui des paragraphes : des phrases courtes à l'attaque des paragraphes et une phrase longue avec

hyperbate à la fin et la reprise de noms propres d'un paragraphe à l'autre font monter la tension dramatique.

14 « Catherine, enhardie par le découragement de son fils, croit l'occasion favorable pour faire éclater la querelle domestique. Elle pleure, gémit sur les apartés du roi, de ses conseils secrets avec Coligny. Elle voit bien que son fils la quitte, qu'il n'a plus besoin d'elle. Eh bien, qu'on la laisse donc retourner à Florence et y mourir ! Elle part en effet et s'arrête à deux pas. Le roi, qui n'avait jamais rien fait, jamais ni écrit ni travaillé, qui était habitué à la voir tout écrire, se crut perdu ; il ne pouvait se passer d'une telle mère, d'un tel scribe. Il court après, l'apaise et la ramène » (chap. 21, p. 285).

15 Dans *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992, p. 237-248, L. FEBVRE remarque que Michelet dans ses cours au Collège de France et dans son *Histoire de France* a traité le siècle comme un « drame en trois actes » : la Renaissance, la Réforme et la Contre-Réforme.

16 Sur le fait que la confection de la narration est l'étape initiale du travail du romancier tandis que l'historien élabore un montage des faits après avoir vérifié les possibles du passé, voir C. GINZBURG, « Aristote et l'histoire, encore une fois », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2000, p. 43-56.

17 N. ZEMON DAVIS, J.-C. CARRIÈRE et D. VIGNE, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, Laffont, 1982, préface à la partie historique, p. 119.

18 Sur la dimension interprétative qu'implique toute mise en intrigue, voir P. RICŒUR, *Temps et récit*, 4 t., Paris, Seuil, « Essais » ou « L'ordre philosophique », 1983-84-85, t. I, *L'Intrigue et le récit historique*, p. 105-162.

19 Ce passage un peu long, morceau d'anthologie, appellerait un commentaire approfondi, notamment sur le champ lexical de la santé et les obsessions médicales du XIX^e siècle : « Quand Clément VII vint en France marier sa petite nièce, il exigea que le mariage fût fait et consommé de suite, irrévocable, se doutant qu'autrement il ne tiendrait guère. La petite fille de quatorze ans, donnée à un mari de quinze, agréable, douce et docile, ayant beaucoup d'esprit et de culture, fut mal reçue et lui resta singulièrement antipathique. Pourquoi ? Comme roturière, du sang marchand des Médicis ? Ou bien pour sa nature menteuse, pour son caractère double et faux ? Non, pour un point physique. / Physique, mais de portée morale. On y sentait la mort ; son mari instinctivement s'en reculait, comme d'un ver, né du tombeau de l'Italie. / Elle était fille d'un père tellement gâté par la grande maladie du siècle, que la mère, qui la gagna,

mourut en même temps que lui au bout d'un an de mariage. La fille même était-elle en vie ? Froide comme le sang des morts, elle ne pouvait avoir d'enfants qu'aux temps où la médecine défend spécialement d'en avoir. / On la médeцина dix ans. Le célèbre Frenel ne trouva nul autre remède à sa stérilité. On était sûr d'avoir des enfants maladifs. Henri fuyait sa femme. [...] En avril 1543, lorsqu'en Henri partait pour la guerre et pouvait être tué, il dut d'abord tenter un autre exploit, surmonter la nature, aborder cette femme et lui faire ses adieux d'époux. / Le 20 janvier 1544 naquit le fléau désiré, un roi pourri, le petit François II, qui meurt d'un flux d'oreille et nous laisse la guerre civile. / Puis un fou naquit, Charles IX, le furieux de la Saint-Barthélemy. Puis, un énervé, Henri III, et l'avilissement de la France. / Purgée ainsi, féconde d'enfants malades et d'enfants morts, elle-même vieillit, grasse, gaie et rieuse, dans nos effroyables malheurs. (chap. 3, p. 41-42).

20 J'ai donné les acteurs, ce semble. Il ne me reste qu'à commencer le drame. Selon la méthode ordinaire, je dois, dès ce moment, entamer le récit de l'imbroglio historique. / C'est le conseil que le lecteur me donne, et l'art peut-être aussi. Le puis-je en vérité ? L'histoire le défend, et elle parle plus haut que tout art littéraire. Si j'ouvrais ici le récit, j'aurais beau faire ensuite, il resterait toujours obscur. / Qu'on ne s'y trompe point. Les meneurs de la cour que nous avons nommés, en tout, trois ou quatre intrigants, ne sont nullement les grands acteurs réels du drame qui va se jouer. Ils y sont accessoires, entraînés qu'ils sont tout à l'heure sous l'influence souveraine qui les emportera et eux et leurs projets juste au rebours de leurs projets. Cette influence est espagnole [...] / Les Guises, Charles Quint et le Pape, dans leurs variations, ne me fournissent aucunement le solide point de départ dont ce livre a besoin. / Sa base est en deux choses qu'il faut donner d'abord, en deux acteurs qu'il faut poser en face : *l'Espagne et le Protestantisme*. » (p. 51, incipit du chap. 4).

21 On peut s'étonner du fait que Michelet, qui n'hésite pas à renvoyer à des représentations picturales dans ses analyses, ne mentionne pas ici l'œuvre qu'il utilise. Peut-être cela tient-il à des raisons chronologiques et idéologiques : le tableau a été achevé en 1566, ce qui fait qu'il n'évoque pas directement les événements de la Saint-Barthélemy, et Le Caron est le peintre officiel de Catherine de Médicis.

22 D. CROUZET, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion* (v. 1525 - v. 1610), Seyssel, Champ Vallon, 2005 [1^{ère} éd. 1990].

23 *Gargantua*, 1535, chap. 27.

24 Sur les particularités de l'usage de la preuve et de la rhétorique par l'historien, voir C. GINZBURG, « Aristote et l'histoire, encore une fois », *art. cit.*

25 Aujourd'hui les points de vue des historiens sur la cause des faits divergent. Pour A. JOUANNA (*op. cit.*), il est impossible de prouver la responsabilité de qui que ce soit dans l'attentat du 22 août contre Coligny : Guise, Catherine de Médicis, duc d'Anjou, Charles IX, Philippe II, duc de Savoie, etc.. Elle s'en tient à l'hypothèse de l'action de fanatiques appartenant au réseau des Guise, qui entendaient mouiller leurs chefs jugés trop conciliants depuis la paix de Saint-Germain (1570). On s'accorde pour reconnaître que la décision de l'exécution des chefs huguenots fut prise par le conseil du roi le 23 au soir, l'attitude des protestants étant d'autant plus facilement interprétée comme un défi au souverain, circulait une rumeur de complot de leur part. Le roi fit ainsi le choix de la justice extraordinaire plutôt que de la justice ordinaire, choix motivé par le salut de l'État et non par des considérations religieuses. Le massacre populaire fut déclenché par le tocsin, appel à l'auto-défense contre les huguenots ressentis comme menaçants, Le rôle quelques capitaines ultra-catholiques de la milice bourgeoise, précisément identifiés, est aussi établi. D. CROUZET a décortiqué la dimension religieuse du massacre symbolisé par le « miracle » de l'aubépine du cimetière des Saints-Innocents. (*Les Guerriers de Dieu, op. cit.* et *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994).

26 « Ombre redoutable, mais ombre déjà. Il avait un pied dans la mort. / Cela se voit au beau portrait. Il est marqué aux joues d'un triste rouge qui dit son mal profond, un mal d'entrailles qui prend l'homme à la base, à ce creuset vital où nos émotions versent l'eau-forte que ne contient nul vase, qui mangerait le fer et le diamant. Un pli au front, aux tempes dégarnies des veines bleues, saillantes, accusent un amaigrissement, disons plus, une diminution de la personne. C'est un homme réduit, très frappé et qui se survit. Mais tout luxe vital ayant fondu, l'homme intérieur se révèle mieux, il apparaît lui-même. *Eripitur persona, manet res.* / Oui, plus claire que ne fut jamais le Coligny entier, est cette ombre de Coligny. / L'œil gris, pensif, contient toutes les souffrances du temps. Ce qu'il a vu, cet œil, de douloureux, d'horrible, qui le dira ?... Et il l'a vu comment ? non pas en général, de haut, mais dans l'affreux détail, avec le positif d'un esprit à qui rien n'échappe, qui a sondé à mort les misères et les hontes de son propre parti. / Ce dessin ne donnant que le masque, ni cou, ni cheveux, ni coiffure,

la tête semble d'un décapité, comme elle fut quand on la trancha pour l'envoyer à Rome. Elle a l'air de vous regarder du fond de l'autre monde, dans la force définitive de celui sur qui on ne peut plus rien. / Mort ou vivant, il est, et on ne l'abolira pas ; car il est un principe. Une chose éternelle est en lui. / C'est pour cela qu'on voudra le tuer ; car on voit bien, à ce fixe regard, on voit à ce menton si arrêté, à cette bouche serrée d'une résolution indomptable, que cet homme se sent assis sur le *rocher des siècles*. On essayera le fer, et on l'y brisera. / Ce portrait final donne les âges et les révolutions par lesquels il en est venu là. Gentilhomme d'abord, on le voit à sa peau ; puis hâlé et tanné par places ; colonel général de l'infanterie, il a marché à pied avec le peuple, combattu avec lui ; son capitaine, mais non son complaisant ; juge inflexible du soldat ; l'œil et la bouche restent tristes et amers de tant d'arrêts de mort qu'il lui a fallu prononcer. / Car il ne faut pas s'y tromper, cette tête infiniment austère d'un Christ des guerres civiles n'est pas douloureuse seulement ; elle est extrêmement redoutable. C'est le Christ de la Loi, sans cruauté, mais résigné à la justice, et qui en acceptera toutes les conséquences, résigné à la punition des ennemis du droit et de Dieu. » (chap. 21, p. 275- 276).

27 « Ce fatal personnage apparaît, pour la première fois, beau comme le spectre de Banquo, séducteur et irrésistible : « Il est maigre, petit, de jambes grêles, mais fort velu de corps ; donc, porté à l'œuvre de chair ». Ce trait des jambes grêles est de grande conséquence. C'est le signe de l'homme assis, du scribe infatigable qui passera sa vie à une table. Flamand pâle et blondasse, aux yeux ternes et de plomb, quoiqu'il ait toujours travaillé à imiter les Castillans, il offre le vrai type d'un patient commis, d'un laborieux et sombre bureaucrate, méritant et très appliqué. Du reste, nul talent. » (chap. 8, p. 105).

28 Sur l'idée de vérité provisoire, voir en particulier C. GINZBURG, « Aristote et l'histoire, encore une fois », *art.cit.*

29 La préface du volume laisse entendre cette élection du personnage. Résumant le parcours de Coligny, Michelet se fait orateur, à la manière de Bossuet : « Je ne suis pas suspect. Je ne prodigue guère les héros dans mes livres. Mais celui-ci est le héros du devoir, de la conscience » (p. 9).

30 « Mais la main du fanatique était restée fermée, et la main du coquin trembla. / Sans s'émouvoir, Coligny montre la fenêtre d'où l'on a tiré, et dit : « Avertissez le roi » (chap. 23, p. 299).

31 « Charles IX le reçut comme il aurait fait de son sauveur, lui jeta toutes les grâces, pour lui, pour le parti. Et, en effet, si la chose eût tenu, Coligny

l'aurait sauvé de sa mère et de son frère ; il ne serait pas devant l'histoire le *roi de la Saint-Barthélemy* » (chap. 21, p. 278).

32 « On avait grand soin, dans ces temps, de mener les enfants aux supplices des brigands, aux expositions de voleurs, pour les moraliser et leur imprimer le souvenir de ces exemples salutaires. On conduisit à Montfaucon les petits huguenots, tout nouveaux catholiques, les propres fils de l'amiral. L'aîné, âgé de quinze ans, sanglotait à crever. Le plus jeune, de sept, appelé Dandelot et digne de ce nom, regarda d'un œil ferme, voyant son père transfiguré comme il le sera dans l'avenir » (chap. 26, p. 336).

33 Voir C. GINZBURG, *Le Juge et l'historien : considérations en marge du procès Sofri*, Lagrasse, Verdier, 1997 [1^{ère} éd., Rome, 1991].

34 P. VIALLANEIX, *La « Voie Royale ». Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, 1971. Michelet a indiqué dans la préface de *l'Histoire de la Révolution française*, écrite avant *Guerres de religion*, que la « voie royale » qui oriente son histoire est celle du peuple.

35 *La Poétique*, 1451 b.

36 « Michelet était convaincu qu'il devait sa chance aux conséquences de la Révolution, et il voulut utiliser ses talents au profit du peuple qui avait fait cette Révolution. Il se sentait solidaire de ce peuple accablé par la misère. L'histoire n'a jamais été un jeu pour Michelet, pas même simplement une discipline qui cherchait la vérité sur le passé. L'histoire est pour lui avant tout une manière de regarder le monde contemporain qui, en dévoilant la puissance du passé sur le présent, détruit, abolit, subvertit le passé comme catégorie temporelle fermée » (*Michelet ou la subversion du passé*, Paris, La boutique de l'Histoire éditions, 1999, p. 153-154). L'essentiel de notre conclusion s'inspire de cet ouvrage.

37 *Ibid.*, p. 165.

38 Citations dans MITZMAN, *ibid.*, p. 169.

39 Sur le rapport de G. Monod à Michelet, voir Yann POTIN, « Les fantômes de Gabriel Monod. Papiers et paroles de Jules Michelet, érudit et prophète », *Revue historique*, 2102/4, n° 664, p. 803-836.

AUTHORS

Bernard Hours

Bernard HOURS, professeur d'Histoire moderne à l'Université de Lyon-Saint-Etienne (Jean Moulin - Lyon 3), Directeur de l'UMR 5190 LARHRA, a expérimenté la difficile gestion de l'imagination dans l'écriture de l'histoire, à l'occasion de ses recherches sur les milieux dévots à la Cour et sur la famille royale au milieu du XVIII^e siècle, qui ont débouché sur la publication de plusieurs biographies : *Madame Louise, princesse au Carmel* (1987), *La vertu et le secret. Le Dauphin, fils de Louis XV* (2006), *Louis XV. Un portrait* (2009).

Pascale Mounier

Pascale MOUNIER, maîtresse de conférences à l'Université de Caen, travaille sur le roman à la Renaissance. Sa thèse de doctorat, qui s'intitule *Le Roman humaniste : un genre novateur français. 1532-1564* (Champion, 2007), montre l'apparition d'une fiction romanesque française sans antécédents nationaux ni étrangers. Elle a édité un roman italien traduit en français au XVI^e siècle (*Urbain*, édition critique bilingue avec J. Incardona, Droz, 2013). Ses recherches s'ouvrent aux rapports entre histoire et fiction, tant du point de vue de la théorie que de la pratique littéraires, à des époques variées. Elles abordent la question de la construction de la Renaissance dans la production contemporaine (« La vie de Postel revue par Alain Le Ninèze : Agla. Le premier Évangile », article co-écrit avec M. Panter à paraître dans *Imagination et Histoire. Enjeux contemporains*, dir. M. Devigne, M. Martinat, P. Mounier et M. Panter). Avec Monica Martinat et Marco Sirtori (Université de Bergame), elle anime le séminaire itinérant (Bergame-Caen-Lyon) *Histoire et Fiction : la fabrique du réel*.

L'historien de l'Antiquité romaine face aux sources : de la fabrique du réel à la recherche du vrai

Virginie Hollard

OUTLINE

Sources primaires et sources secondaires : quelle définition du Principat ?

Trois études de cas

Sources littéraires et sources épigraphiques dans une démarche complémentaire de reconstitution du réel. Première étude de cas : les honneurs funéraires votés à Germanicus en 19 ap. J.-C.

La littérature historique antique et la définition d'un régime politique. Deuxième étude de cas : Dion Cassius et la définition du Principat augustéen

La possible mise en série par l'épigraphie. Troisième cas d'étude : les inscriptions d'arcs de triomphe et la dédicace SPQR

L'histoire de l'Antiquité romaine : la fabrique du réel et la recherche du vrai

Sources primaires, sources secondaires, fiction et histoire dans une démarche complémentaire de reconstitution du réel historique

L'Énéide, une fiction qui atteint du vrai plus qu'il ne fabrique du réel.

L'*origo* de Rome et la définition de la romanité

Quand la fiction comble les lacunes de l'Histoire. Les démarches de la romancière Françoise Chandernagor et de l'historien Christian Goudineau

Une spécificité de l'histoire ancienne ?

TEXT

- 1 L'historien de l'Antiquité est confronté à un problème de sources spécifique à l'époque qu'il étudie que résume H.-I. Marrou dans son ouvrage, *De la connaissance historique*. Évoquant les relations entretenues par l'histoire ancienne avec ses documents, l'historien écrit que « nous travaillons le plus souvent sur des sources littéraires, toujours trop sommaires, au demeurant secondaires ou tertiaires (car Tite-Live par exemple n'a pas élaboré son histoire sur des documents originaux, mais s'est contenté de refaire le récit de ses prédécesseurs, Polybe ou Valérius Antias) ; le peu de sources primaires que nous possédons est représenté par les documents archéologiques, les inscriptions, les papyri découverts au hasard des fouilles, en vertu

donc d'une sélection arbitraire »¹. Le problème, si c'en est un, des sources en histoire ancienne peut donc se résumer ainsi : des sources de toute façon lacunaires avec une scission entre celles qui sont considérées comme primaires, donc plus sûres, mais sujettes au hasard des découvertes et à un arbitraire des découvreurs dans leur sélection de ce qui peut être digne d'être élevé au rang de source, et celles qui associent à leur caractère lacunaire le fait d'être souvent fondées sur des interprétations, des lectures, des jugements, et donc moins sûres. Il s'agit dans le deuxième cas de sources littéraires appartenant au genre historique ou à d'autres genres littéraires. Certaines sources de l'historien de l'Antiquité appartiennent donc à la fiction quand les sources dites primaires relèvent, elles, plus nettement de la science historique.

- 2 Nous nous demanderons bien évidemment ce que l'on peut considérer comme une source « sûre ». Disons pour le moment, à ce stade de notre réflexion, que c'est celle qui semble permettre à l'historien d'établir un savoir, d'affirmer une connaissance sur un pan de l'histoire ancienne, peu contestable, le document en question rendant compte d'un fait enregistré dans son état brut, sans être passé par le prisme nécessairement déformant d'un auteur, donc du jugement et du sentiment d'un homme. Comment comparer, en effet, la valeur, en termes de reconstruction d'une vérité historique, d'une inscription enregistrant de manière administrative un acte officiel, comme le vote d'une loi ou d'un sénatus-consulte, avec celle d'un texte écrit par l'historien Tacite dans ses *Annales* sachant que l'auteur rompt très vite avec sa déclaration d'objectivité affirmée en ouverture de sa chronique² ? L'autre question que nous pouvons soulever est celle de savoir si cette difficulté posée par les sources est propre à l'histoire ancienne. Concernant sa dimension lacunaire, très probablement. H.-I Marrou affirme d'ailleurs, dans le même passage de son essai, que l'histoire contemporaine rencontre le problème strictement opposé à celui auquel se heurtent les antiquisants : « le chercheur succombe sous le poids des archives accumulées et désormais trop bien conservées ; les problèmes intéressants deviennent inabordables, parce qu'ils supposeraient des dépouillements pratiquement infinis, ou du moins hors de proportion avec les résultats espérés »³. En revanche, sur la question du degré de « sûreté » des sources, il ne nous semble pas que le problème soit

très différent d'une période à l'autre. Les historiens ont toujours à composer avec des sources plus fidèles que d'autres au regard de l'événement historique qu'il faut comprendre et éventuellement restituer.

- 3 Notre démarche sera la suivante : à partir de trois cas d'étude pris sur un thème précis d'histoire romaine, nous analyserons certaines caractéristiques des sources dont dispose l'historien de l'Antiquité, que ces dernières soient des sources primaires ou secondaires. Ensuite nous interrogerons la fabrique du réel que de telles sources peuvent autoriser. En interrogeant cette idée même d'une fabrique du réel, nous nous demanderons alors jusqu'où nous pouvons aller en histoire ancienne et si la finalité de l'historien de l'Antiquité, en raison même de la nature des sources dont il dispose, ne se trouve pas davantage dans la recherche d'une vérité historique allant au-delà de la seule reconstitution de faits réels. Enfin nous nous demanderons si nous sommes là face à une spécificité de l'histoire ancienne dans son entreprise de restitution, de compréhension d'une vérité historique lointaine. Avant d'entrer dans le cœur de cette réflexion, un mot du thème choisi comme domaine commun aux cas d'étude qui serviront de base à nos propositions de conclusion : il s'agit d'un thème d'histoire politique dans la Rome des débuts du Principat. Les problématiques communes aux trois cas d'étude analysés sont celles posant les questions de l'évolution des institutions politiques au moment où le premier *Princeps* de Rome, Auguste, achève la transition entre la République et ce qui va devenir le régime impérial, de la définition de ce nouveau régime appelé communément le Principat, et de la nouvelle répartition des forces politiques dans la Rome impériale en construction.

Sources primaires et sources secondaires : quelle définition du Principat ? Trois études de cas

- 4 Auguste, dans les années qui suivent sa victoire sur Marc-Antoine à la bataille d'Actium, c'est-à-dire entre 31 et 27 av. J.-C., aménage la transition politique entre l'ancienne République romaine et ce qui deviendra, au terme d'une construction couvrant les premières

décennies du I^{er} siècle de notre ère, le régime impérial. Cette transition politique, appelée Principat, du nom de son organisateur Auguste qualifié de *Princeps Senatus*, va concilier une restauration républicaine (*Res Publica Restituta*) fondée sur un rétablissement essentiellement formel du fonctionnement normalisé des institutions républicaines et l'affirmation d'un pouvoir personnel fort s'apparentant à une forme de monarchie militaire. Par cette phrase nous affirmons déjà ce que nous croyons être une vérité historique. Nous reviendrons, dans la dernière partie de notre étude, sur la valeur d'une telle analyse du régime augustéen et nous nous interrogerons sur son identification à une possible vérité, à un possible réel, historiques. Mais, pour le moment, voyons, à travers les trois cas d'étude annoncés en introduction, comment les sources, les documents, les traces de ce passé politique romain ont contribué, malgré ou grâce à toute leur imperfection de sources antiques, à définir ainsi le Principat augustéen et à établir ce qui nous semble être aujourd'hui une vérité historique.

Sources littéraires et sources épigraphiques dans une démarche complémentaire de reconstitution du réel. Première étude de cas : les honneurs funéraires votés à Germanicus en 19 ap. J.-C.

- 5 Longtemps, le régime mis en place par Auguste au terme d'une séance sénatoriale qui eut lieu le 13 janvier de l'année 27 av. J.-C. a été conçu comme une dyarchie entre le sénat et le *Princeps* dans le cadre d'un nouvel agencement politique qui laissait de côté le *populus Romanus* déjà mis à mal dans les dernières décennies de la République romaine marquées par une succession de guerres civiles et de luttes individuelles ou claniques entre deux *imperatores*, ces généraux qui finissaient par occuper toute la place sur la scène politique. Cette conception du *populus Romanus* désormais évincé des rapports de force politiques a été, entre autres mais quand même principalement, héritée de l'analyse du système politique augustéen faite par le célèbre historien allemand, Théodor Mommsen⁴. Sur

quelles sources se fondait Th. Mommsen ? Essentiellement des sources littéraires qui, en effet, semblent sous-entendre que le peuple disparaît de la scène politique. L'exemple des honneurs funéraires votés au neveu de l'empereur Tibère, appelé à succéder à ce dernier et mort dans des circonstances obscures, est à ce titre tout à fait révélateur. Voyons comment l'historien Tacite décrit le processus de prise de décision de l'ensemble d'honneurs funéraires votés à ce prince de la famille impériale : *Honores, ut quis amore in Germanicum aut ingenio ualidus, reperti decretique* : « Chaque sénateur, selon la force de son affection pour Germanicus ou de son imagination, inventa et fit voter des honneurs »⁵. Th. Mommsen n'avait donc pas de difficulté à s'appuyer sur un exemple comme celui-ci pour prouver que les décisions, et notamment dans ce cas précis, les décisions honorifiques concernant les membres de la famille impériale, résultaient d'un processus décisionnel n'ayant que deux interlocuteurs : le Prince et le sénat, le premier validant ou rejetant en dernier lieu les propositions émises par le second. Le peuple qui, jusqu'à présent, était l'organe qui officialisait et légitimait le processus décisionnel résultant de la collaboration entre le Sénat et les magistrats semble bien absent désormais d'un tel processus. Mais, au tout début des années 80, un document épigraphique retrouvé dans le sud de l'Espagne est venu remettre en cause une telle analyse. Ce document intitulé la *Tabula Siarensis*⁶ précise, différemment que ne le fait Tacite, la nature exacte du processus décisionnel. Au terme du recensement de toute la liste des honneurs votés, enregistrés, inscrits sur une plaque de bronze, reproduite et diffusée dans tous les lieux stratégiques de l'empire romain, le texte de l'inscription mentionne le vote d'une loi :

Utique M(arcus) Messalla M(arcus) Aurelius / Cotta Maximus
co(n)s(ules) designati cum magistratum inissent primo quoque
tempore cum per / auspicia liceret sine binum trinumue nundinum
productione legem ad populum de honoribus Germanici Caesaris
ferendam cur <ar> ent

(« Que les consuls désignés Marcus Messala et Marcus Aurelius Cotta Maximus, dès qu'ils entreront dans l'exercice de leur magistrature et dès le premier instant où leurs auspices le leur permettront, sans attendre le deuxième ou le troisième marchés, fassent en sorte de soumettre au peuple une loi sur les honneurs de Germanicus César »).

- 6 Que conclure de cette contradiction entre les deux sources ? On touche du doigt la différence de valeur en termes de fidélité à la vérité historique entre une source primaire et une source secondaire. Là où l'inscription reproduit fidèlement l'acte officiel et donne une image réelle de ce que fut l'ensemble du processus d'honneur à la mémoire de Germanicus, Tacite ne mentionne que ce qui lui semble important, à savoir l'attitude des sénateurs, qui est la classe à laquelle lui-même appartient, dans la célébration de la mort d'un membre de la *domus Augusta*. La formalité juridique du vote de la loi ne lui importe pas, précisément parce qu'il ne s'agit que d'une formalité et non d'un acte décisionnel. Mais en omettant cette ultime phase du processus, il induit l'historien d'aujourd'hui en erreur. La source primaire vient donc combler les lacunes de la source secondaire, qui, bien qu'étant une source de nature historique, ne rendait que partiellement compte d'une vérité institutionnelle. La science historique à laquelle correspond l'épigraphie romaine vient combler les faiblesses, en termes de reconstitution d'une vérité qui concerne l'évolution des rapports institutionnels au début du I^{er} siècle de notre ère, de la fiction que représentent les *Annales* de Tacite.

La littérature historique antique et la définition d'un régime politique. Deuxième étude de cas : Dion Cassius et la définition du Principat augustéen

- 7 Dion Cassius, historien d'origine grecque, entreprend au début du III^e siècle de notre ère la rédaction d'une *Histoire romaine*. Il appartient aux élites parfaitement romanisées de l'empire puisqu'il est issu d'une famille sénatoriale. Sa situation familiale le prédestinait donc à suivre le *cursus honorum*. Il prit les fonctions de consul suffect à Rome en 205-206. Il fut toujours très proche des empereurs. En 222, il reprit des fonctions, après 16 ans d'absence, en tant que proconsul d'Afrique puis partit pour la Dalmatie entre 223 et 225 et la Pannonie supérieure entre 225 et 229 afin de mater des émeutes de soldats. En 229, il fut consul éponyme avec l'empereur lui-même, honneur suprême du *cursus honorum*.

8 Cette description de la carrière politique de cet historien et de ses liens avec le pouvoir impérial permet de dégager deux caractéristiques principales de sa conception du régime mis en place par Auguste deux siècles avant. Pour Dion Cassius, le Principat d'Auguste est une monarchie militaire et tout ce qui relève de la restauration formelle des institutions de la République n'est qu'une supercherie destinée à calmer la population et les élites et assurer au Prince un consensus garant de la *Pax Romana*. Si l'historien analyse de cette manière les premières années et décennies de fonctionnement du Principat, c'est parce qu'il connaît l'évolution ultérieure de ce régime qui, à l'époque où il écrit, aura clairement rompu ses dernières attaches avec la République. Deux extraits de son œuvre suffiront à nous montrer comment Dion Cassius conçoit le Principat. Le premier relate le discours qu'aurait tenu Auguste devant le Sénat romain le 13 janvier de l'année 27 av. J.-C., séance au cours de laquelle il remet officiellement la direction de la *Res Publica* entre les mains des sénateurs et du peuple, mettant ainsi officiellement un terme aux guerres civiles et à la série de dysfonctionnements institutionnels auxquels elles avaient conduit, y compris la formation du triumvirat auquel Auguste, quand il n'était encore qu'Octave, avait participé. Cette opération de restitution de la *Res Publica* est refusée par les sénateurs et la séance se conclut par un compromis donnant à Auguste la direction de toutes les légions romaines pour une durée de dix ans. Dion Cassius conclut ce très long passage de reconstruction du discours d'Auguste et des discussions qui s'en sont suivies avec les sénateurs par la phrase : « De cette manière sa suprématie fut ratifiée par le sénat et le peuple »⁷. Tout est dit dans cette condensation : on a bien à faire à une suprématie (et le régime d'Auguste sera régulièrement qualifié de monarchie par l'historien) mais cette hégémonie, pour caler au mot grec employé dans le texte, se fait sur la base d'une entente, d'un consensus avec le peuple et le sénat, consensus dont les fondements reposent sur la mascarade entendue de tous de la restauration des institutions de la République. Le deuxième extrait illustre cette « hypocrisie » augustéenne dans le cas précis de l'organisation des élections de magistrats, rétablies à dates régulières par Auguste dès cette année 27 av. J.-C. Voici comment Dion Cassius décrit ce retour à des élections régulières :

Le peuple et la plèbe se réunissaient à nouveau pour les élections, et cependant ils ne faisaient rien qui ne plût pas au prince. C'était lui qui choisissait et sélectionnait une partie de ceux qui occuperaient les charges et il laissait les autres être choisis par le peuple et la plèbe, conformément à la tradition, de sorte que ne soient pas élus ceux qui seraient impropres à la tâche ou qui étaient issus de l'intrigue ou de la corruption⁸.

- 9 Le double jeu d'Auguste est ici clairement démontré. Cette vision du Principat comme un régime fondé sur un mensonge politique est une définition qui reflète bien l'état d'esprit des élites politiques de l'époque impériale avancée qui avaient parfaitement intégré l'évolution du Principat vers une monarchie affirmée et relisaient par conséquent l'époque de fondation à la lueur de cette évolution. L'historien du XXI^e siècle peut avoir du Principat cette image proposée par un autre historien, certes plus proche des événements décrits, mais aussi plus fortement influencé par son contexte d'écriture et donc peut-être moins apte à l'analyse distanciée.
- 10 On rencontre là les limites de l'objectivité historique, et ceci est bien sûr également valable pour la source qu'est devenue pour nous l'historien Tacite, décrites par A. Prost. Il écrit que

les vérités de l'histoire sont relatives et partielles pour deux raisons fondamentales et solidaires. D'une part, les objets de l'histoire sont toujours pris dans des contextes, et ce que l'historien en dit est toujours référé à ces contextes [...]. D'autre part, les objets de l'histoire sont toujours construits à partir d'un point de vue lui-même historique. [...] C'est pourquoi, l'histoire qui prétend à l'objectivité et tend vers elle ne saurait jamais l'atteindre. L'objectivité implique, en effet, une opposition entre sujet connaissant et objet connu qui caractérise les sciences où l'observateur n'est pas impliqué comme personne dans sa recherche. Au sens strict, l'objectivité est impossible en histoire comme en sociologie ou en anthropologie. Plutôt que d'objectivité, il faudrait parler de distanciation et d'impartialité⁹.

La possible mise en série par l'épigraphie. Troisième cas d'étude : les inscriptions d'arcs de triomphe et la dédicace SPQR

- 11 Notre dernière étude de cas nous amène à nouveau du côté de l'épigraphie afin de réfléchir à la question des mises en série de sources dans le but de reconstituer un réel historique. Dans la dernière partie du *Droit Public Romain*¹⁰, Th. Mommsen évoque, nous l'avons déjà dit, l'idée d'une évolution très nette du rôle politique, notamment législatif, du peuple dès la fin de l'époque républicaine. L'intervention politique de ce dernier connaîtrait une baisse sensible compensée par un accroissement du rôle du sénat. Cette modification institutionnelle trouverait un écho linguistique dans l'émergence et le développement, dès la fin de l'époque cicéronienne, de l'expression *Senatus Populusque Romanus*. Cette expression se développerait dans la littérature tardo-républicaine et dans l'épigraphie honorifique de l'époque impériale. Or, l'étude des arcs de triomphe a été entièrement renouvelée par un travail d'A. Wallace Hadrill¹¹ qui considère qu'en ce qui concerne ce type d'honneurs, le changement entre la République et l'Empire ne réside pas dans le contenu de l'honneur mais dans l'installation d'un processus honorifique. En imposant une tradition honorifique, Auguste ébranle d'ailleurs la tradition républicaine d'affirmation de soi. C'est cette même raison qui explique la confiscation du triomphe par la famille impériale. Ce processus honorifique fait intervenir le sénat et le peuple, comme en témoigne l'apparition à l'époque impériale de la mention SPQR absente des arcs républicains, l'objectif étant là encore d'assurer le consensus de la société romaine autour du *princeps*. Les arcs de triomphe sont donc, à l'époque impériale, des monuments honorifiques érigés à la suite d'une décision officielle du sénat et du peuple romain. Sous la République, ils correspondaient à une entreprise individuelle pas même soumise à l'approbation du sénat. A. Wallace-Hadrill remarque que nombre de chercheurs laissent entendre que ces arcs étaient dressés sur l'ordre des empereurs eux-mêmes et lorsqu'ils admettent qu'il s'agissait d'une décision SPQR, ils ramènent cette réalité à un pur détail

technique. En réalité, c'est bien à une réalité institutionnelle qu'il est fait référence. Le fait que cet honneur devienne un élément caractéristique de l'ensemble du système honorifique mis en place autour de la personne du prince et des membres de sa famille donne à la participation populaire, dans l'octroi de cet honneur, toute son importance. Cependant, la plupart du temps, quand des sources littéraires mentionnent des arcs triomphaux, dont nous avons encore la trace archéologique et sur lesquels nous voyons l'expression SPQR, elles omettent l'élément populaire dans la décision d'attribution. Nous retrouvons ici la complémentarité des sources évoquée dans notre premier cas d'étude. C'est bien la preuve que la participation du peuple est régulièrement négligée dans les sources littéraires en raison de sa qualité de sanction formelle. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'a pas lieu¹². Les conclusions tirées de cette étude pour la période augusto-tibérienne peuvent être reconduites pour des arcs postérieurs. Nous aurions ainsi la preuve du maintien de cette activité législative du peuple (du moins dans un contexte honorifique si ce n'est dans la production du droit) bien après 96 ap. J.C¹³, même s'il est évident que, pour les arcs tardifs, la mention SPQR n'a certainement plus qu'une valeur symbolique.

- 12 Dans ces trois études de cas, le Principat augustéen se révèle de manière contradictoire : chez Dion Cassius, il apparaît comme une monarchie se refusant à dire son nom et se donnant des apparences de régime restaurant les usages institutionnels de la République ; chez Tacite, tout semble se jouer dans les rapports de force qui s'instaurent entre le Prince et le sénat ; quant aux témoignages épigraphiques, ils semblent conforter l'idée d'une restauration des usages institutionnels de l'ancienne République sans exclure que l'intervention régulière du *populus Romanus* en dernière phase des processus décisionnels ne soit désormais plus qu'une étape formelle. Vers quelle fabrique du réel l'historien qui tente de reconstituer, de comprendre la réalité du nouveau régime mis en place par Auguste au tout début de notre ère peut-il alors se diriger ?

L'histoire de l'Antiquité romaine : la fabrique du réel et la recherche du vrai

Sources primaires, sources secondaires, fiction et histoire dans une démarche complémentaire de reconstitution du réel historique

- 13 Chacun des documents que nous avons évoqués dans la première partie de cette étude apporte sa contribution à la définition du régime que met en place Auguste dans les années 30-27 av. J.-C. Tacite nous dit sa vision du principat augustéen en dévoilant une de ses caractéristiques qui fut le renforcement d'un dialogue entre le sénat et le *Princeps*, dialogue qui donnait au peuple sa place, à la fois originelle et fondamentale, de force politique de légitimation et non de décision. Ceci, c'est la fin de la *Tabula Siarensis* qui nous le dit. Tacite et l'inscription sont donc complémentaires en ce qu'ils dévoilent tous les deux, chacun avec ses caractéristiques de source primaire et de source secondaire, leur vision de la vérité historique. Le Principat augustéen, à la lumière de ces deux sources, fut bien ces deux réalités en même temps : un renforcement du dialogue entre le Prince et le sénat et le retour à un respect scrupuleux de la formalité comitiale à travers laquelle le peuple valide, entérine et fait advenir dans le droit romain, le fruit d'un tel dialogue. Tacite, l'historien sénateur insiste sur la première caractéristique ; l'inscription, qui enregistre froidement l'acte administratif, met en avant la seconde. Dion Cassius, historien lui aussi sénateur, mais d'origine grecque et appartenant à un III^e siècle où la dimension monarchique du pouvoir impérial s'est clairement affirmée depuis Auguste, annonce les mutations à venir. Cette anticipation passe par une déformation du réel projet politique augustéen mais dans sa déformation du réel met en exergue les caractéristiques en germe de ce nouveau régime politique, celui d'être au fond une monarchie militaire. Il atteint ainsi une forme de vérité. Nous reviendrons très vite sur cette différence

que nous proposerons entre réel et vrai. Enfin, la série des inscriptions de dédicaces d'arcs de triomphe, grâce à une réinterprétation récente, permise, entre autres, par une découverte épigraphique comme celle de la *Tabula Siarensis*, permet de révéler, là encore, la nécessité, à l'époque impériale, d'un recours institutionnel à la sanction par le peuple d'une décision honorifique prise de concert par le Prince et le sénat. Le regroupement de ces sources primaires et secondaires permet de définir le Principat comme nous l'avons fait plus haut : un pouvoir monarchique fondé sur l'*auctoritas* du *princeps*, reposant elle-même sur un pouvoir essentiellement militaire et religieux et légitimé au moyen d'un consensus qui passe nécessairement par une consultation régulière du peuple, instance de légitimation politique et non de décision, ce qui est peut-être sa fonction essentielle depuis la fondation de la République romaine. D'où la valeur et la vérité de l'expression *Res Publica Restitua*, pilier de l'idéologie augustéenne. En quoi ces sources nous ont-elles permis de travailler à une reconstitution de faits historiques, donc à une fabrique du réel ? Le terme *fabrique* vient du latin *faber* qui désigne l'artisan. L'historien de l'Antiquité travaille à une reconstitution des faits historiques comme un artisan qui assemble, rapproche, des matières, en l'occurrence les sources, pour aboutir à un travail fini qui est ici pour nous la compréhension de ce que fut le Principat augustéen.

- 14 Pour ce faire, il nous faut nous attacher à ce que H.-I. Marrou appelle l'« être » du document.

Tout le problème *critique*, c'est-à-dire l'ensemble des opérations que l'historien fait subir au document avant de l'utiliser dans l'élaboration de sa connaissance du passé, se ramène en dernière analyse à déterminer la nature, l'*être* de ce document : nous cherchons à savoir exactement ce qu'il est, en lui-même et par lui-même. À la notion, au fond surtout négative d'enquête *critique* [...] il me paraît utile de substituer la notion positive de *compréhension* du document : cette recherche vise et aboutit en fait à établir ce qu'est en réalité le document. Inutile de souligner que souvent son *être* réel se révélera tout autre chose que ce qu'il paraissait de prime abord, autre chose souvent que ce que son auteur souhaitait qu'il parût. [...] La connaissance de l'*être* réel du document nous apprend à le lire

comme il doit être lu, à n'y pas chercher ce qu'il ne contient pas, à ne pas l'étudier sous un point de vue déformant¹⁴.

- 15 Ainsi, il ne faut pas voir chez des auteurs comme Tacite ou Dion Cassius tout ce qu'ils ne disent pas de conforme à la *Res Publica Restituta* d'Auguste mais comment leur déformation participe de la restitution d'une vérité historique. Qu'en est-il des faux, notamment en épigraphie ? Une inscription sur laquelle butent bon nombre d'historiens travaillant sur le règne de l'empereur Tibère, coregent puis successeur d'Auguste, mentionne des *improbae comitiae* (comices irréguliers ?) ayant encadré l'élection au consulat de Séjan, préfet du prétoire sous Tibère ayant mené contre lui une conjuration¹⁵. La formulation *improbae comitiae* contient un solécisme puisque *comitium* étant un nom neutre, sa déclinaison ne peut en aucun cas donner un pluriel en *-ae*. Cette énorme faute de latin a pu faire penser à une inscription fautive. Mais quoi qu'il en soit de cette étude critique du document à laquelle l'historien de la période devra nécessairement s'atteler, cette inscription dans toute son imperfection révèle une chose sur la période qu'elle concerne : les élections consulaires nécessitaient encore des réunions comitiales, constat qui n'était pas une évidence parmi les historiens actuels il y en a encore peu. Là encore c'est à l'être du document qu'il faut s'intéresser pour l'utiliser comme outil dans notre compréhension et notre entreprise de restitution du passé. Citons là encore Marrou : « Un faux certes est un mensonge, mais l'historien averti peut, grâce à une sympathie qui lui permet de comprendre, sans être dupe, ce *crime parfait* [...] utiliser la vérité que l'acte d'avoir menti renferme au sein de son être »¹⁶.

L'Énéide, une fiction qui atteint du vrai plus qu'il ne fabrique du réel. L'origo de Rome et la définition de la romanité

- 16 Dans son dernier ouvrage¹⁷, F. Dupont montre comment la notion d'origine de Rome relève avant tout d'une anthropologie de l'imaginaire romain et que, par conséquent, il est moins important de rechercher par l'archéologie les traces des débuts de Rome que de voir dans un récit mythique tel l'*Énéide*, comment les Romains ont

conçu leur origine. Cette grande épopée des débuts de Rome fait de la fondation de la cité le résultat de toute l'errance d'Enée depuis la guerre de Troie. Rome, fondée par Romulus, premier roi fratricide, est une cité fondée par un peuple d'errants, d'apatrides et de criminels. Elle devient lieu d'*asylum*, c'est-à-dire lieu d'hospitalité¹⁸. Ce mythe, écrit par le plus grand poète romain dans un contexte idéologique de légitimation du principat augustéen en cours de fondation, dit plusieurs choses, outre l'inscription d'Auguste dans une généalogie des fondateurs de l'*Vrbs* et donc sa prédestination à venir sauver Rome et à la refonder après une période de crimes fratricides, les guerres civiles. Cette fiction renseigne l'historien sur la manière dont le pouvoir politique romain conçoit sa propre *origo* et son rapport aux autres. Rome a fait de la question de son origine, d'abord et avant tout, une pratique rituelle. De cette conception de l'*origo* de Rome telle que la conçoivent les Romains vont découler des questions aussi cruciales que la diffusion de la citoyenneté romaine dans l'empire, la définition de l'identité romaine et le rapport entretenu par les Romains et les autres, les étrangers. Sur l'*origo* de Rome, ce que révèle l'*Enéide* c'est qu'elle repose d'abord sur des pratiques rituelles. Ce qui définit les Romains ce sont avant tout des usages, des rituels. Un exemple de ces pratiques est le pèlerinage des nouveaux consuls et le sacrifice qu'ils réalisent à Lauinium, cité gardienne des Pénates du peuple romain en tant que lieu d'arrivée d'Enée quand il aborde les rives du Latium au terme de son périple. Connaître l'origine de Rome et la manière dont les Romains conçoivent leur origine n'est pas une donnée vérifiable par des sources premières, comme les vestiges archéologiques¹⁹. Ce que dit aussi le mythe c'est que tout Romain se définit comme descendant d'un étranger. À partir de là, Rome a toujours conçu les nouveaux citoyens de l'empire comme se définissant à la fois par une *ciuitas* et leur adhésion à la romanité. D'où le rapport entretenu par les Romains avec les autres, les acceptant tout en les intégrant. Un document épigraphique, une source première vient confirmer le mythe : ce sont les Tables Claudiennes, inscription découverte à Lyon au XVI^e siècle qui retranscrit le discours de l'empereur Claude devant le sénat romain pour demander la citoyenneté romaine pleine et entière pour les Gaulois de la Gaule Chevelue.

Quand la fiction comble les lacunes de l'Histoire. Les démarches de la romancière Françoise Chandernagor et de l'historien Christian Goudineau

- 17 Nous venons d'approcher, à travers les remarques faites sur les enseignements de l'*Enéide*, ce qui semble être à nos yeux la distinction entre la reconstitution d'une vérité historique et la fabrique d'un réel historique. Rétablir à travers les convergences et les divergences de sources primaires et secondaires la réalité institutionnelle du Principat augustéen c'est établir ce qui semble être à nos yeux un réel historique. Interpréter un mythe comme celui de l'*Enéide* sur le plan de la définition de l'*origo* et de l'identité romaines ce n'est pas établir des faits, c'est définir une vérité qui se situe au-delà du réel identifiable à travers des faits. L'interprétation par Florence Dupont du mythe va trouver dans des faits (le déplacement des consuls ou le discours de Claude, qui eux sont attestés par des sources primaires et relèvent donc de faits historiques) la preuve de ce que le mythe semble définir à ses yeux de vrai et qui correspond à l'imaginaire collectif des Romains quant à la perception de leur identité. Cette vérité peut se dire à travers le non réel propre au mythe tout en se vérifiant dans d'autres faits réels et reconnus
- 18 Cette fiction qui touche au vrai à défaut de se fonder sur du réel n'a pas d'âge, preuve en est le nombre de fictions écrites de nos jours et qui entreprennent de recréer une vérité antique. Un exemple très récent apparaît dans l'excellente trilogie de Françoise Chandernagor sur la descendance de Marc-Antoine et de Cléopâtre. Dans la postface du premier volume, la romancière commente et analyse sa démarche. Une de ses dernières phrases nous semble la plus explicite. Elle écrit : « Jamais je n'ai entrepris un roman historique sans me donner d'abord, par une longue recherche, les moyens de penser que j'étais dans le vrai ; car, pour oser abolir *la distance des siècles* et reconstruire, à sa manière, le passé, il faut plus que des connaissances : il faut la naïveté du conteur, la témérité de l'explorateur, la folie du voyant et la foi du charbonnier »²⁰. La fiction invente, ment, c'est sa fonction première mais, à travers ses

mensonges touche à une vérité et éventuellement même se fonde sur du réel. Un peu plus haut elle écrit en effet : « Ai-je pris des libertés avec les événements ? Très peu. Même l'histoire de la moustiquaire de Cléopâtre est vraie : le poète Horace s'en fait l'écho »²¹ Mais un poète dit-il vrai ? Où plutôt s'il dit vrai, se fonde-t-il pour autant sur des faits réels ? Quel est ce vrai dont s'inspire la fiction ? Même constat, toujours dans cette analyse de la romancière, concernant les descriptions physiques des personnages. Elle dit s'être appuyée sur les études de statues. Mais la part de vérité est soumise à la délicate entreprise d'identification de la statuaire antique²². Pour conclure sur sa démarche, nous la citons à nouveau quand elle dit avoir dû parier lorsque l'Histoire hésitait²³.

- 19 Une démarche identique se retrouve cette fois chez un historien, Christian Goudineau, qui depuis quelques années écrit des romans historiques à partir de grands faits divers de l'Antiquité romaine. Nous pourrions dire pour qualifier sa démarche qu'il fait entrer la fiction dans l'Histoire afin de combler certains manques de cette dernière. Ainsi dans son dernier roman²⁴, il reconstitue le procès d'un noble gaulois de la cité de Vienne arrivé aux plus hautes sphères des élites impériales romaines et proche de l'empereur Caligula mais dont la chute fut vertigineuse à la suite de l'accusation portée contre lui d'avoir été mêlé à l'assassinat de l'empereur. La fiction lui permet de dire une partie de la vérité de cette époque : les ascensions des élites locales des régions parfaitement romanisées de l'empire, les jalousies qu'elles ont engendrées dans la vieille *nobilitas* romaine et le climat de compétition et de délation politiques qui régnait dans l'entourage de l'empereur. En faisant de Valerius Asiaticus le père du futur empereur Néron, il invente certes mais ce mensonge, cet éloignement par rapport au réel, du moins celui que l'on croit avoir à notre disposition concernant la généalogie de Néron, dit la vérité des rapports de force, des enjeux relationnels et des stratégies dynastiques dans l'entourage de la famille impériale. Tacite n'a pas décrit autre chose et a très probablement atteint la même vérité en déformant aussi très probablement certains faits, ou du moins en rapportant des rumeurs non vérifiées mais qui l'arrangeaient dans sa recherche de la vérité²⁵. Et pourtant Tacite était historien, non romancier. Pour en revenir à Christian Goudineau, faute de sources, seule une fiction pouvait peut-être dire tout cela à la fois et atteindre

ainsi à la vérité. Elle s'appuie sur quelques faits vrais et connus par les archives, notamment le procès de Valérius Asiaticus, mais fabrique non pas du réel mais de la vérité historique à partir de ce qui définit la fiction, à savoir l'invention d'un auteur. Nous pourrions peut-être même dire qu'entreprendre une démarche d'historien de l'Antiquité c'est tout autant travailler à une fabrique du réel pour rechercher la vérité que fabriquer du vrai sur la base d'une recherche du réel et d'une invention de l'irréel.

Une spécificité de l'histoire ancienne ?

20 En guise de conclusion, nous voudrions citer cette longue réflexion de P. Ricœur :

Nous attendons de l'histoire une certaine objectivité. [...] L'objectivité ici doit être prise en son sens épistémologique strict : est objectif ce que la pensée méthodique a élaboré, mis en ordre, compris et ce qu'elle peut ainsi faire comprendre. [...] Nous attendons par conséquent de l'histoire qu'elle fasse accéder le passé des sociétés humaines à cette dignité de l'objectivité. [...] Cette attente en implique une autre : nous attendons de l'historien une certaine qualité de subjectivité, non pas une subjectivité quelconque, mais une subjectivité appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire. Il s'agit donc d'une subjectivité impliquée, impliquée par l'objectivité attendue. [...] Ce n'est pas tout : sous le titre de subjectivité nous attendons quelque chose de plus grave que la bonne subjectivité de l'historien ; nous attendons que l'histoire soit une histoire des hommes et que cette histoire des hommes aide le lecteur, instruit par l'histoire des historiens, à édifier une subjectivité de haut rang, la subjectivité non seulement de moi-même mais de l'homme. [...] C'est bien une subjectivité de réflexion que nous attendons de la lecture et de la méditation des œuvres d'historien ²⁶.

21 À travers cette définition que le philosophe propose de l'histoire comme démarche objective et de l'historien comme celui qui fait preuve d'une qualité de subjectivité, nous pouvons donc esquisser l'hypothèse suivante. Les sources primaires, enregistrant les faits réels de l'Antiquité, et les sources secondaires, rendant compte de ces mêmes faits (ou d'autres) nécessairement déformés par la subjectivité

des historiens anciens ou la narration de faits imaginaires, sont les matières premières des historiens actuels de l'Antiquité qui, à travers elles, doivent mener un travail objectif, au sens où Ricœur l'entend ici, de fabrication du réel, de recherche du vrai, de fabrication du vrai et de recherche du réel. L'Histoire, en effet, est-elle recherche, fabrication du vrai ou du réel ? Évidemment les deux si toutefois les deux sont dissociables surtout si l'on adopte la position relativiste de la connaissance historique qui est celle d'H.-I. Marrou : « La certitude historique n'est jamais qu'une vraisemblance qui ne paraît pas raisonnable, que l'on n'a pas de raison suffisante de contester »²⁷. Parce que la science historique vit de ce relatif rapport au réel et au vrai, elle est elle-même une source qui doit être envisagée dans cette relativité pour et par les historiens futurs.

NOTES

1 H.-I. MARROU, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, chap. III « L'histoire se fait avec des documents », p. 70.

2 Tacite écrit en effet en ouverture des *Annales*, opposant sa pratique de l'Histoire à celle de ses prédécesseurs : *Tiberii Gaique et Claudii ac Neronis res florentibus ipsis ob metum falsae, postquam occiderant recentibus odiis compositae sunt. Inde consilium mihi pauca de Augusto et extrema tradere, mox Tiberii principatum et cetera, sine ira et studio, quorum causas procul habeo* (« L'histoire de Tibère, de Caius, de Claude et de Néron, falsifiée par crainte au temps de leur splendeur, fut écrite après leur mort sous l'effet de haines récentes. De là mon dessein de consacrer peu de mots à Auguste et seulement à sa fin, puis de raconter le principat de Tibère et le reste sans colère ni faveur, sentiments dont les motifs sont éloignés de moi. », trad. P. WUILLEUMIER, Paris, Les Belles Lettres, 1974).

3 H.-I. MARROU, *op. cit.*, p. 71.

4 Th. MOMMSEN, *Römisches Staatsrecht*, [3^e éd.], Leipzig, Verlag von S. Hirzel, [trad. P.-F. Girard], Paris, 1892, chap. VII.

5 Trad. P. WUILLEUMIER, Paris, Les Belles Lettres, 1990. C'est l'utilisation du verbe *decernere* qui permet au traducteur de choisir une traduction rétablissant comme sujet « chaque sénateur ». Ce verbe est, en effet, systématiquement utilisé par Tacite pour décrire des débats sénatoriaux.

- 6 Le texte de la *Tabula Siarensis* a été édité en 1981 par J. GONZALEZ, F. FERNANDEZ, « *Tabula Siarensis* », *Iura*, 1981, 32, p. 1-36. L'inscription a été découverte dans la région de Séville lors d'opérations agricoles. Elle comporte deux fragments de bronze contenant les différentes dispositions relatives aux honneurs funéraires décernés à Germanicus. Ces fragments sont aujourd'hui déposés au Musée archéologique de Séville. Le fragment I contient le sénatus consulte évoqué dans une inscription (CIL VI, 911). Le fragment II présente un texte divisé en 3 colonnes : les colonnes a et b contiennent, comme le fragment I, les dispositions relatives aux honneurs votés à la mémoire de Germanicus. La fin de la colonne b mentionne le vote de la loi comitiale entérinant les deux sénatus consultes votés. La colonne c contient la loi comitiale en question votée en 20 ap. J.-C.
- 7 DION CASSIUS, *Histoire romaine*, 53, 12, 1 (traduction personnelle).
- 8 *Ibid*, 21, 6-7 (traduction personnelle).
- 9 A. PROST, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 288.
- 10 Th. MOMMSEN, *op. cit.*, p. 484-505.
- 11 A. WALLACE HADRILL, « Arcs de triomphe romains et honneurs grecs », in N. BELAYCHE (dir.), *Rome, les Césars et la Ville aux deux premiers siècles de notre ère*, Rennes, PUR, 2001, p. 51-84.
- 12 Arc d'Auguste en 30 av. J.C. : CIL, VI,873 ; D.C., 51,19 ; Arcs décernés à Auguste et Tibère : D.C., 56,17,1-2 ; Arc de Germanicus en 16 ap. J.C. : Tac., *Ann.*, II, 41,1 ; CIL, VI,1269 ; Arcs décernés à Drusus et Germanicus en 18 ap. J.C. : Tac., *Ann.*, II,64,1 ; cf. G. Alföldy, « L'iscrizione dell' arco di Druso nel Forum Augustum », *Studi sull'epigrafia augustea e tiberiana di Roma*, Rome, 1992, p. 101-110 ; Arcs décernés à Tibère et Drusus en 22 ap. J.C. : Tac., *Ann.*, III, 57.
- 13 Cette date est habituellement reconnue comme dernière date de vote d'une loi comitiale.
- 14 H.-I. MARROU, *op. cit.*, chap. IV « Conditions et moyens de la compréhension », p. 106-107.
- 15 CIL VI 10213 (= ILS, 6044).
- 16 H.-I. MARROU, *op. cit.*, p. 109.
- 17 F. DUPONT, *Rome, la ville sans origine*, Paris, Gallimard, 2011.
- 18 *L'asylum* est « l'hospitalité rituelle offerte à un étranger », A. PÉREZ, *La société romaine*, Paris, Ellipses, 2002, p. 37.

- 19 F. DUPONT, *op. cit.*, p. 18.
- 20 F. CHANDERNAGOR, *Les enfants d'Alexandrie*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 391.
- 21 *Ibid.*, p. 387.
- 22 *Ibid.*, p. 380-382.
- 23 *Ibid.*, p. 363.
- 24 C. GOUDINEAU, *Le procès de Valerius Asiaticus*, Arles, Actes Sud, 2011.
- 25 Nous pensons, entre autres, à toutes les accusations portées par Tacite dans les premiers chapitres du livre I des *Annales*, contre l'impératrice Livie, épouse d'Auguste, que l'historien rend coupable de tous les meurtres ayant permis d'éliminer les successeurs légitimes d'Auguste et de faire avancer sur le devant de la scène politique son propre fils, le futur empereur Tibère. Tacite élabore un topos littéraire dans toute son œuvre, celui de la femme éminence grise, conspiratrice dans l'entourage de l'empereur. Quel est le lien entre le topos et le fait historique ?
- 26 P. RICŒUR, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1967 [3^e éd.], p. 27-28.
- 27 H.-I. MARROU, *op. cit.*, p. 117.

AUTHOR

Virginie Hollard

Virginie HOLLARD, maîtresse de conférences en Histoire romaine à l'Université Lumière-Lyon 2, travaille sur le rôle politique du peuple à Rome, l'histoire des institutions à Rome sous la République et le Haut-Empire, le vote romain et les relations entre gouvernants et gouvernés, notamment au travers de la question des condamnations de mémoire. Elle a publié un ouvrage (*Le rituel du vote. Les assemblées du peuple romain*, Paris, Éditions CNRS, 2010) et une série d'articles (dernière parution : « Le rôle politique du peuple à Rome au I^{er} s. ap. J.C. : ses stéréotypes chez les historiens grecs et latins de l'époque impériale. », dans *Miroir des autres, reflet de soi : stéréotypes politiques et société dans le monde romain*, H. Ménard et C. Courrier (éds), Paris, 2012, p. 128-149) sur la question.

Le roman policier historique : la périlleuse cohabitation entre science et suspense

Laetitia Bourgeois

TEXT

- 1 Quand j'ai accepté de présenter ma contribution au séminaire « entre fiction et réalité », j'ai d'abord hésité sur le contenu de l'intervention à apporter. Devais-je donner mon point de vue d'écrivain, ou de médiéviste ? Dans les lieux mêmes où j'ai préparé puis soutenu une thèse de doctorat en histoire médiévale, il ne m'était pas évident de parler d'autre chose que de science historique.
- 2 Mais bien évidemment, c'est comme auteur que je dois ici apporter ma contribution, passer du statut de lectrice de documents à celui d'objet. Devenir moi-même une source, en quelque sorte.
- 3 Je me dois tout de même de revenir sur ma formation d'historienne, puisqu'elle conditionne encore, et profondément, ma pratique d'écriture. J'ai eu, d'une certaine façon, la chance de faire mes premiers pas en études historiques à la fin des années 80, début des années 90, à une époque où l'histoire qui était en train de s'écrire s'intéressait aux faits minuscules, aux personnages qui ne s'étaient jamais illustrés, aux conditions de vie des simples hommes et femmes. Une histoire « au ras des pâquerettes », et fière de l'être. On parlait beaucoup d'histoire totale, de micro-histoire, dans l'idée de reconstituer tout un cadre de vie, une ambiance, une façon de penser. D'une certaine manière, passer au roman était une façon d'accomplir ce souhait fou, mes romans s'inscrivent toujours dans cette démarche, et la focale que j'aime employer est toujours dirigée sur les petites choses de la vie quotidienne, davantage que sur les grands complots qui « font » le monde. Soit disant.
- 4 L'écriture de romans et l'écriture historique sont, après tout, des disciplines proches. Toutes deux s'appuient sur le pouvoir des mots. Le premier travail de l'historien est de déchiffrer, puis lire, des heures durant, des écrits ayant été dignes d'être consignés quelques siècles auparavant. Les sources n'ont que rarement une prétention littéraire,

il n'empêche qu'elles finissent par imprégner de leurs mots, leurs phrases, leurs tournures. L'auteur peut ainsi puiser dans un vivier inépuisable. Et je veux parler ici de l'auteur de romans comme de l'auteur d'essais historiques. La façon de penser et de réfléchir des rédacteurs des sources déteint sur les lecteurs contemporains, dans une proportion dont nous n'avons pas toujours conscience.

- 5 Voici d'ailleurs un texte de 1479, qui m'a servi à la fois comme source historique et comme sujet d'inspiration. C'est un extrait de registre de la cour de justice des Hospitaliers de Chantoin, en Velay. Le texte original est en latin et en occitan, traduit par mes soins :

Sur dénonciation de Jehan Lerm se plaignant et disant ledit Jehan Lerm que le jour 21 il fut par quelqu'un dérobé dans sa maison et que plusieurs choses furent volées et enlevées, requérant le dit Jehan Martin, sergent, au titre de son office de réaliser l'enquête et recherche des choses volées au susdit Lerm, et ce dans tous lieux afin que ledit lerm puisse récupérer les susdites choses et que le délit soit réparé.

Laquelle enquête par le dit sergent fut faite dans la maison du dit Estienne Trenchacosta, accusé, à savoir dans la cuisine de la maison dudit accusé, jouxtant une certaine maie existant au pied de son lit, un sac à l'intérieur duquel étaient trois écheveaux de fil de chanvre et certains souliers de femme, une chemise de femme, [...] deux draps de lin, et sur ladite maie était une couverture. Item, dans une certaine autre chambre de la dite maison retrouvés des vêtements tant d'homme que de femme, tous ensemble liés en un ballot et ledit Lerm vit le sac et dit "ce sac est le mien", et le dit Martin, fils d'Estienne Trenchacoste dit "s'il est votre, prenez-le" et une certaine fille dudit Trenchacosta, appelée Mondeta dit "ce n'est certainement pas le notre" et ainsi le dit sergent remit le sac au dit Lerm sous la main de la Cour [...] ¹.

- 6 Ce texte n'est pas un roman, mais il n'est pas qu'une source. Une source, d'ailleurs, est un discours. Son rédacteur n'est pas qu'un scribe, il a ses propres intentions, il choisit de mettre en avant ou de masquer certains faits afin de construire son récit.
- 7 À partir de ce genre de textes, les historiens savent très bien construire un autre discours, qui sera une analyse, souvent fine et pertinente, des données disponibles. Mais qui sera aussi une

reconstruction, une mise en récit, bref, une histoire. Nous en sommes déjà à deux histoires superposées. Celle du rédacteur, celle de l'historien. Les historiens, reconnaissons-le, n'assument que rarement le côté construction/imagination de leur récit. Pourtant, il existe, et l'historiographie est là pour nous aider à faire la part de la personnalité de l'historien(ne), de son école scientifique, de l'influence de son époque sur son discours, même s'il se veut indépendant et détaché.

- 8 L'écriture de roman peut-être comprise comme un niveau de discours supplémentaire. Le réel transcrit par le notaire de la cour de justice, traduit par l'historien, analysé, et ensuite retouché, retravaillé pour en faire un roman.
- 9 C'est mon itinéraire personnel : j'ai lu les documents médiévaux avant de devenir historienne, et j'ai écrit de l'histoire avant de me lancer dans le roman historique. Mais on peut aussi le lire à l'envers, et considérer que la réalité, altérée par le rédacteur médiéval, disséquée par l'historien contemporain, est restituée dans ses dimensions par le travail du romancier.
- 10 Le récit de fiction prétend à une certaine vérité, parce qu'il restitue non pas des faits (par principe, nous sommes dans le cadre de la fiction), mais tout un pan de la réalité qui ne sera jamais documenté, parce que c'est de l'ordre de l'émotionnel, du ressenti, du dialogue intérieur. Le récit de fiction assume l'empathie avec le sujet que le récit historique met à distance. Le récit historique assume les blancs dans la connaissance, que le récit de fiction comble d'une façon ou d'une autre. Un roman ne peut pas décemment émettre des hypothèses sur la façon dont les gens s'interpellent ou s'habillent. Le romancier doit prendre position. Et assumer le risque de se tromper.
- 11 Cependant, pour qu'il n'y ait pas confusion entre fiction et récit historique, il faut certaines règles. Celles de l'écriture historique sont connues : ne rien écrire qui ne soit documenté, prouver ses dires par un arsenal de notes approprié. Je n'y reviens pas.
- 12 En fiction, les règles varient avec les auteurs, même si certaines semblent assez universelles. Comme je ne suis pas allée faire un sondage auprès de mes collègues auteurs, je ne vais livrer que les

miennes. Ce que l'on pourrait appeler (mais c'est pompeux) une certaine éthique de l'écriture historique.

- 13 Définition du roman historique
- 14 Le principe du roman historique, de façon générale, c'est que l'histoire est inventée, mais le contexte doit être aussi proche que possible de la réalité que l'on connaît. J'insiste sur le fait qu'il peut (il y a) un écart sans doute assez important entre « la réalité », et « la réalité que l'on connaît à travers la recherche ». Il faut s'en accommoder. À charge à l'imagination de l'auteur le récit, les péripéties, les personnages, le déroulé des événements. À charge de l'histoire, tout ce qui est l'arrière-plan, depuis l'équipement de la cuisine jusqu'aux vêtements, en passant par les modes de transport. La partie historique inclut aussi les préoccupations des personnages, bref, ce qui relève des mentalités.
- 15 Immédiatement, on se heurte à une première difficulté. Si le roman historique se plaçait dans les pas de la mentalité d'une époque, il ne serait rien de plus qu'une variante des romans de l'époque. On peut aujourd'hui s'identifier aux héros de Chrétien de Troyes, en fermant parfois les yeux sur certains de leurs comportements, en partie grâce au génie de l'auteur, qui traverse les siècles, en partie parce que nous partageons avec les médiévaux un bon nombre de fondamentaux. Mais un roman à sa manière ne serait qu'un banal pastiche, l'authenticité en moins.
- 16 Vouloir se rapprocher autant que possible des mentalités d'une époque, tout en conservant les ressorts de la fiction du XXI^e siècle pose également des problèmes, surtout dans les relations entre personnes. Entre hommes et femmes, par exemple. Puis-je montrer le personnage principal s'installer à table avec ses fils et les invités, pendant que son épouse s'installe par terre devant le feu avec ses filles et les plus petits, comme le font les paysans de Montaillou ? Il me semble que cela choquerait. Choquer n'est pas un problème en soi, d'ailleurs. Mais un roman écrit actuellement est, et se veut, un objet de son temps, une œuvre tissant des ponts entre les époques. Mais en aucun cas s'extrayant de son temps. Une œuvre reprenant intégralement les préoccupations médiévales n'aurait tout bonnement rien à dire aux lecteurs de notre époque.

- 17 Une règle propre au roman policier historique me paraît intangible, et et pose moins de problèmes. C'est même un principe de base. Le récit doit primer. Dans un roman en général, dans un roman policier en particulier, une grande part du plaisir de la lecture tient au rythme du roman. L'installation d'un déséquilibre, ou d'une angoisse, la montée du suspense, la multiplication des questions, les fausses pistes même doivent arriver parfaitement au bon moment. Le rythme est sans doute tout aussi important que la pertinence de l'énigme. Donc il n'est absolument pas question de sacrifier ce rythme à des explications concernant le contexte, le séchage du chanvre sur les métiers à rouir ou la technique de la poterie glaçurée. Ce n'est pas la priorité. Jamais. On ne s'attarde pas sur un sujet quand ce n'est pas le moment. Donc, si on veut prendre du temps pour décrire quelque chose qui nous tient à cœur, il faut choisir le moment, la façon, afin de ne jamais infliger de cours au lecteur.
- 18 Pour écrire un roman historique, il faut également que le monde soit cohérent. Ce qui signifie qu'il faut faire des choix. Les historiens ont quantité de questionnements non réglés, des hésitations, des doutes. On ne peut pas se permettre, dans un roman, de dire que, oui, cette maison est construite en pierres, mais elle peut aussi être en pisé. Donc il faut simplifier. En essayant de ne pas tomber dans la caricature, en se montrant subtil, en suggérant tout ce qu'on ne peut pas décrire longuement. En éludant, aussi, ce que l'on ne sait pas.
- 19 En règle générale, un historien est au service de la science, ou tout au moins de la connaissance. Un romancier, lui, écrit d'abord pour son lecteur. Que ce lecteur soit sa vieille grand-mère, son cercle littéraire ou les membres de son club londonien n'y change rien : le livre est écrit pour être lu. Bien entendu, on peut lire de différentes façons, pour se faire plaisir, pour se faire peur, pour réfléchir, pour porter un autre regard sur le monde et sur soi-même. Je ne ferai pas d'inventaire exhaustif ici. Mais ce qui est important, c'est que le livre de fiction est conçu comme un tout, une œuvre, un récit qui amène le lecteur d'un point A à un point B en le modifiant subtilement au passage. Certains livres d'histoire font aussi cet effet. Mais un historien, généralement, considère que si le lecteur doit être changé, bouleversé par ce qu'il vient de lire, ce doit être la résultante de la science pure, et non de son propre génie. Bref, un auteur de fiction

joue sur son propre talent, (et échoue sur son absence de talent), un historien fait confiance au talent de l'histoire.

- 20 Un lecteur de roman doit être proche de son sujet. Les lecteurs de romans historiques, et c'est encore plus vrai pour les lecteurs de polars historiques, aiment être pris dans l'époque, comme s'ils y vivaient. C'est donc une sorte de reconstitution qu'ils attendent de l'auteur. Je parle du lecteur, mais à ce bonheur de s'immerger dans une société recomposée, correspond celui de reconstruire entièrement la société que ressent l'auteur. Mais prenons le point de vue du lecteur, parce qu'il est tout de même plus général que celui de l'auteur.
- 21 Quelques limites
- 22 Le roman historique est sans doute, s'il est bien fait, une bonne introduction à une époque. Mais ce n'est pas un livre d'histoire. Et ce pour plusieurs raisons. Un roman s'appuie sur les questions et les problématiques de sa propre époque (il est vrai que les livres d'histoire aussi), mais en adoptant assez délibérément le point de vue de son temps. Par exemple, je m'interroge assez souvent dans mes livres sur l'inégalité de naissance. Tous ces romans médiévaux et fabliaux qui mettent en scène des paysans tentant de se faire passer pour des gens bien nés et qui échouent de façon ridicule. Cette glorification permanente du sang bleu, et l'excuse de la pauvreté honteuse pour les nobles déchus. Comment peut se sentir quelqu'un qui est né du côté des dominants ? Des dominés ? Comment vit-on ce sentiment d'injustice ? C'est typiquement une question de notre époque, que l'étude du Moyen Âge permet de creuser, autrement. C'est davantage, d'ailleurs, un questionnement d'ordre philosophique qu'historique, parce que, quelles que soient les conclusions auxquelles on arrive dans le roman, elles ne feront pas avancer l'histoire.
- 23 De la même façon, quels que soient mes efforts, j'oublie bien trop le fait religieux, et je pense même que si j'assurais à la religion la place qu'elle occupe en réalité dans la société médiévale, je laisserais tout le monde avec des genuflexions à n'en plus finir. Reflet d'une époque très laïcisée, et reflet aussi d'un auteur, je dois l'avouer, qui n'entre dans une église que pour regarder les chapiteaux.

- 24 Les avantages
- 25 Certaines règles sont valables pour tous les romans historiques, et d'autres sont plus spécifiques au roman policier. Le roman policier porte en soi des règles assez strictes, même si elles se sont fort heureusement assouplies dans les vingt dernières années. Les règles originales interdisaient par exemple d'employer les ressorts psychologiques, seule la pure raison était admise, comme si la pure raison gouvernait les hommes. Il n'en demeure pas moins qu'un roman policier, historique ou pas, doit comprendre un meurtre dans la première partie du roman, un enquêteur unique (là encore, deux sont admis... mais pas plus ! Sinon, on se retrouve avec le Club des Cinq), une recherche de la solution (je n'ose pas dire de la vérité) et un final expliquant tout. Le plus difficile étant de rendre l'explication finale pas trop rébarbative.
- 26 Cela semble assez cadré, codifié. En réalité, cette forme d'écrit offre aux auteurs un grand éventail de possibilités, et tout spécialement quand on choisit de placer son roman dans des lieux ou temps mal connus.
- 27 L'enquêteur (euse) est placé dans la position de celui qui ne sait pas. Un peu comme le lecteur, finalement. Son rôle dans l'histoire est de poser des questions, de s'interroger, de réfléchir, d'observer. De merveilleux atouts pour qui veut faire découvrir une époque peu ou mal connue. Je trouve, pour ma part très confortable cette position de novice, de découvreur, dans laquelle je place mes personnages. Le lecteur est amené à s'identifier au héros, et donc à aborder tout ce qu'il va lire avec le même œil neuf que ce héros.
- 28 Je place mes romans au Moyen Âge. La plupart des gens connaissent cette époque. Ou s'imaginent bien la connaître. C'est, d'une certaine façon, confortable, parce qu'il suffit de présenter quelques images, disons un chevalier monté ou une belle dame devant son rouet (« Oyez oyez belles gens ! ») pour convoquer chez le lecteur tout un catalogue de représentations, d'odeurs, de couleurs vues et revues dans d'innombrables films et romans. Cela rend assez difficile pour un auteur de provoquer suffisamment de surprise chez son lecteur pour l'emmener à être dépaysé, à abandonner les chemins un peu trop balisés pour passer à une vision plus... je n'ose dire réelle, disons

plus conforme aux avancées actuelles de la recherche. Les médiévaux nous riraient sans doute au nez, mais il faut le risquer.

29 Je pense sincèrement qu'amener le lecteur (et donc moi-même) tout doucement à s'interroger sur ses propres représentations en amenant le héros à s'interroger lui aussi sur ses propres images est la meilleure façon de faire. En tout cas, le type d'écriture dans laquelle je me sens le plus à l'aise.

30 L'utilité de l'histoire

31 Dans les rapports entre roman et science historique, il ne faudrait pas non plus tomber dans le travers de l'opposition des deux. Je ne veux pas faire l'éloge de l'histoire comme champ de la connaissance, et je ne serais pas forcément la plus qualifiée.

32 En revanche, j'ai une idée assez claire de l'utilité de l'histoire dans le roman historique. Pour avoir discuté récemment avec des auteurs de romans policiers historiques, publiés dans la même collection que moi, je sais que leur recherche documentaire est toujours une de leurs priorités. La motivation principale est, bien sûr, d'éviter de dire de grosses bêtises. Mais si c'est sans doute la motivation avouée, je vois pour ma part des ressorts plus puissants à la recherche de la réalité historique la plus proche possible dans le roman.

33 La recherche historique met constamment à jour des questions, elle met des faits à l'épreuve. L'histoire est un réservoir inépuisable de problèmes non résolus, de faits déroutants, de sujets de réflexion. Pour un romancier, c'est une vraie mine d'or.

34 Ensuite, l'histoire, comme recherche d'une réalité, est extrêmement riche. Le cerveau humain a ceci de général qu'il est un peu paresseux et se contenterait sans doute des mêmes thèmes, des mêmes schèmes sans cesse répétés. La réalité, ici historique, permet de sortir des contes cent fois ressassés. Merci l'histoire.

35 Les connaissances rentrées dans le domaine public deviennent vite des clichés. Or, un cliché perd vite de son pouvoir d'interroger, de questionner ou d'émerveiller le lecteur. Or, un auteur a besoin de mettre en résonance son lecteur. La moitié du travail d'imagination d'un roman est réalisée par le lecteur. Si le lecteur ne voit dans le texte présenté à son lecteur qu'une succession de phrases plates et

de faits déjà connus, le livre va lui tomber des mains. C'est un enjeu majeur pour un auteur, d'arriver à déséquilibrer suffisamment le lecteur pour qu'il ne se croie pas sur un chemin mille fois parcouru, mais regarde d'un œil neuf tout ce qu'on lui présente. On peut le faire par une écriture nouvelle, ou en provoquant, en émoustillant le lecteur (c'est fréquent). On peut aussi lui apporter des éléments neufs, qu'il n'aura jamais rencontrés auparavant, et qui mettront ses cellules grises en marche. Parfois, cette alchimie délicate fonctionne, et le lecteur a l'impression d'achever la lecture plus intelligent, ou plus nourri qu'il n'y est entré. Dans ce cas, comme auteur, je jubile.

- 36 D'autre part, mais c'est plus spécifique aux historiens qui deviennent auteurs, et ça peut vite devenir un défaut, il existe la tentation de porter à la connaissance du public la masse de connaissances, de recherches, de petits trésors, qui restent bien trop dans le cercle étroit des historiens. Il y a, je pense, un fossé de plus en plus large entre des historiens qui utilisent de plus en plus un jargon compréhensible qu'à partir du master 2, (et encore) et le public qui, jusqu'à peu de temps, avait l'habitude de lire sans problème la production des historiens. Voir Duby et son indéniable succès populaire. Je trouve ça dommage. Alors pas de malentendu. On peut sans doute faire passer quelques éléments vraiment méconnus et qui méritent de l'être dans un roman historique, mais un roman n'est pas et ne doit pas être un cours. On peut quand même tenter d'attirer la curiosité du public sur une époque et sur les recherches dont elle fait l'objet. Ce n'est déjà pas si mal.
- 37 Ces règles esquissent les contours du rapport du roman de fiction à l'histoire. Mais elles ne disent pas tout sur les intentions du roman historique. Le roman historique, dans sa version policière, s'appuie sur l'histoire mais il ne se définit pas que par son rapport à l'histoire. Il tend à donner à comprendre des choses que le simple récit historique, même bien fait, ne fait pas forcément comprendre. En ce sens, le roman s'incarne dans une époque, une période, mais traite avant tout de problèmes humains. Prenons des exemples un peu plus concrets : La faim est une donnée majeure au Moyen Âge. La faim et la monotonie alimentaire. Le travail de l'historien est de mettre des chiffres, des faits, des nombres de calories disponibles par jour et par personne. De définir des faits sur lesquels s'appuyer. Ce qui n'empêche pas, évidemment, d'y mettre de l'empathie. Le travail du

romancier est de faire comprendre l'insécurité alimentaire au quotidien, les journées sans manger, l'obsession de la nourriture, la crainte de manquer, même quand le garde-manger est plein. Et cette exploration n'est pas centrée uniquement sur le Moyen Âge. La faim, comme sensation, est universelle, et elle peut s'appliquer aussi bien à des pauvres contemporains qu'à des pauvres antiques. Pour ma part, mon modèle en ce qui concerne la question de la faim est celui de ma grand-mère, qui a vécu une enfance extrêmement misérable, où elle avait faim tout le temps. Conséquence, elle voulait toujours gaver ses petits-enfants et tous ceux qui passaient par chez elle, hantée par ce souvenir du ventre creux.

- 38 Autre exemple, la peur de la mort, la peur de la peste sont des notions sans lesquelles on a peu de chance de comprendre le XIV^e siècle. Que peut dire l'histoire à ce sujet ? Aligner des chiffres effrayants, comme un mort sur deux (ou sur trois) de la peste en 1348, un enfant sur deux n'atteignant jamais l'âge adulte... que peut faire le romancier pour évoquer cette situation-là ? Il y a la méthode sinistre, et semer le chemin des héros de morts toutes plus horribles les unes que les autres. Imaginer un endurcissement à la mort, que l'histoire ne prouve d'ailleurs pas. On peut aussi choisir de montrer la présence de la mort plus que la mort elle-même. Il faut comprendre ici qu'écrire n'est pas un acte forcément facile. Pour décrire une réalité, afin de la faire comprendre et surtout ressentir par le lecteur, il faut la comprendre et la ressentir soi-même (un comédien dirait entrer dans la peau du personnage). Sans compter que ce qui est difficile à écrire pour l'auteur, et à la condition que ce soit bien écrit, sera encore plus difficile à lire pour le lecteur. Par définition, l'auteur entretient une certaine distance avec l'histoire qu'il raconte, puisqu'il tient les marionnettes en main, il ne peut pas oublier qu'elles ne sont pas vivantes. Le lecteur, lui, s'il est embarqué dans l'histoire, la prendra de plein fouet. Il ne faut pas être trop méchant avec ses lecteurs. C'est pour cela que, personnellement, je préfère, par exemple, pour évoquer la mort de trop nombreux enfants, mettre en scène, par exemple, l'inquiétude sourde d'un parent regardant son enfant jouer. Ou une remarque anodine comparant les traits d'un enfant à celui de son frère ou de sa sœur mort prématurément. Ou les prières inquiètes déversées par toute la parentèle à la naissance d'un petit.

- 39 La question essentielle, bien sûr, est celle du « vrai ». Qu'est-ce qui est vrai ? Je crois qu'on ne peut pas, on ne doit pas rejeter tout ce qui vient de l'émotion dans le domaine du faux parce que « non rationnel ». Ce serait une erreur. Une partie de la connaissance passe par les émotions. Le romancier joue sur l'intelligence émotionnelle. L'historien recherche le vrai. Le romancier aussi. L'existant, le prouvé, le scientifique ne dira jamais tout. Je prends un exemple : on ne trouvera jamais aucun document nous racontant ce que peut bien penser une guérisseuse qui va cueillir des plantes. Le roman permet d'explorer cette possibilité. Comment savoir si le romancier (ou la romancière, dans le cas présent) est dans le vrai en présentant ses déambulations ? Personne ne le dira, c'est de l'ordre de l'intime. Mais ça peut être vrai. Et en tout cas, ça permet au moins de se poser des questions autres. La pratique de l'histoire se fait à partir des textes et de ce qu'on peut y trouver. La logique du roman est autre et interroge des domaines dans lesquels les textes n'apportent rien.
- 40 Au bout du compte, un roman est comme une pièce de théâtre. Personne n'attend qu'une pièce de théâtre représente la réalité, tout le monde sait qu'il s'agit d'acteurs, d'artistes, de dialogues écrits et d'une représentation. Mais si cette pièce de théâtre a réussi à faire réfléchir sur la réalité, ce qui est son but universellement reconnu, alors l'auteur a réussi son coup. Un roman, ce n'est pas autre chose que de présenter un miroir. Faux, bien sûr. Mais vrai tout de même.

NOTES

- 1 Archives Départementales du Rhône, 48 H 1379, Acte du 22 septembre 1479, f°70v.

AUTHOR

Laetitia Bourgeois

Laetitia BOURGEOIS, écrivain, docteur en histoire médiévale, a créé en 2005 le tandem d'enquêteurs Ysabellis et Barthélémy, guérisseuse et sergent de village, dans un premier roman aux éditions Privat ayant pour titre *Les deniers du Gévaudan*. Dès 2009, la série a été reprise dans la collection « Grands Détectives » chez 10/18 et se poursuit depuis dans cette collection. Ses romans décrivent au plus près la vie quotidienne de paysans du XIV^e siècle aux prises avec la peste, la

guerre, sans jamais tomber dans le misérabilisme. Parallèlement, elle écrit également des contes musicaux et participe à des colloques ou projets de recherche sur les thèmes du Velay, de la justice ou des jardins médiévaux. Elle a écrit un essai (*Les Bonnes herbes du Moyen âge*, Publisud, 1999) et cinq romans (*Les Deniers du Gévaudan*, 2005-2009 ; *Le Parchemin disparu de maître Richard*, 2006-2009 ; *Un Seigneur en otage*, 2007-2010 ; *La Chasse sauvage*, 2010-2011 ; *Les Assiégés du Mont Anis*, 2013)

Littérature et histoire : un rapport incestueux (comme dans un roman de Simonetta Agnello Hornby)

Francesca Medioli

AUTHOR'S NOTES

Je voudrais remercier, en ordre alphabétique, Simonetta Agnello Hornby, Anna Bellavitis, Caterina Carpinato, Willy Cingano, Vicky et Isabella Ducrot, Martina Fontana-Rava, Fabrizio Lanza Tomasi, Roberto Mancini, Vittorio Mandelli, Monica Martinat, Manuela Martini, Franco Moglia et Pietro Valle.

TEXT

« Il déambulait sur le Forum Romanum, pensant aux sénateurs, aux consuls, aux prêtres, aux soldats et aux martyrs parfaitement réels, que personne n'avait écrits et qui s'étaient évaporés entre les pierres. Au fond, l'histoire n'offrait guère de prise ! »

« Depuis qu'il y avait des hommes, il y avait eu de l'Histoire ; l'Histoire déterminait le présent, le présent l'avenir, par conséquent l'avenir ne pouvait exister sans l'Histoire. Aussi importait-t-il d'en prendre connaissance »

Cees Nooteboom, *Le Chant de l'être et du paraître* (1981)

- 1 Dans son roman *Le Secret de Torrenuova*, Simonetta Agnello Hornby raconte, d'une façon très chaste, discrète et respectueuse, l'un des derniers tabous : un inceste entre frère et sœur, dont naît un enfant, qui est le protagoniste du livre¹. Quand j'ai été invitée à cette rencontre avec Simonetta sur le thème des vocations forcées entre histoire et littérature, j'ai pensé à son *Boccamurata* et, donc, à l'inceste. Les deux disciplines, en effet, partagent un même outil, la narration, mais l'utilisent d'une façon différente et surtout avec des buts différents².
- 2 À cause de mon métier d'historienne, je sais très bien quelle est la différence entre histoire et littérature ; j'ai toutefois des incertitudes à propos de leurs frontières au début du XXI^e siècle, et cela surtout après avoir lu d'excellents livres tels que *Il Bottone di Puskin* (1995) de Serena Vitale, ou *Into that Darkness* (1973) de Gitta Sereny, ou *HHhH* de Laurent Binet (2010)³, qui utilisent l'histoire, font des recherches et disent la vérité, selon la plus importante de toutes les règles de l'histoire. Toutefois, ces livres n'ont pas été écrits par des historiens

professionnels ; ils ne sont pas de l'histoire *stricto sensu*, et ils ne sont pas adressés à des historiens professionnels, mais à tout le monde. D'où le rapport incestueux qu'ils entretiennent avec l'histoire.

- 3 Je maintiens ma position d'historienne. Et je voudrais ici dire pourquoi je fais de l'histoire, quels sont mes rapports d'historienne avec la littérature et pourquoi je considère encore mon métier comme utile et important. Je trouve qu'il y a beaucoup d'implications de ma recherche avec le monde contemporain et j'espère pouvoir contribuer à mieux le comprendre, autant que si j'écrivais des romans, même si la comparaison en termes de parts de marché n'est pas soutenable. De nos jours, les romans sont beaucoup plus lus que les livres d'histoire : par exemple, en Italie le roman historique *La Monaca* de Simonetta Agnello Hornby, publié en septembre 2010 et inspiré d'une histoire vraie, a été vendu à 80 000 exemplaires en deux ans⁴.
- 4 Mon sujet de recherche – les vocations forcées – a un rapport très étroit avec la littérature, et cela dès le départ. La proximité des sujets dont je m'occupe et le thème du roman de Simonetta Agnello Hornby *La Monaca* me permettent de parler, avec quelques compétences, des rapports fiction et réalité dans son roman, qui puise ces sources dans deux textes historiques : *L'Inferno monacale di Arcangela Tarabotti* et les *Misteri di un chiostro napoletano* d'Enrichetta Caracciolo di Forino. Ce travail permettra, je l'espère, de pointer la différence entre mon métier et le sien, en termes de règles et de résultats.
- 5 Avant de commencer, je voudrais souligner que « et quand je dis moi c'est une façon de parler », comme le répète un personnage des *Enfants du paradis* (1945)⁵, et, comme le dit la poétesse Patrizia Cavalli (née en 1947), « quell'io verbale non è altro/che un io grammaticale » (ce je verbal n'est rien d'autre qu'un je grammatical)⁶. Donc, je vous prie à l'avance de considérer ce qui suit comme un exercice d'honnêteté intellectuelle plutôt que comme du narcissisme. Dans le panorama italien (ou anglais) l'ego-histoire, inventée par Pierre Nora (et critiquée par Pierre Bourdieu qui a parlé d'« illusion biographique »), n'a pas encore tellement de statut, tandis qu'en France une approche personnalisée a désormais trouvé sa place dans un diplôme d'habilitation : autrefois il fallait faire une thèse d'état ;

maintenant le récit de son propre parcours de recherche fait partie intégrante du dossier⁷.

- 6 Depuis 1984, c'est-à-dire à partir du moment où j'ai été jeune étudiante de vingt-deux ans à Bologne, je côtoie une nonne vénitienne du XVII^e siècle, nommée sœur Arcangela Tarabotti (1604-1652). La raison d'un tel intérêt est personnelle, et je pense que les raisons personnelles sont très importantes pour l'historien : par exemple, je crois que Jules Michelet aurait eu une autre attention aux sorcières, à leurs corps, aux règles, s'il n'avait pas épousé en deuxième noce une jeune femme, Athenais Mialaret, dont il était très amoureux et dont il craignait les grossesses⁸. J'étais obsédée par une question précise à l'égard des nonnes du passé, qui naissait d'un livre, lu à l'école par tout étudiant italien, *I promessi sposi* (*Les Fiancés*), par Alessandro Manzoni (1785-1873). Dans cette histoire, qui se déroule au XVII^e siècle et qui repose sur une véritable recherche historique de la part de Manzoni, il y a un épisode, très célèbre, au sujet d'un des personnages, la « monaca di Monza »⁹. En Italie tout le monde la connaît, grâce au récit de Manzoni, qui n'hésite pas à raconter en détail le scandale de sa vie (un amant, deux enfants et un meurtre dans son couvent) dans la première version de son livre, encore intitulé *Fermo et Lucia*. Manzoni avait lu les documents concernant son procès et il avait décidé d'insérer son histoire dans le roman, tout en la déplaçant chronologiquement de la fin du XVI^e siècle à la grande peste de 1630. Toutefois, dans la version définitive des *Fiancés*, (1840), le scandale est suggéré, non pas raconté : une phrase, – « La sventurata rispose » résume le drame de la « Signora di Monza »¹⁰.
- 7 Quand j'avais 8 ans, un ami très cultivé de mes parents, l'éditeur, écrivain, peintre, sculpteur et partisan Neri Pozza de Vicenza (1912-1988), avait raconté toute la véritable histoire de suor Virginia Maria, ou Marianna de Leyva (1575 ?-1650), selon son véritable nom, donnant toutes les phases de sa tragédie personnelle, même l'examen par le représentant de l'évêque qui était devenu obligatoire après le Concile de Trente : le caput 17, Sessio XXV, dit que « toute personne qui oblige ou retient une jeune fille à entrer dans le cloître est excommunié *ipso facto* »¹¹. Comme tout enfant de la bonne bourgeoisie italienne des années 1960, je n'avais pas le droit de parler et d'intervenir, mais je me souviens très clairement que je me demandais en silence : « si

une jeune fille savait qu'elle ne voulait pas, si elle pensait non, comment finissait-elle par dire oui ? ». Quinze ans plus tard, je posai cette question à Carlo Ginzburg, l'inventeur avec Giovanni Levi de la micro-histoire, et qui était mon professeur à Bologne. Ginzburg trouva que ma question était un bon point de départ, à condition de trouver des documents pouvant y répondre¹². Après une tentative inaboutie et d'une naïveté presque suicidaire d'en trouver – et en nombre ! – à Rome aux Archives du Vatican, Ginzburg me suggéra de me pencher plutôt sur Tarabotti, une nonne qui avait été marginalement étudiée dans un livre qui venait de paraître¹³. C'était un cas très intéressant, puisque elle avait été la seule femme de son temps à avoir ouvertement parlé des vocations forcées. Elle en avait traité dans son *Inferno monacale*, resté manuscrit et en possession d'une vieille comtesse, dont le livre cité par Conti Odorisio donnait quelques extraits¹⁴. « Si tu obtiens la permission de le transcrire entièrement », me dit Ginzburg, « tu as ton mémoire ». Je réussis à avoir la permission de transcrire le manuscrit en entier (un *codex unicus* de 132 pages en *quarto*, dont j'ai fait l'édition critique¹⁵). C'était pour moi le début d'une longue histoire. Tarabotti est le seul rapport de ma vie, à part celui avec ma famille, qui dure depuis presque 30 ans, puisque, contre tout pari, c'est une histoire qui n'a pas encore de fin aujourd'hui. Je ne veux pas vraiment parler de féerie, mais c'est depuis 15 ans que, quand j'entre aux archives, non seulement à Venise, mais à Florence ou à Paris, je trouve des documents inédits qui m'obligent de faire un article, une communication à une conférence, et maintenant, enfin, une biographie¹⁶.

- 8 Dans les années 1980, Arcangela n'était pas ce qu'elle est maintenant. Benedetto Croce (1866-1952), l'historien le plus renommé en Italie au XX^e siècle, lui avait consacré trois pages dans ses *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento* (1931)¹⁷ ; elle avait été également le sujet d'une vieille monographie (1960) par un historien amateur, Emilio Zanette (1878-1971), qui lui avait dédié sa vie¹⁸. Elle n'était connue que par des érudits locaux, quelques spécialistes du libertinage érudit en Italie (puisque elle était une très bonne amie de l'inventeur de l'académie locale des libertins Incogniti, Giovan Francesco Loredan) et par quelques féministes engagées. Maintenant, presque trente ans après, tout a changé. Arcangela n'est plus un objet pour les historiens

professionnels seulement ; elle n'est pas non plus un objet historique qui nécessite d'une justification. Au contraire, elle est entrée dans le monde actuel, à travers ses livres traduits en anglais aussi bien que par les journaux, et récemment même dans un roman ou, je dirais, un roman et demi¹⁹.

- 9 On peut dire la même chose sur les vocations forcées : depuis une vingtaine d'années. Suite à la floraison d'études de genre, on a publié plusieurs études sur ce phénomène social²⁰. Il s'agit d'un thème qui n'est pas encore très aimé par une certaine historiographie catholique, mais qui est maintenant considéré comme important²¹.
- 10 Quant à ma question personnelle, j'ai pu y répondre, tout en reconnaissant le caractère naïf. Les jeunes filles disaient oui car elles n'avaient pas de choix. D'une part, la société de l'époque était une société qui ne demandait à personne, ni homme ni femme, quels étaient leurs souhaits personnels. D'autre part, il y avait toutes sortes de chantages et de pressions psychologiques, ainsi que de nombreux moyens durs pour les obliger à suivre l'avis et le choix de la famille, comme par exemple ne pas leur envoyer de repas pendant qu'elles étaient pensionnaires, menacer de les mettre aux Pénitentes, parmi des anciennes prostituées, ou de les tuer ou les empoisonner²².
- 11 Tarabotti, cette inconnue, écrivait. Dans sa vie très morne dans le petit couvent de Sant'Anna in Castello, le quartier de l'Arsenal – l'un des plus populaires de Venise, où elle était née d'une famille *cittadina* – elle publia cinq livres entre 1643 et 1654. Ce n'était pas un succès négligeable dans une période pendant laquelle les femmes, et les nonnes en particulier, auraient dû garder le silence. D'autant plus qu'Arcangela n'écrivait pas des œuvres de dévotion ou de spiritualité, genres conformes à son statut de religieuse. Au contraire, elle est l'auteur d'œuvres qui se veulent explicitement des pamphlets politiques sur la condition des femmes de son temps. Ainsi, en dénonçant par exemple le système des dots exorbitantes, elle souligna le triste destin de celles qui étaient obligées de prononcer les vœux sans en avoir la vocation ; ou encore, en défendant le droit des femmes à suivre des études, elle dénonça l'ignorance forcée de nombreuses d'entre elles. Tous les titres de ses œuvres sont révélateurs de cette volonté toute politique de dénoncer la condition faite aux femmes : *Tyrannie paternelle*, *Simplicité déçue*,

Enfer monastique. Ce dernier texte, par exemple, n'est pas une autobiographie, mais plutôt un reportage d'une journaliste du XVII^e siècle : elle y raconte, de manière très lucide et avec une qualité remarquable d'écriture, la vie à l'intérieur du couvent aussi bien que les raisons sociales et économiques qui enferment les jeunes filles au couvent. Même lorsqu'elle rédigea des textes qui ressemblent à des badinages (comme *Antisatira in favore del lusso donnesco*, 1644, ou *Che le donne siano della spetie degli uomini*, 1651²³), elle soutint l'égalité entre les sexes, le droit à étudier, à travailler et à consentir au mariage. Ces éléments de ces œuvres ont fait que, de nos jours, Arcangela est considérée, en Italie comme dans les pays anglophones, comme une proto-féministe réputée et une écrivaine de grand talent²⁴. Sa réputation dans le domaine de l'histoire – non pas seulement dans l'histoire du genre – est maintenant indiscutable.

- 12 En même temps, Tarabotti a migré de l'histoire à la littérature, où sa fortune s'est réalisée en deux temps. La première sous la plume de Melania Mazzucco (née en 1966) dans *La Lunga attesa dell'angelo*, (2008), un roman historique sur les derniers jours de Jacopo Robusti dit le Tintoret²⁵. Il s'agit d'un roman très documenté du point de vue de la recherche historique proprement dite, même s'il prend des libertés – comme tous les romans – par rapport à la vérité historique²⁶. Le portrait de sœur Ottavia, l'une des filles de Tintoret, nonne au couvent de Sant'Anna, pourrait bien être inspiré à la vie d'Arcangela Tarabotti : le couvent est le même, et sœur Ottavia est passionnée d'astronomie, lit des œuvres interdites comme celles de Galilée et de Giordano Bruno, tout comme Arcangela lisait des livres à *l'Index*. En tout cas, dans l'œuvre historique de Mazzucco, dédié à la famille de Tintoret, Arcangela est citée maintes fois et considérée, « après sœur Virginia de Leyva, par Alessandro Manzoni [comme] la nonne la plus célèbre au XVII^e siècle italien et une de ses écrivaines les plus importantes »²⁷.
- 13 L'autre auteure, restée médusée par Arcangela Tarabotti, est Simonetta Agnello Hornby, née en 1945 et donc appartenant à une génération différente de celle de Mazzucco²⁸. Dans les remerciements du roman *La Monaca*, Agnello Hornby écrit :
- 14 L'inspiration pour l'histoire que j'ai racontée dans ce roman m'est venue il y a quatre ans. [...] Peu de temps après, j'ai reçu une invitation

de la part de Francesca Medioli pour faire une conférence à ses étudiants de l'Université de Reading, et je dois la remercier la première parce que, dans cette occasion, elle m'a fait cadeau d'un écrit fascinant à elle sur une nonne vénitienne : dans une note, elle citait *IMisteri del chioostro napoletano*, publié en 1864, c'est-à dire l'autobiographie d'une ex religieuse, Enrichetta Caracciolo. C'est à elle que j'adresse mon deuxième remerciement : j'ai une dette avec elle en particulier pour ce qui concerne les descriptions des cérémoniels monastiques²⁹.

- 15 Tarabotti, qui est l'auteur de cet « écrit fascinant » cité par Agnello Hornby – *l'Enfer monacal* –, accompagne ici une autre personne qui a véritablement existé, Enrichetta Caracciolo di Forino, née le 17 février 1821, qui quitte le couvent en 1854, se convertit au protestantisme, se marie à un gentilhomme suisse, et meurt en 1901, à 80 ans. Caracciolo aussi avait écrit et publié son autobiographie avec l'éditeur Gasparo Barbèra de Florence en 1864³⁰. Leurs parcours biographiques, à des siècles de distance, présentent quelques analogies.
- 16 L'idée de *La Monaca* est la même que pour Manzoni ou Stendhal (« la vérité, l'âpre vérité ») et plusieurs autres : la romancière Agnello Hornby prend comme point de départ une histoire 'vraie', utilisant un texte qui en est le document. Toutefois, si nous allons voir de près les documents qui fondent l'histoire, force est de constater qu'il s'agit de textes hybrides, qui, tout en déclarant de ne dire que la vérité, se donnent également comme but la dénonciation politique d'un usage socio-économique injuste, ce qui en fait des textes suspects du point de vue de leur lien avec la vérité :
- 17 La Tyrannie Paternelle est un cadeau très approprié pour cette République, dans laquelle, plus fréquemment que dans nulle part ailleurs au monde, on abuse de contraire les filles violement. (Tarabotti)
En écrivant ces mémoires, je ne m'étais proposée rien d'autre que de confirmer, pour ce qui me concerne, avec des arguments factuels l'opportunité et la justice du décret avec lequel le gouvernement est en train de supprimer les couvents [...](Caracciolo)³¹.
- 18 De plus, dans les deux cas transparaissent des tentations littéraires. Tarabotti utilise Dante et sa *Comedia* comme modèle, le citant dans le titre (*Inferno*), dans le texte (« per me si va nella città dolente »)³² et

dans la structure. Caracciolo, de son côté, utilise le genre autobiographique, très bien établi au XIX^e siècle.

- 19 Tout en suivant l'autobiographie de Caracciolo, en situant l'action dans le même espace, en abordant les mêmes problèmes (un amour contrasté à cause d'une dot trop petite) et en aboutissant à la même conclusion (la sortie définitive et légale du monastère de la protagoniste), Agnello Hornby, en romancière, peut se prendre toutes les libertés dont elle a besoin dans sa narration. Ce qui est, à mon avis, source d'envie de la part des historiens. Elle peut faire de manière consciente des anachronismes dont seulement des historiens spécialistes vont s'apercevoir. Elle peut abandonner quand elle veut la vraie histoire qu'elle a choisi d'utiliser comme point de départ et fil conducteur de son récit. Dans ces conditions, une question surgit : pourquoi utiliser une « vraie » histoire ? J'ai posé cette question à l'auteur, qui m'a répondu plus ou moins dans ces termes : « Je ne voulais pas être accusée d'avoir inventé. J'ai de l'imagination, je peux imaginer ce qui se passe dans un monastère parmi des femmes contraintes à y rester pour toujours, mais je ne voulais pas être accusée d'avoir agrandi ou inventé les choses »³³. Elle se référait probablement aux accusations qu'aurait pu entraîner son évocation du lesbianisme au couvent, dont Caracciolo parle ouvertement, comme Diderot jadis, et qui existait évidemment dans la réalité, même si d'une façon différente et beaucoup moins documentée que pour l'homosexualité masculine³⁴.
- 20 J'ai fait des recherches sur la 'vraie' Caracciolo, car je suis intéressée par le vrai 'certifié' (puisque je trouve que « la réalité dépasse la fiction »). J'ai découvert par hasard et avec stupeur que ses mémoires avaient été traduits en plusieurs langues – français, anglais, allemand, polonais, grec, hongrois, russe, espagnol³⁵. D'autres découvertes ont suivi à la lecture de sa correspondance inédite³⁶. Son éditeur, Gasparo Barbèra (1818-1880), n'était pas une personne banale : il avait écrit son autobiographie, publiée après sa mort par ses fils (dont on ne peut exclure une volonté apologétique), où il racontait son passé de *self-made man*³⁷. Il avait travaillé 14 ans comme jeune apprenti chez Le Monnier (celui qui avait publié les *Fiancés*) avant d'ouvrir sa propre maison d'édition ; en 1858 il avait publié la *Historia del Concilio Tridentino* de Paolo Sarpi, un livre mis à l'*Index* dès sa première publication à Londres en 1618 ; il avait voyagé à l'étranger,

parlait très bien anglais et, inspiré par Honoré de Balzac, il avait été l'inventeur de la Société des Droits des Auteurs en Italie³⁸. La publication de *I misteri del chiostro napoletano*, écrits par une complète inconnue, avait été un pari risqué, mais heureux : le livre était devenu un *best-seller* avec 16 000 exemplaires vendus³⁹. Le livre avait bénéficié du travail d'un 'nègre', Spiridione Zambrelli, un Grec qui affirmait avoir donné une veste plus lisible à un manuscrit qui était « un affreux pot-pourri de faits, racontés d'une façon très peu raffinée et très barbare »⁴⁰. Zambrelli, écrivant la première fois à Barbera le 3 juin 1864, parlait d'une « dame napolitaine de très illustre naissance, d'intelligence remarquable, cultivée d'une façon non commune »⁴¹ qui avait écrit ses mémoires : « rien d'imaginaire là dedans : tout est réel, positif [à l'anglaise, donc sûr, certain], vrai, tout est garanti »⁴². La réponse de Barbera est très intéressante aussi : pour ne pas compromettre sa « réputation d'éditeur, si la narration n'était pas vraie », il demanda comme « condition absolue » que le livre soit publié sous le nom de l'auteure (et avec sa photo)⁴³.

- 21 La vérité, aujourd'hui comme autrefois, est l'élément le plus important pour une autobiographie aussi bien que pour l'histoire, sans pour autant être exclue de la littérature. Arcangela Tarabotti aussi bien que Enrichetta Caracciolo déclarent dès le début de leurs œuvres qu'elles n'ajoutent rien, ne racontent que ce qui s'est passé. L'ambiguïté dans leurs textes demeure pourtant : on est face à des textes qui valent en tant que documents historiques et textes littéraires, puisqu'ils sont les deux au même temps. L'historien doit chercher à trier le vrai de l'invention ou de l'exagération, inévitablement présente. Cela n'est pas toujours aisé, notamment si l'on pense aux faux qui sont pourtant vrais – ce qui pourrait être aussi le cas de la littérature de fiction, qui raconte toutefois une histoire vraie.
- 22 Je voudrais donner un exemple personnel de cette complexité. Mon oncle Enrico Medioli (né en 1925) a été, entre autres, le scénariste de Luchino Visconti. Il était aussi très beau et un jour, pendant qu'Enrico le visitait, Visconti prit sa Rolleyflex, lui fit une très belle photo et le la lui offrit. Mon oncle a toujours regretté ne pas avoir demandé à Visconti de la signer. À l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, j'ai pris la photo faite par Visconti et, avec les techniques modernes, j'y ai ajouté la signature de Visconti, avec la date, que j'avais trouvée dans un livre (Ill. 1, « Luchino, 1959 »). Mon oncle a beaucoup

aimé son cadeau et, en homme de culture qu'il est, a commenté : « C'est un vrai cadeau pirandellien : il s'agit d'une photo vraie par Visconti, il s'agit de la vraie signature de Visconti (je connais son écriture), mais l'ensemble n'est pas vrai, même si tous les morceaux le sont et, en principe, tout est vrai ». Un historien qui ne connaîtrait pas cette anecdote ne prendrait certainement pas la photo pour un faux (il ne le pourrait plus après que j'aurais raconté cela).

III. 1 Luchino Visconti, portrait d'Enrico Medioli, signature « Luchino 1959 »



23 Cela fait partie des règles de notre métier. Nous nous engageons à consigner à nos lecteurs des résultats partiels de nos recherches, valides jusqu'au jour où l'on retrouvera des documents qui les démentissent ou le circonscrivent. Nous ne faisons que des tableaux abîmés, comme la merveilleuse fresque du *Triomphe de la mort* à Palerme (Ill. 2), où des parties manqueront à jamais, et non pas des tableaux hyper-réalistes, comme le portrait du peintre sicilien néo-

réaliste Angelo Alessandrini (<https://www.angeloalessandrini.it/previous-works/>).

III. 2 *Triomphe de la mort*, Palazzo Abbatellis, Palerme



- 24 Cela nous amène à mon dernier point, celui qui concerne la recherche historique. Comme je l'ai dit au début, l'historien s'engage tout d'abord à ne dire que la vérité, sans quoi il passe automatiquement la frontière et écrit un roman. Mais il doit être capable de reconstruire et de comprendre les faits du passé à travers les documents, c'est-à-dire des preuves de la vérité qu'il présente et qui contiennent les faits, mais qui, évidemment, ce ne sont pas les faits eux-mêmes mais seulement leurs enregistrements⁴⁴. S'il n'y a pas de documents, il n'y a pas d'histoire. Plus ils sont abondants, mieux c'est. En écrivant, l'historien ne peut donner comme certain ce qui ne l'est pas et ne peut généraliser le cas isolé, sauf en disant qu'il s'agit d'un cas isolé. Bref, l'historien aussi a des libertés. Il, ou elle, est

libre de choisir son argument et son problème de recherche (puisque, comme le dit Lucien Febvre, « pas de problème, pas d'histoire »⁴⁵). Il est libre de choisir sa méthode de travail ; il est libre de choisir comment en écrire. Il est même libre de se dire qu'il écrit pour raconter : comme le dit le grand expert de l'antiquité Arnaldo Momigliano (1908-1987), pour raconter quelque chose il faut, du moins, avoir compris quelque chose⁴⁶. Et comme il le dit encore, l'historien est libre de choisir les documents sur lesquels il veut travailler ; mais s'il oubliait un document essentiel, ses collègues iraient le lui rappeler, et sans doute sans bienveillance⁴⁷. La liberté de l'historien s'arrête où commence l'interprétation de chaque document. Il y a un respect obligatoire pour ce que le document dit et suggère, du point de vue de la chronologie, de la paléographie, etc., aussi bien que de ce qui dit le document en soi⁴⁸. Il faut l'approcher suivant les règles du raisonnement et de l'expérience et de l'honnêteté intellectuelle. Évidemment, il ne faut pas être naïf : ce qui n'est pas documenté, ou ce qui n'est que peu documenté comme le cas des vocations forcées, n'est pas forcément inexistant. Et il faut se méfier de croire que c'est qui est normal ici et maintenant, l'était aussi ailleurs et autrefois : gare aux anachronismes, en somme.

- 25 Pour moi, le métier d'historien consiste donc dans le repérage des documents, qui sont comme des cèpes dans les bois, et dans la restitution de ce qui, du passé, a disparu. En cuisinant notre plat, c'est-à-dire en écrivant, on peut choisir une façon agréable pour les lecteurs⁴⁹. Il faut interpréter le document comme s'il était un épisode réel d'une vie passée. Mais, pour éviter l'aridité, comme le dit Marc Bloch, je crois encore qu'il faut toujours aller où l'on flaire la chair humaine⁵⁰. Et à mon avis, comme dit Edward H. Carr, les deux vertus fondamentales et nécessaires aux historiens sont « imagination and compassion »⁵¹. Certes, c'est un fait que maintenant les gens préfèrent les romans aux livres d'histoire. Mais c'est un fait aussi que les livres d'histoire aujourd'hui (non pas les articles qui sont, à mon avis, pour les collègues et donc peuvent abuser de la patience de leurs lecteurs, qui sont en train de travailler et pas, nécessairement, de s'amuser) sont d'habitude assez ennuyeux. Mais « le grand aîné » Jules Michelet, comme l'appelait le grand Marc Bloch, n'écrivait pas pour ses collègues ou pour ses collègues seulement, et il n'était et n'est point ennuyeux⁵². Donc, *it is up to us*,

c'est à nous, les historiens de maintenant, d'écrire des livres palatables pour un public qui aime déjà les romans.

- 26 Comme dans l'inceste, qui reste encore puni pénalement, selon le code italien actuel, avec une détention entre deux et huit ans (art. 564 c.p.p.), je crains les conséquences plus que les implications (pourvu qu'il s'agisse de deux adultes). Dans *Le Secret de Torrenuova* Agnello Hornby attribue à un de ses personnages, Titino, le petit-enfant fruit de l'inceste, une rare forme d'aveuglement due à des causes génétiques⁵³. En d'autres mots, dans le métier de l'historien c'est la préparation avant l'écriture qui est devenue, à mon avis, le problème central : la recherche historique, comme le sait chaque professionnel de qualité, nécessite d'une immense quantité de temps pour être menée dignement. Les temps lents des archives ne correspondent plus aux temps frénétiques de la vie moderne. Les pistes documentaires qui n'aboutissent à rien (mais qui portent comme résultat celui d'exclure) peuvent prendre des mois. Lire des documents requiert des capacités auxiliaires qui demandent une formation longue. Il faut souvent connaître le latin. La rédaction des notes prend du temps. Et ce n'est pas le nombre de lecteurs, le problème : on risque de ne plus avoir d'étudiants, ni d'enseignants, par ailleurs, avec les restrictions budgétaires qui sévissent partout et les réformes universitaires qui changent le panorama des études humanistes.
- 27 Enfin, pour conclure, je dois ajouter que je ne considère pas ce que j'étudie, Tarabotti et les autres plutôt que la stricte clôture, comme inutile ou démodé. Dans le monde, les femmes restent cloîtrées chez elles ou sous leurs *burkas*. Elles restent discriminées dans leur éducation. Elles restent dépendantes de leurs familles au niveau économique. Elles sont encore obligées à se marier avec des hommes choisis par leurs familles, selon leur religion et leur appartenance. En Inde, aujourd'hui encore la dot est un problème brûlant. Les indiens ont dépassé le milliard : selon le dernier recensement de 2011 ils sont exactement 1 210 193 422 ; mais contre toute loi démographiques, il y a plus d'hommes que de femmes⁵⁴. Il manque 50 millions de femmes. Parmi les causes – avortement sélectif des filles, infanticide, abandon, etc. – il y a ce qu'on appelle le « dowry crime », qu'on estime à environ 9 500 de cas par an⁵⁵. En 1961 le *Dowry Prohibition Act* a interdit la dot pour les femmes⁵⁶, mais la dot reste un *must* pour toute jeune

filles qui se marient. Si la dot n'est pas satisfaisante et, surtout, si elle n'est pas payée après le mariage, il y a toujours l'accident domestique grave (d'où la façon de dire *bride-burning*, d'habitude des femmes qui brûlent vivantes pendant qu'elles cuisinent, ou des femmes qui se « suicident », tombant inexplicablement dans les puits ou les rivières en allant chercher de l'eau). Bien sûr, le gouvernement fait une campagne ; on écrit sur les boîtes de lait qu'on peut se marier sans dot, mais 75 % de femmes vivent à la campagne et 61 % ne sont pas alphabétisées⁵⁷. Donc « ogni storia è storia contemporanea », comme le dit Benedetto Croce : l'Italie de jadis, l'Inde d'aujourd'hui⁵⁸. Je trouve que tracer ce fil rouge entre le passé et le présent, faisant de mon mieux pour le couper dans le futur – même sans aller travailler aux Indes ou devenir une missionnaire – reste une tâche importante.

NOTES

1 S. AGNELLO HORNBY, *Le Secret de Torrenuova*, Paris, 10/18, 2011. Le titre de la version originale italienne est *Boccamurata*, (Milan, Feltrinelli, 2007), littéralement 'bouche fermée', ce qui est déjà une allusion au secret à garder.

2 Point de discours direct libre chez les historiens, par exemple. Voir C. GINZBURG, « L'âpre vérité. UN défi de Stendhal aux historiens », in ID., *Le Fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Paris, Verdier, 2010, p. 249-273.

3 Voir, dans mon ordre de lecture : S. VITALE, *Il Bottone di Puskin*, Milan, Adelphi, 1995 ; L. BINET, *HHhH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2010 ; G. SERENY, *Into that Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder*, New York, McGraw-Hill Books Company, 1974. Vitale (née 1945), Binet (né 1972) et Sereny (née en 1921, morte 2012) appartiennent à des générations différentes. Sur l'importance que j'attribue aux générations, voir S. EVANGELISTI, M. MARTINAT, F. MEDIOLI, C. PAPA, C. TONINI, « Generations : Women's Tradition and the Handing Down of History », *Symposium. A quarterly Journal of Modern Foreign Literatures*, vol. XLIX, 2, 1995, p. 130-135 ; F. MEDIOLI, « Generazioni. Qualche nuovo spunto di riflessione », *Agenda della Società Italiana delle Storiche*, n° 9, 1993, p. 13-16.

4 Information donnée par l'auteure.

5 Voir J. PRÉVERT, *Les Enfants du paradis. Le scénario original*, Paris, Arte/Gallimard, 2012, p. 164.

6 Voir P. CAVALLI, *Poesie (1974-1992)*, Turin, Einaudi, 1992, « L'io singolare proprio mio », p. 217-221.

7 Voir P. NORA, *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987 ; P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 69-72, repris dans *Id.*, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 81-89. Sur l'habilitation et l'implication du genre, voir F. THÉBAUD, « Entre parcours intellectuel et essai d'égo-histoire. Le poids du genre », *Genre & histoire*, n° 4, printemps 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 1^{er} février 2012 (URL : <http://genrehistoire.revues.org/697>).

8 Voir R. BARTHES, *Michelet par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1954 ; pour la période à laquelle il était en train d'écrire *La Sorcière* (décembre 1861-mars 1862), voir J. MICHELET, *Journal*, Paris, Gallimard, 1976, vol. III (1861-1867) ; où, entre le 29 novembre 1862 et le 3 février 1863, il renvoie à l'accueil du roman dans les journaux et dans les revues. Voir le compte-rendu favorable de M. J. MILSAND dans la *Revue des deux mondes*, vol. 40-44, p. 631-654 : « De l'imagination dans l'histoire ».

9 Voir, avant toute chose, les chapitres II-IX, partie II, A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, rédigé entre 1821 et 1823, et jamais publié. Je cite de l'édition Bergame, Bolis, 1984, p. 160-295. Sur le succès du de la nonne de Monza, on peut voir toute une série d'études et de nouvelles historiques de mauvaise qualité comme, par exemple, M. MAZZUCHELLI, *La Monaca di Monza*, Milan, Dall'Oglio, 1961, ou R. GERVASO, *La Monaca di Monza. Venere in convento*, Milan, Bompiani, 1984. La réalité documentaire a été établie une fois pour toutes dans la transcription du procès, accompagnée par des essais de très haute qualité : U. COLOMBO (dir). *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva monaca di Monza*, Milan, Garzanti, 1985 ; M.C. GIANNINI, « Leyva, Virginia Maria de » in *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, vol. 65, p. 4-8. Voir aussi de la romancière N. GINZBURG, *La Famiglia Manzoni*, Turin, Einaudi, 1983.

10 Voir la dernière version du roman, dite « quarantana » : A. MANZONI, *I Promessi sposi, storia milanese del XVII^e secolo*, Milan, Guglielmini e Redaelli, 1840, chapitres IX-X pour l'histoire de la petite Gertrude, qui jouait avec des poupées habillées comme des nonnes et qui devint depuis « la Signora di Monza », en part. p. 175-212, et p. 210 pour la célèbre phrase.

11 G. ALBERIGO, G.L. DOSSETTI, P.-P. JOANNOU, C. LEONARDI, P. PRODI (dir.), *Conciliarum œcumenicorum decreta*, Bologne, Edizioni Dehoniane, 1991²

(COD), Concilium Tridentinum, sess. XXV, p. 776.

12 Voir, pour un cas évident d'abondance documentaire, C. GINZBURG, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XV^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980 (éd. or. 1976). Sur la micro-histoire, ID., « Microhistoire : deux ou trois choses que je sais d'elle » *Quaderni storici*, maintenant in ID., *Le fil et les traces...*, op. cit., p. 361-405.

13 Voir G. CONTI ODORISIO, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Rome, Bulzoni, 1979.

14 *Ibid.*, p. 27-32.

15 Voir F. MEDIOLI, *L'Inferno monacale di Arcangela Tarabotti*, Turin, Rosenberg e Sellier, 1990 : le texte d'Arcangela Tarabotti (p. 25-107), mon introduction (p. 9-13), ainsi que mes « Nota al testo » (p. 15-24), « Chiavi di lettura » (p.109-192).

16 Voir F. MEDIOLI, « Alcune lettere autografe di Arcangela Tarabotti : autocensura e immagine di sé », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXII, 1996, 1, p. 133-141 et p. 146-155 ; EAD., « Arcangela Tarabotti's Reliability about Herself : publication and self-representation (together with a small collection of previously unpublished letters) », *The Italianist*, 23, I, 2003, p. 54-101 ; EAD., « Tarabotti fra omissioni e femminismo : il mistero della sua formazione, in A. BELLAVITIS, N. M. FILIPPINI, T. PLEBANI, *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verone, Quiedit, 2012, p. 221-239 ; EAD., « Tarabotti fra storia e storiografia : miti, fatti e alcune considerazioni più generali », *Studi veneziani*, LXVI, 2012, p. 251-276 ; EAD., « Arcangela Tarabotti : una famiglia non detta e un segreto indicibile in famiglia », *Archivio veneto*, sous presse (2013) ; et EAD., *La Libertà rinchiusa. Vita, opere e relazioni di Arcangela Tarabotti*, Rome, Viella, sous presse (2013).

17 Voir B. CROCE, « Appunti di letteratura secentesca inedita e rara », *La Critica*, III, VI, 1929, p. 478-480 ; ID., *Nuovi saggi della letteratura del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, cap. XIII, « Donne letterate nel Seicento », p. 154-157, 176.

18 Voir E. ZANETTE, *Suor Arcangela Tarabotti monaca del Seicento veneziano*, Venice-Rome, Istituto per la Collaborazione culturale, 1960. Pour la biographie de Zanette, voir F. COLETTI, « Ricordo di Emilio Zanette », *Dizionario del dialetto di Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1980, p. IX-XV. Voir aussi E. ZANETTE, « Elena Tarabotti e la sua "Semplicità ingannata" », *Convivium*, 1, 1930, p. 49-53 ; ID., « Ancora di Elena Tarabotti », *Convivium*, 1, 1931, p. 124-129 ; ID., « Una monaca femminista del Seicento (suor Arcangela Tarabotti) », *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere*

ed *Arti*, 102, 1942-1943, p. 4-83, 4-96 ; ID., « Giovan Francesco Loredan visita suor Arcangela Tarabotti », *Le tre Venezie*, XIX, 1944, p. 67-69.

19 Pour les éditions modernes des œuvres de Tarabotti : F. MEDIOLI, *L'Inferno...*, op. cit., 1990 ; L. PANIZZA (dir.), *Che le donne siano della spetie degli uomini* (*Women are no less rational than Men*, Londres, Institute of Romance Studies, University of London, 1994 ; E. WEAVER (dir.), *Satira e Antisatira*, Rome, Salerno, 1998 ; T. MCKENNEY (dir.) *Women are not Human. An anonymous treatise and responses*, New York, Crossroad Publishing Co., 1998 ; L. PANIZZA (dir.), *Paternal Tyranny*, Chicago, University of Chicago Press, 2004 ; M. RAY, L. WESTWATER (dir.), *Lettere*, Turin, Rosenberg, 2005 ; S. BORTOT (dir.), *La Semplicità ingannata*, Padoue, il Poligrafo, 2007 ; M. RAY, L. WESTWATER (dir.), *Letters, familiar and formal*, Toronto University Press, 2012 ; F. MEDIOLI, L. PANIZZA (dir.), *Monastic life as Inferno*, Toronto, Toronto University Press (sous presse). Sur Tarabotti, voir aussi E. WEAVER (dir.), *Arcangela Tarabotti. A literary Nun in Baroque Venice*, Ravenna, Longo Editore, 2006.

20 Voir G. ZARRI, « Monasteri femminili e città (secoli XV^e-XVIII^e) », G. CHITTOLINI, G. MICCOLI (dir.), *Storia d'Italia*, vol. X, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 1986, p. 381 ; F. MEDIOLI, « Monacazioni forzate : donne ribelli al proprio destino », *Clio. Rivista trimestrale di studi storici*, n° 3, XXX, 1994, p. 431-454 ; A. JACOBSON SCHUTTE, *By force and fear. Taking and Breaking monastic vows in Early Modern Europe*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2011. Sur les monastères à Venise en particulier, voir J. SPERLING, *Convents and the Body Politics in Late Renaissance Venice*, Londres, The University of Chicago Press, 1999 ; M. LAVEN, *Virgins of Venice. Enclosed Life and Broken Vows in the Renaissance Convents*, Londres, Penguins-Viking, 2002.

21 Voir G. ZARRI, « Storia delle donne e storia religiosa un innesto riuscito », G. CALVI (dir.), *Innesti. Donne e genere nella storia sociale*, Rome, Viella, 2004, p. 149-173, en part. p. 160.

22 Voir F. MEDIOLI, « Monacazioni... », cit., p. 441.

23 D.A.T. (mais Arcangela Tarabotti), *Contro il lusso donnesco. Satira menippea contro il lusso donnesco del signor Francesco Buoninsegni con l'Antisatira D.A.T. in risposta*, Venezia, Valvasense, 1644 (en 12°) ; GALERANA BARCITOTTI (pseudonyme, pour Arcangela Tarabotti), *Che le Donne siano della spetie degli huomini. Difesa delle donne*, Nuremberg, I. Cherchenberger, 1651 (en 12°).

24 Virginia Cox l'a définie comme un « undoubted champion of the 'armed Minervas' of Seicento Italy » : voir V. COX, *Women's writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, 2008, p. 211. Alberto Asor Rosa, un de parrains de l'histoire de la littérature en Italie, l'a définie comme « il caso più rilevante di intellettualità femminile nel periodo in questione » ; voir A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009, vol. II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, p. 50-52.

25 Ecrivaine de profession déjà confirmée, Melania Mazzucco a été parmi les finalistes du Premio Strega (l'équivalent italien du Prix Goncourt) avec *Il Bacio della Medusa* en 1996, avec *La Camera di Baltus* en 1998, et elle a gagné le prix avec *Vita* en 2003. En 2008 Ferzan Ozpetek a tiré un film, *Un giorno perfetto*, de son roman homonyme (publié en Italie en 2005, en France en 2009) : pour ces informations voir www.lalungaattesadellangelo.it/l-autrice.shtml.

26 Les résultats de cette recherche historique préparatoire au roman a donné lieu à un véritable livre d'histoire : M. MAZZUCCO, *Iacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milan, Rizzoli, 2009, un tome de 1 026 pages, dont 93 de notes et 26 de bibliographie. Ce livre a été vendu à 7 000 exemplaires, ce qui est énorme pour ce genre qui, du moins en Italie, a très peu de marché.

27 Tarabotti est largement citée dans le livre historique que Melania Mazzucco a consacré à la famille de Tintoretto : voir *ibid.*, p. 367, 617, 618, 624, 629, 721, 726, 727, 733, 735, 737, 738, 780, 791, 796, 797, 812, et, dans les notes, p. 902, 907, 920, 922, 925, 928, 930, 931, 1005, et en part. p. 726, d'où je prends la citation : « dopo la manzoniana Virginia de Leyva la monaca più celebre del Seicento italiano e una delle sue più importanti scrittrici ».

28 Cela pour dire que les vocations forcées n'appartiennent pas aux problèmes spécifiques d'une époque, comme, par exemple, le divorce et l'interruption volontaire de grossesse l'était pour des jeunes femmes des années 1970. Simonetta Agnello Hornby, après avoir fait son Ph.D. à Cambridge en 1971, a été avocate à Londres, spécialiste des enfants victimes d'abus sexuels, et juge. En 2002 elle a publié pour Feltrinelli son premier roman, *La Mennullara (L'Amandière)*, traduit dans 25 langues étrangères, et en français par Liana Levi, 2003), puis en 2004 le roman historique *La Zia marchesa (La Tante marquise)*, - 2006), en 2007 *Boccamurata (Le Secret de Torrenuova)*, par 10/18, en 2011), en 2009 *Vento scomposto*, en mai 2010 *Camera oscura* (Skira), en avril 2011 *Un filo d'olio* (Sellerio), en février 2012, avec Maria Rosario Lazzati, *La Cucina*

del buon gusto (de nouveau Feltrinelli), et surtout, pour nous, en octobre 2010 *La Monaca*, qui n'a pas été traduit en français pour l'instant.

29 S. AGNELLO HORNBY, *La Monaca*, Milan, Feltrinelli, 2010, p. 295 :
« L'ispirazione per la storia che ho raccontato in questo romanzo mi è venuta quattro anni fa. [...] Poco tempo dopo ho ricevuto l'invito di Francesca Mediolì per un incontro con i suoi studenti all'Università di Reading, a lei rivolgo il primo ringraziamento, perché in quell'occasione mi ha regalato un suo affascinante scritto su una monaca veneziana ; in una nota accennava a *I misteri del chiostro napoletano*, pubblicato nel 1864, l'autobiografia di una ex monaca, Enrichetta Caracciolo. A questa spetta il secondo ringraziamento ; le sono debitrice in particolare per le descrizioni dei cerimoniali » (traduction personnelle).

30 Voir E. CARACCILO di FORINO, *I Misteri del chiostro napoletano*, Florence, Barbèra, 1864 ; EAD., *Un Delitto impunito. Fatto storico del 1838*, Naples, Tipografia dell'Ateneo, 1866 ; EAD., *Proclama alle donne italiane*, 1866 ; EAD., *I Miracoli*, 1874 [poèmes] ; EAD., *La Forza dell'amore*, 1881 [théâtre] ; EAD., *Un Episodio dei misteri del chiostro napoletano*, 1883 [théâtre]. Sur elle, d'un point de vue historique, F. SCIARELLI, *Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino ex monaca benedettina : ricordi e documenti*, Naples, 1891 ; A. CARACCILO (dir.), *La Genealogia della famiglia Caracciolo di Francesco Fabris*, Naples, 1966 ; A. BRIGANTI, « Caracciolo, Enrichetta », *DBI*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, vol. 19, p. 348-349 ; A. SCIROCCO, « Il dibattito sulle soppressioni delle corporazioni religiose nel 1864 e i *Misteri del Chiostro napoletano* di Enrichetta Caracciolo », *Clio. Rivista trimestrale di studi storici*, 2, 1992, p. 215-233 ; F. MEDIOLI, « Fortune e sfortune europee di una monaca per forza : Enrichetta Caracciolo di Forino », Z. G. BARANSKI, L. PERTILE (dir.), *Amicizia. Essays in honour of Giulio Lepschy*, *The Italianist*, 17, numéro spécial, 1997, p. 413-435 ; U. DOVERE, « Enrichetta Caracciolo di Forino e i misteri del chiostro napoletano », M. GUASCO, A. MONTICONE, P. STELLA (dir.), *Fede e libertà. Scritti in onore di p. Giacomo Martina SJ*, Brescia, Morcelliana, 1998, p. 255-276 ; ID., « La Nascita di un best-seller ottocentesco. I misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo di Forino », *La Critica letteraria*, 145, 2009, p. 767-792, qui reprend le matériau manuscrit de mon article.

31 A. TARABOTTI, *Inferno...*, *op. cit.*, p. 27 : « Ben si conviene in dono la Tirannia Paterna a quella Repubblica nella quale, più frequentemente che in qual altra si sia parte del mondo, viene abusato di monacar le figliole sforzatamente » ; E. CARACCILO, *Misteri...*, *op. cit.*, p. III : « Scrivendo queste

memorie nient'altro mi son proposta che confermare, quanto da me, con argomenti di fatto l'opportunità e la giustizia del decreto con il quale si sopprimono dal governo italiano i conventi [...] ».

32 Voir D. ALIGHIERI, *Divina Comedia*, Inferno, III, vv. 1-3, cité par A. TARABOTTI, *Inferno...*, *op. cit.*, p. 35 ; voir aussi les p. 52, 55, 73, 87, 93, 98 ; pour les autres passages de D. ALIGHIERI, *Inferno*, I, vv.49-51 ; *Inferno*, II, 22-27 ; *Paradiso*, XIII, vv. 136-139 ; *Inferno*, XXVIII, vv. 37-39 ; *Inferno*, XVI, vv.24-26 ; *Inferno*, VII, vv. 112-114.

33 Ateneo Veneto-Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Ottomezzo con il libro*, 17 novembre 2010, « Incontro con Simonetta Agnello Hornby in occasione del suo nuovo romanzo *La Monaca* », organisé par Caterina Carpinato, que je remercie ici.

34 Voir J. BROWN, *Immodest acts. The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986. Sur des cas de lesbianisme en monastère, voir par exemple *Archivio Storico del Patriarcato*, Venezia, *Sezione antica. Sententiarum. Sententiarum criminalium*, Tiepolo (1620-1628), registre 7, II, ff.85-86r-v.

35 Voir *British Museum General Catalogue of Printed Books*, London, The Trustees of the British Museum, 1955, vol. 33, c.758.

36 Voir *Archivio storico Giunti*, Firenze, Fondo Barbèra, cass. XXXIII, incart. 12, « Enrichetta Caracciolo nei Greuthen e Spiridione Zambrelli, carteggio relativo alla pubblicazione dell'opera *I misteri* anno 1864 (6 luglio)-1865 (8 gennaio) », Biblioteca Nazionale Firenze, Lettere, N.A., 115, 52.

37 Voir G. BARBERA, *Memorie di un editore pubblicate dai figli*, Firenze, Barbera, 1883 ; P. TENTORI, « Barbèra, Gasparo », *DBI*, 1964, vol. 6, p. 153-155.

38 Pour la citation (« non era alla portata di tutti, costava lire 16 » - « ce n'était pas à la portée de tout le monde, cela coutait 16 lires ») et les détails de la publication des *Misteri d'un chiostro...*, *op. cit.*, voir G. BARBERA, *Memorie...*, *op. cit.*, p. 279-282.

39 Voir F. MEDIOLI, *Fortune e sfortune...*, *op. cit.*, p. 413, 428 (4).

40 *Ibid.*, p. 421.

41 *Ibid.*, p. 413.

42 *Ibid.*, p. 413.

43 *Ibid.*, p. 413.

- 44 Voir G. BATESON, *Verso un'Ecologia della mente*, Milan, Adelphi, 1973, p. 22-23.
- 45 Voir L. FEBVRE, *Combats pour l'histoire*, Paris, Colin, 1953, p. 22 : « Poser un problème, c'est précisément le commencement et la fin de toute histoire. Pas de problème, pas d'histoire » ; M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1949, p. 51, pour le même concept.
- 46 Voir A. MOMIGLIANO, « Le regole del giuoco nello studio della storia moderna », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. IV, n° 4, 1974, p. 1183-1192 ; maintenant in Id., *Storia e storiografia antica*, Bologne, il Mulino, 1987, p. 15-24, que je paraphrase presque entièrement ici.
- 47 *Ibid.*, p. 21.
- 48 Le cas le plus éclatant que je connaisse est celui de Tarabotti et de la théorie de Gabriella Zarri, selon laquelle, elle n'aurait pas écrit ses œuvres, si elle n'avait pas été contrainte au monastère : voir G. ZARRI, « Presentazione », M. RAY, L. WESTWATER (dir.), *Lettere familiari...*, op. cit., p. 7-17, in part. p. 7.
- 49 Sur la cuisine dans l'histoire, voir C. GINZBURG, A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "beneficio di Cristo"*, Turin, Einaudi, 1975, p. 3 : « Non bisogna portare la cucina in tavola, ammoniva da qualche parte Lord Acton. Abbiamo cercato di trasgredire il più possibile questo precetto di etichetta storiografica » (« On ne doit pas amener la cuisine à table, sommait quelque part Lord Acton. Nous avons cherché à transgresser autant que possible ce principe d'étiquette historiographique »).
- 50 Voir M. BLOCH, *Apologie...*, op. cit., p. 18.
- 51 Voir E.H. CARR, *What is History?*, Londres, McMillan, 1961, Ch. premier. Je cite de la traduction italienne par Carlo Ginzburg (*Sei Lezioni sulla storia*, Turin, Einaudi, 1966), p. 25 : « Si tratta della capacità che lo storico deve possedere di rappresentarsi e comprendere la mentalità degli uomini che studia, e i pensieri che i loro atti sottendono » (« Il s'agit de la capacité que tout historien doit avoir à se représenter et comprendre la mentalité des hommes qu'il étudie, ainsi que les pensées que leurs actes sous-tendent »).
- 52 Voir M. BLOCH, *Apologie...*, op. cit., p. 17.
- 53 Voir S. AGNELLO HORNBLY, *Le Secret de Torrenuova*, op. cit., chap. 37-38.
- 54 Voir P. MACRY, *Introduzione allo studio della storia moderna e contemporanea*, Bologna, il Mulino, 1980, p. 47 (<http://worldpopulationreview.com/population-of-india>).

55 Voir <http://www.azadindia.org/social-issues/dowry-system-in-india.html>.

56 Voir <http://wcd.nic.in/dowryprohibitionact.htm>.

57 Voir <http://www.census.gov/population/international/files/wid-9801.pdf>; <http://www.nlm.nic.in/women.htm>.

58 Voir, pour la citation exacte, B. CROCE, *La Storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 5.

AUTHOR

Francesca Medioli

Francesca MEDIOLI, historienne, enseigne à l'University of Reading en Angleterre et elle est la responsable du Centre for Italian Women's Studies. Depuis 1985 elle étudie le personnage de sœur Arcangela Tarabotti, une nonne écrivaine de Venise, s'occupant en général des moniales dans l'âge moderne, du Concile de Trente pour ce qui concerne les femmes et de la stricte clôture. Elle a fait l'édition du texte *l'Inferno monacale* de Tarabotti (Turin, Rosenberg et Sellier, 1990) et plusieurs articles sur cette nonne (*Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXXII, 1996, 1, p. 133-141, 146-155 ; *The Italianist*, 23, I, 2003, p. 54- 101 ; *Studi veneziani*, LXVI, 2012, p. 251-276 ; *Archivio veneto, sesta serie*, n.5, 2013, CXLIV, p. 105-144 ; *Genre & Histoire*, 11, automne 2012 <http://genrehistoire.revues.org/1750>). La biographie de Tarabotti est à paraître en 2014 (*La libertà rinchiusa*, Roma, Viella).