



HAL
open science

Quelle scène pour une nation vraiment républicaine ? Michelet et le théâtre autour de 1848

Franck Laurent

► **To cite this version:**

Franck Laurent. Quelle scène pour une nation vraiment républicaine ? Michelet et le théâtre autour de 1848. Colloque international “ Théâtre et Nation ”, Labo 3 L.AM, Université du Maine, J. Hopes et H. Lecossois orgs, Jun 2009, Le Mans, France. hal-02289548

HAL Id: hal-02289548

<https://hal.science/hal-02289548v1>

Submitted on 16 Sep 2019

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

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

Quelle scène pour une nation vraiment républicaine ?

Michelet et le théâtre autour de 1848

Par Franck LAURENT

Le Mans Université – 3L.AM

1848 fut une révolution annoncée. Les deux dernières années de la monarchie de Juillet avaient été catastrophiques : crise économique et frumentaire, scandales en série éclaboussant les hautes sphères politiques, blocage de plus en plus mal supporté du ministère Guizot, qui refusait obstinément d'élargir, fût-ce *a minima*, le droit de suffrage. On ne compte plus les observateurs qui jouent alors les Cassandre. Lamartine annonce « une révolution du mépris¹ ». Tocqueville voit venir une grave révolte sociale². Hugo, quant à lui, relate qu'un matin de l'hiver 1846, en allant à la Chambre des Pairs, il a croisé sur son chemin un homme en blouse escorté par deux gendarmes et qui venait de voler un pain. Sur la chaussée stationnait un carrosse armorié. Dans le carrosse, une jeune femme : belle, rose, charmante, qui mignote son bébé à travers un flot de dentelles. La femme ne remarque pas l'homme arrêté pour le vol d'un pain. Mais l'homme jette à la femme un tel regard de haine, qu'il cloue sur place le flâneur Pair de France. Et Hugo de conclure : « du moment que cet homme a connaissance de cette femme, et que cette femme ne sait pas que cet homme existe, la catastrophe est inévitable³. »

Au fond, le diagnostic est toujours le même : le mal de la société française vient de sa division profonde, et d'une inégale conscience de cette division. La France ne fait plus Société – plus précisément, elle ne fait plus (ou pas encore) Nation. En 1846, Jules Michelet, à la suite de la polémique qui l'a opposé au « parti clérical » et au gouvernement de Guizot, a dressé dans *Le Peuple* un tableau accablant de cette division sociale générale et profonde, qui écartèle la Nation France en groupes sociaux marqués par la haine des autres et de soi, par l'aliénation et par la servitude. Seul remède : l'amour, la grande amitié, la fraternité. Il faut que les classes s'aiment, que chacun cherche en l'autre ce qui lui manque, et communie au grand banquet de la Nation. Car seule la Nation, l'amour de la France jusqu'au sacrifice de soi, peut générer cette identité retrouvée sans

¹ Discours prononcé à Mâcon en juillet 1847, lors d'un banquet en l'honneur de son ouvrage sur la Révolution française, *Les Girondins*, paru la même année.

² Voir par exemple sa lettre à Francisque de Corcelle, datée du 29 septembre 1847 : « Je ne puis croire qu'une société puisse rester très longtemps assise de cette manière et pour la première fois depuis la Révolution de Juillet [1830], je crains que nous n'ayons encore quelques épreuves révolutionnaires à traverser. J'avoue que je ne vois pas comment l'orage pourrait se former et nous emporter, mais il se lèvera tôt ou tard, si quelque chose ne vient pas ranimer les esprits et relever le ton des âmes » (*Lettres choisies*, éd. F. Mélonio et L. Guellec, Paris, Gallimard, « Quarto », 2003, p. 584.

³ *Œuvres Complètes*, vol. *Histoire*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987, p. 882.

laquelle aucune communauté n'est possible. Avec *Le Peuple*, Michelet écrit le premier grand texte du nationalisme moderne, - ambiguïtés et dérives droitières comprises.

On le comprend, le mal français n'est pas seulement social, il est aussi, et peut-être surtout, culturel – voire, dit Michelet, religieux. Manque d'une culture commune, manque d'une foi, d'une religion communes, que le christianisme ne fournit plus, et qu'il interdit de voir émerger. C'est cette culture qu'il faut fonder. Michelet prépare la révolution de 1848 en établissant le programme d'une révolution culturelle, absolument nécessaire à ses yeux, non seulement pour hâter la révolution qui vient, mais plus encore pour éviter qu'elle ne reproduise les erreurs de la Grande Révolution du passé proche, celle de 1789.

Ce programme, c'est au Collège de France qu'il va le présenter. Tribune austère, et agitée. Depuis plusieurs années, les cours de Michelet sont, avec ceux de Mickewicz et de Quinet, le lieu de rassemblement, de communion spirituelle et politique, de toute la jeunesse étudiante de gauche. D'abord l'un, puis l'autre, les deux compagnons d'armes ont déjà été interdits de parole par le gouvernement. Le tour de Michelet viendra bientôt, il le sait, et il s'y prépare en faisant imprimer les leçons du cours qui s'ouvre fin décembre 1847. Après la troisième leçon, début février, Michelet est suspendu. Les étudiants manifestent – quelques jours avant d'aller faire le coup de feu sur les barricades. Début mars, la Seconde République rouvre les cours de Michelet, Quinet et Mickewicz, avec les honneurs.

Le cours de Michelet est consacré aux étudiants. Consacré, et non seulement adressé. Michelet développe en effet devant son auditoire l'idée suivante : le jeune bourgeois, qui n'est pas encore enkysté dans sa classe, aliéné par ses intérêts, peut et doit être l'intermédiaire entre peuple et bourgeoisie, entre lettrés et illettrés. Il doit aller au peuple, être le médiateur entre les classes, et l'opérateur de la révolution culturelle nécessaire à toute fondation véritable et durable. Il doit soigner le mal profond d'où découlent tous les autres :

« Tout le cours de cette année, sur un seul point ; le point essentiel : Le divorce moral, social, les moyens de réunion.

Divorce bien plus grand qu'on ne croit. Trente millions d'hommes, sur trente-quatre, restent étrangers au mouvement de la pensée commune ; les lettrés font pour les lettrés des livres, des journaux, des drames ; c'est comme un cercle enchanté où la petite nation travaille à l'insu de la grande. Il faut franchir le cercle.

Et comment le franchir ? par un élan du cœur. – Qui le fera ? celui qui a encore un cœur, le jeune homme surtout, qui, n'étant pas encore le serf de la fortune, met la sienne dans la fortune de la France, dans l'unité de la patrie. – Quels moyens ? La parole fraternelle qui, sans intermédiaire,

va, chaude et vive, au cœur ; et la même parole écrite, un nouveau mouvement littéraire, un large esprit, ni lettré, ni peuple, mais France ; des livres écrits pour tous, un théâtre pour tous, etc.⁴ »

La division culturelle suit d'abord la frontière de l'écrit. Michelet, dès la première leçon, a mis en garde son auditoire : le peuple de France, dans son immense majorité, ne sait pas lire, ou ne lit pas. Or, toute la culture officielle repose sur l'écrit – y compris la culture politique, la propagande émancipatrice, républicaine, qui multiplie alors brochures et journaux. Il faut donc privilégier les média visuels, et, surtout, oraux. Premier argument en faveur du théâtre.

Mais l'accent mis sur l'oral n'est pas seulement déterminé par cette situation subie : l'analphabétisme du peuple de France. Il résulte aussi d'une mythique et d'une mystique de la parole vive, de l'éloquence, propre à aller de cœur à cœur, fulgurante, malgré les barrières de toutes sortes, vraiment apte à susciter l'énergie d'union, le lien fusionnel⁵. Symétriquement, Michelet exprime ici sa suspicion envers la distance et la désincarnation propre à l'écriture. Même écrite, la littérature vraiment nationale devra demeurer au plus près de l'oralité, être « la même parole écrite ».

Au vrai, de telles déclarations pourraient assez aisément consonner avec les propos sur le théâtre national qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, reviennent régulièrement sous la plume des dramaturges, des critiques et des théoriciens, de Louis-Sébastien Mercier aux préfaces de Victor Hugo, en passant par Germaine de Staël, Stendhal et même le jeune Guizot. Accessibilité potentiellement universelle du genre théâtral comme genre visuel et oral ; effectivité fulgurante, immédiate, électrique, sur le public ; nécessaire mission citoyenne du théâtre ; réunion des différentes classes sociales autour d'un même spectacle ; sujets nationaux, à dimension historique ou sociale ; référence plus ou moins mythique à Shakespeare ou, plus fréquemment encore, au théâtre grec. Il est certain que Michelet, en cette année 1848, s'insère dans une tradition déjà longue⁶. Pourtant, il ne situe pas sa réflexion sur le même plan que la plupart de ses prédécesseurs. Et il remet plus radicalement en cause le système des théâtres de son temps.

Non sans une certaine mauvaise foi, au moins apparente. Michelet soutient que le théâtre en 1848 n'est pas à même, quoique situé en-deçà de la barrière de l'écrit, d'intéresser le peuple, qu'il demeure essentiellement destiné aux lettrés. Ce faisant, il passe délibérément sous silence ce que savent tous les dramaturges d'alors : l'explosion des salles de théâtre à Paris (et, dans une moindre

⁴ *L'Étudiant*, « À mes auditeurs / Aux élèves des écoles », Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1970, p. 94.

⁵ « Si la presse, les journaux, le théâtre, ces puissants moyens collectifs, ne suffisent pas à réunir les deux peuples divisés, ne faudra-t-il pas y joindre l'action directe, personnelle, les communications orales, la parole chaleureuse et féconde, qui, sans intermédiaire de papier, va tout droit de l'homme à l'homme, du cœur au cœur ? Notre confiance excessive dans la grande mécanique moderne nous a fait dédaigner comme trop simple, trop faible, impuissante, l'action de la parole. » MICHELET, J. *op. cit.*, Deuxième leçon, p. 65.

⁶ Sur cette question, voir par exemple Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique ; jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 55-64.

mesure, en province), la multiplication des genres « populaires », la mixité relative, assez aléatoire mais néanmoins réelle, des publics de nombreuses pièces du temps. Bref, l'entrée précoce du théâtre dans l'ère du spectacle de masses.

Mauvaise foi sans doute – parce que le répertoire de son temps, qu'il soit « lettré » ou « populaire », ne lui convient pas. Mais aussi rappel en partie justifié de cette réalité trop souvent négligée par les théoriciens d'alors : le théâtre, même « démocratisé », reste une culture urbaine. Même s'il touche le peuple, il s'agit surtout du peuple des villes – et d'abord de Paris. Or la France est une Nation de paysans. Non seulement parce qu'ils sont la majorité, mais parce que, aux yeux de Michelet, ils constituent le vrai cœur de la Nation, la classe la plus profondément France, celle qui « a épousé la France⁷ », avec le sol qu'elle cultive. Or, ce changement de perspective quant au public de référence contraint à des mutations assez lourdes dans la manière d'envisager un théâtre authentiquement populaire, national, et républicain.

Un des familiers de Michelet, Eugène Noël, bourgeois campagnard de Normandie et écrivain rural populaire qui rêvait d'égaliser Béranger (sinon Rabelais), avait déjà sollicité l'attention de Michelet sur cette question, dans une lettre de janvier 1847, dans laquelle la réflexion sur le théâtre émerge d'un propos sur la Nation, sur la France actuelle, et éternelle. Là encore, la tonalité est nettement pré-révolutionnaire, à la fois parce qu'elle dit l'attente d'une révolution, et parce qu'elle énonce le programme culturel de la République à venir :

« Il me semble, lorsque j'y réfléchis, et je le fais souvent, que voici environ quarante ans que la France déraile et s'ensable et je trouve qu'il est bien temps de regagner enfin la vraie vie, celle que nous suivions depuis des siècles et que nous suivrons, je l'espère, longtemps, quels que soient les écarts, les temps d'arrêt, les explosions.

Car on a cru à tort, je le crois, que la Révolution de 89 avait été un accident de notre histoire, un brusque épisode dans lequel nous avons tenté de nous acheminer par des voies nouvelles. De là, tant de systèmes bâtards que nous avons vu naître et mourir : *Nouvelle France*, *Jeune France*, etc. Pour moi je ne vois que la vieille France, mais toujours jeune dans sa virilité, et je crois que nous n'avons fait, en 89, que continuer l'œuvre de nos pères.

[...] Ainsi par exemple, l'autre jour, pensant aux réformes que j'aurais à faire (quand je serai ministre de l'Instruction publique) je me disais que le théâtre, comme le plus puissant moyen d'instruction populaire que nous ayons, devait être du ressort de mon administration et je tâchais de le tirer de la langueur où il est : c'est pourquoi d'abord, au lieu de conserver à nos mesquines salles de spectacles leur air de salons aristocratiques, je me mettrais à bâtir dans chaque ville un vaste amphithéâtre... Je veux, cher Monsieur, en ouvrir les portes gratis à tout le monde, parce que je trouve que le peuple de France, après tout ce qu'il a fait depuis 60 ans, a bien le droit d'entrer au moins à la comédie sans payer.

Je sentais aussi que c'était le seul moyen de rendre chez nous quelque vigueur au théâtre et j'étais bien sûr que le désir et la gloire d'émouvoir ces foules vivantes nous rendrait bientôt des Corneilles et des Molières. Voyez donc en effet quelle différence entre mon public et les sociétés

⁷ *Le Peuple*, Première partie, chap. I, Paris, Flammarion, « GF », 1974, p. 80.

bourgeoises, aristocratiques ou littéraires des théâtres actuels. Tout le secret, soyez-en sûr, de relever dans un pays l'art dramatique c'est de lui rendre un public aspirant⁸. »

Noël a bien lu Michelet, et il souhaite lui être agréable. Même simplifiée, sa vision de la France, le continuisme fondamental de son histoire, la Révolution de 1789 comprise comme révélation et régénération plutôt que comme rupture, moment où la France a été France comme jamais et s'est reconnue elle-même, tout cela sonne micheletien. Le propos sur le théâtre qui émerge de cette profession de foi nationale devrait également convenir au grand historien de la France. Il est cependant, malgré ses allures radicales, en partie, déjà, classique. Affirmation du rôle citoyen et formateur du théâtre, qui à ce titre devrait relever du ministère de l'Instruction publique (le plus souvent, au dix-neuvième siècle, les théâtres dépendaient du ministère de l'Intérieur). Généralisation du théâtre à toutes les villes du territoire français. Dans chacune de ces villes, unicité grandiose du lieu scénique contre la multiplication diviseuse des salles parisiennes (et de certaines grandes villes de province), trop souvent mesquines. Identification des salles actuelles (et, donc, de leur répertoire) à l'aristocratie, à la bourgeoisie, aux lettrés. Même déni, donc, de l'existence, déjà, de salles et de genres fréquentés par le public populaire urbain : le mélodrame, la pantomime, le cirque ... Théâtre conçu comme un service public, y compris la gratuité, justifié non seulement comme nécessité d'instruction du peuple, mais comme digne récompense pour son courage et sa grandeur. Foi dans la surrection d'auteurs dramatiques de génie, suscités par la grandeur d'un public peuple enfin réuni au complet. Bref – la référence mythique au théâtre grec : la France républicaine sera la nouvelle Athènes.

Michelet reprend à plusieurs reprises tout ou partie de ce programme. Pourtant, l'essentiel de son propos gît ailleurs, et se démarque. D'abord du fait de sa focalisation sur le public rural. Un amphithéâtre dans chaque ville de France : oui, bien sûr. Mais cela ne suffit pas. Mieux vaut envisager un théâtre itinérant, et, au passage, ne pas attacher trop d'importance au théâtre-monument. Une semaine avant la révolution de Février, Michelet exhorte l'Étudiant, nouveau Christ populaire et national, appelé à préparer puis à fonder la République. Un Christ – et un agitateur culturel, un directeur de troupe :

« Prends avec toi douze hommes forts, douze hommes jeunes et de grande volonté. Et tous ensemble, soulevés d'une puissante alacrité d'âme, mettez-vous simplement à marcher devant le peuple. Donnez-lui des livres et des fêtes, en attendant qu'il ait des lois ! Donnez-lui l'enseignement souverain qui fut toute l'éducation des glorieuses cités antiques : un théâtre vraiment du peuple. Et sur ce théâtre, montrez-lui sa propre légende, ses actes, ce qu'il a fait. Nourrissez le peuple du

⁸ MICHELET, J., *Correspondance générale*, Louis le Guillou éd., t. V. 1846-1848, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 245-246.

peuple. Qu'il s'alimente de lui-même, reprenne force et courage à cette bonne nourriture de vie, pauvre malade épuisé... Que l'âme lui revienne aujourd'hui ; la Loi reviendra demain⁹. » »

Ce nouveau Christ et ces nouveaux apôtres du théâtre populaire national, indéfiniment multipliés, ne devront être que des initiateurs, tandis que le peuple languit. Dès que, grâce à eux, il commencera à s'éveiller, c'est lui-même qui se jouera à lui-même la comédie – sa propre « légende » :

« Un théâtre vraiment populaire où le peuple joue pour le peuple, comme il en fut à Athènes, comme il en fut dans nos mystères du Moyen Age, où jouaient des foules, où parfois la moitié d'une ville s'amusait à amuser l'autre ; un tel théâtre, dis-je, c'est la forme la plus efficace de l'éducation nationale. Efficace pour rapprocher les hommes, commencer la fraternité ; efficace pour cultiver les travailleurs fatigués qui ne lisent point et qu'un enseignement direct ne manque guère d'endormir ; efficace pour développer, aiguïser l'esprit, soit l'esprit réfléchi du Nord qui juge et critique la vérité de la représentation, soit l'esprit spontané, improvisateur des Méridionaux ; à ceux-ci ce serait dommage de donner des pièces faites, un texte suffit, ils sauront bien le développer¹⁰. »

Le programme d'Eugène Noël est ici largement dépassé. Il ne s'agit plus seulement de susciter un génie dramatique par l'assemblée d'un grand peuple réuni. La notion même d'auteur s'estompe (avec ce retour aux pièces à canevas), comme s'estompe la différence entre acteur et public. Tout peuple : une moitié « s'amusant à amuser l'autre », - à tour de rôle sans doute. Au vrai, c'est la notion même de *représentation* que Michelet fragilise, rêvant, à travers le théâtre grec, et la figure mythifiée d'Eschyle, d'un théâtre dont l'action serait au plus près du réel vécu – presque jusqu'à s'y identifier. Un théâtre dont tout spectateur serait acteur, où la distance fondatrice de toute représentation s'annulerait. A ce prix seulement, peut revenir en force l'idée du génie national, incarnant tout un peuple à lui seul : totalité incarnée et sublimé en Eschyle, à la fois et tout ensemble acteur, auteur et héros, jouant ce qu'il a fait, voire faisant ce qu'il joue :

« Ce qui fait la beauté d'Athènes, c'est que chez ce peuple actif, énergique, s'il en fut jamais, tout Athénien était prêtre avec les prêtres, acteur avec les acteurs. Le culte et le théâtre n'étaient pas le monopole de quelques-uns, mais la fonction de tous.

Il en résulta une chose sublime, c'est que l'homme s'éleva là à une telle unité de facultés qu'on n'en a pas vu de pareille au monde. Imaginez ce grand Eschyle, le soldat de Salamine, qui, revenant de la bataille, jette son épée, et, devant le peuple, joue lui-même la victoire. Un moderne n'eût pas manqué de courir au décorateur ; il lui eût demandé une mer, une flotte ; il eût mis le drame dans tout ce qui n'est pas l'âme. Eschyle ne s'en soucie guère. Il joue seul, ou presque seul. [...] Triomphe à jamais, invincible Athènes ! [...]

Ce fut un spectacle incroyable, et qui ne s'est vu qu'une fois, de voir Eschyle représentant lui-même sur la scène son terrible Prométhée, cloué et crucifié sous les yeux du peuple par la Force

⁹ *L'Étudiant*, Dixième leçon, *éd. cit.*, p. 163.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166 (Michelet précise qu'il faudra jouer partout dans le parler local du paysan : breton, alsacien, occitan, etc.).

et la Violence, qui, à grands coups de marteau, enfonçaient des clous d'airain. Et lui proclamait du haut de son roc la mort future de Jupiter, l'avènement d'une meilleure race de dieux.

Vrai héros ! sublime unité ! le même homme défend sa patrie, l'enseigne, l'illumine, lui agrandit les cieux¹¹. »

Saint Genêt comédien et martyr ? Non, Michelet, *L'Étudiant*, 1848. Mais Gaëtan Picon n'a pas tort de noter, en 1970, que Michelet ici annonce les justifie le *happening*, et plus généralement une bonne part de ce qui agita les milieux du théâtre autour de 1968¹². Et surtout, ce passage à la limite par lequel le théâtre « engagé », la littérature, la culture « militantes », se sont rêvés non pas représentation de l'action, ni même seulement incitation à l'action, mais action pure et directe. Michelet :

« La génération qui va passer fut une génération de *parleurs*. Que celle-ci en soit une de *producteurs* véritables, d'hommes d'*action*, de travail social. D'action, en plusieurs sens ; la littérature, sortie des ombres de la fantaisie, prendra corps et réalité, sera *une forme de l'action* ; elle ne sera plus un amusement d'individus et d'oisifs, mais la voix du peuple au peuple¹³.

Ce programme sublime, dont nous venons de retracer les grandes lignes, force est d'admettre qu'il fut dépourvu de toute efficacité, et ne rencontra pas le début d'une amorce d'application. Bien sûr, on peut voir dans cet échec objectif la sanction du décalage habituel de la pensée inventive : trop tôt. Consciemment ou non, l'avenir saura s'en inspirer. En l'occurrence, certaines des diverses orientations du théâtre populaire au vingtième siècle.

Tout de même, il n'est pas mauvais de revenir aux réalités historiques, et d'y confronter l'historien.

Car l'échec fut total. Le projet théâtral micheletien n'a pas seulement échoué à s'inscrire vraiment dans le réel historique, politique et culturel de la Seconde République, il a été tout simplement inaudible. Et il semble bien que Michelet en ait eu conscience, très tôt. Dans la période qui suit immédiatement la révolution de Février 1848, il sollicite ministres et grands hommes populaires (surtout Béranger) pour les alerter sur la nécessité d'une éducation républicaine, à effet immédiat, et qui sache traverser la barrière culturelle. Mais il met alors l'accent sur d'autres média : les affiches, les images, les chansons. Rien ou presque sur le théâtre¹⁴. Sans doute, c'est qu'il faut agir vite, et que le théâtre est plus lourd à manier que les vecteurs évoqués plus haut. D'ailleurs, le

¹¹ *Ibid.*, p. 163-164.

¹² Dans « Michelet et la parole historique », préface à *L'Étudiant*, éd. cit.

¹³ *L'Étudiant*, Dixième leçon, p. 159.

¹⁴ Voir surtout sa lettre à Béranger, datée du 16 juin 1848, dans *Correspondance générale*, t. V, p. 721-722.

Gouvernement provisoire a d'autres chats à fouetter, et, très vite, dès juin 1848, après l'émeute ouvrière et sa répression, la République n'aura plus guère le cœur à l'agitation populaire. Au contraire, dès 1849, elle s'efforcera de comprimer, sinon de réprimer, la propagande républicaine, y compris voire surtout dans les campagnes. Lourdeurs de l'histoire réelle, donc – et inadéquation accidentelle d'un programme culturel pour une République prématurée.

Mais on peut aussi présenter les choses autrement. Quand il élabore son programme de théâtre républicain, Michelet n'a « sous la main » aucun dramaturge ami. On pourrait s'attendre à le voir solliciter les grands noms du drame romantique, qui tous, plus ou moins, ont tenté, à leur manière, de réunir les publics au sein d'un même théâtre, sinon strictement populaire, du moins accueillant au « peuple ». Mais rien de tel. Michelet, alors, ne voit dans le romantisme en général que de « l'art pour l'art », formule vomitoire qu'il fait applaudir par ses étudiants fin 1847, lors de la première leçon de son cours¹⁵. Plus précisément, il n'a guère d'estime et éprouve un vif agacement à l'égard d'Alexandre Dumas, et de la manière dont il chantourne dans ses drames et dans ses romans l'histoire de France¹⁶ – histoire que lui, Michelet, entend ressusciter¹⁷. Quant à Hugo (au reste absent des scènes depuis *Les Burgraves* en 1843), il lui semble alors beaucoup trop à droite et trop compromis avec le régime de Juillet pour seulement lui adresser la parole. Le rapprochement se fera plus tard, avec le virage à gauche du Représentant du peuple en 1849-1850 – et leur rencontre, intellectuelle, esthétique et politique, au demeurant jamais fusionnelle, ne se fera qu'après 1851, avec, d'abord, *Napoléon le petit* (« Je le lis, écrit Michelet, j'en suis ému jusqu'aux entrailles. Je lui en garde une reconnaissance éternelle¹⁸ »). Mais ce sera après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, et Hugo, exilé, est alors interdit sur les scènes de France.

Il y aurait bien eu George Sand. On l'oublie parfois aujourd'hui, mais la belle George, la grande George, a été une figure majeure de 1848. Républicaine déclarée, et avancée. Frayant avec les socialistes (Pierre Leroux ou Louis Blanc) et les républicains radicaux (Ledru-Rollin). Michelet l'avait alors en grande estime, sans la connaître personnellement, mais assez pour la proposer, dans

¹⁵ *L'Étudiant*, éd. cit., p. 56.

¹⁶ Voir notamment *Le Peuple*, II, 1, éd. cit., p. 151-156.

¹⁷ Voir surtout la Préface de 1869 à l'*Histoire de France* : « Plus compliqué encore, plus effrayant était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds. Nul homme sage n'y avait songé. Par bonheur, je ne l'étais pas » (Jules Michelet, *Histoire de France*, t. 1, éd. P. Viallaneix et P. Petitier, Paris, Éditions des Équateurs, 2008, p. 9). Et plus loin : « J'ai défini l'histoire *Résurrection* (*ibid.*, p. 26).

¹⁸ Lettre à Alfred Dumesnil du 16 septembre 1852, *Correspondance générale*, t. VII. 1852-1855, éd. cit., 1997, p. 213. Et cette lettre à Hugo lui-même, non datée mais sans doute de 1852, et portant sans doute sur *Napoléon-le-petit* : « Votre livre Monsieur, n'est pas un livre pour moi. C'est ma pensée intime, et il me semble que c'est moi qui l'ai fait. Je m'en croirais vraiment l'auteur, n'étant cette incomparable puissance de langage et de rythme qui n'appartient qu'à un homme aujourd'hui. Tout le monde s'y reconnaîtra de même. Vous nous dites à tous notre pensée secrète et le rêve même que nous avons oublié. Vous êtes la grande voix de l'époque. », *ibid.*, p. 214-215.

les premiers jours de la République, au ministre de l'Instruction publique au sein d'une « charrette » de membres supplémentaires à l'Institut des sciences morales politiques (une femme à l'Institut !)¹⁹. Or George Sand avait inauguré peu avant 1848 sa veine des romans ruraux, dont la dimension sociale voire subversive paraissait alors évidente à beaucoup, et qui ne pouvait qu'intéresser Michelet. D'autant que, conformément aux usages du temps, ces romans étaient presque immédiatement adaptés à la scène. En 1850 et 1851, après la représentation de *François le Champi* et de *Claudie*, Michelet suggérait à George Sand d'œuvrer dans le sens de son théâtre républicain, à destination des masses rurales²⁰. Mais, en fait, il semble qu'il n'y croie guère. Il semble aussi ignorer qu'à Nohant, dès avant 1848, Sand organisait des représentations « privées-publiques » dont les sujets et le style auraient pu l'intéresser. Mais Michelet n'apprécie que très modérément le théâtre de Sand qu'il a l'occasion de voir représenté, et il l'incite, très respectueusement, à faire autre chose pour se trouver elle-même – conseil qu'en règle générale un auteur abomine. Bientôt, l'auteur d'*Indiana* et de *La Mare au diable* fera preuve de complaisance coupable envers le régime de Louis-Napoléon. Et tout sera fini entre elle et l'historien de la France.

Bref, une série d'occasions manquées pourrait suffire à rendre compte de l'échec absolu du projet théâtral micheletien.

Ce serait trop vite dit. Je crois, et ce sera ma conclusion, que le projet théâtral micheletien, si génial soit-il, comporte en lui-même les raisons de son échec. Et peut-être d'abord parce qu'il n'est pas théâtral. Peut-être aussi parce que son rapport au peuple est décidément trop ambigu.

Ce projet, tel que nous en avons aperçu quelques grandes lignes, qui culmine avec le mythe d'Eschyle, qui veut tantôt le peuple se donnant au spectacle au peuple, tantôt un individu incarnant la communauté et revivant plutôt que représentant sa propre action – ceci, est-ce vraiment du théâtre ? Bien sûr, nous y percevons l'héritage, tout vif, de Rousseau. Rousseau qui, peut-être seul de son siècle, n'aimait pas le théâtre, n'aimait pas le spectacle, mais les fêtes et les cultes, où le peuple s'unit quand les spectacles le divisent, et l'aliènent.

Michelet répète souvent que, jeune, il a aimé Rousseau, mais que c'est fini. C'est qu'entre lui et l'auteur du *Contrat social* et de *La lettre sur les spectacles*, se dresse l'ombre de Robespierre. Il n'empêche. Rousseau n'aimait pas le théâtre, ou tout au moins il l'a dit, et il a donné les moyens d'argumenter le refus, essentiellement politique, des spectacles. Je crois que Michelet, lui non plus, n'aimait pas le théâtre - et que, à l'instar de Rousseau, son projet théâtral n'est si génial que d'être, radicalement, destructeur d'un genre honni.

¹⁹ Lettre à Lamennais du 29 février 1848, *Correspondance générale*, t. V, éd. cit., p. 578-579.

²⁰ Voir surtout la lettre du 19 mai 1851, *Correspondance générale*, t. VI, éd. cit., p. 760-761.

Mais il y a peut-être plus lourd encore, plus engageant, plus politique. Parce que cela touche à ce qu'il faut bien nommer le populisme de Michelet, au sens à la fois le plus neutre et le plus noble du terme. Ce théâtre rêvé, sublimé, tout entier imaginé pour le peuple et, explicitement, en fonction de ses désirs profonds – il fait décidément par trop l'impasse sur ce qui, dans la réalité du temps, fait le théâtre populaire que Michelet aurait eu sous les yeux, s'il y était allé²¹. Oh, bien sûr, il s'agit d'un peuple des villes, du peuple de Paris – mais c'est ce peuple que Michelet, alors exclusivement parisien sauf à l'occasion de brefs voyages en province, connaît et côtoie. Arguer de la réalité profonde du vrai peuple, du peuple paysan, quand il s'agit de l'opposer au peuple de la grande ville, c'est une manière de botter en touche. Or le peuple de Paris va au théâtre. Et ce qu'il aime, Michelet ne l'aime pas. Ce qu'il aime, ce peuple qui fait, bon an mal an, presque à lui seul toutes les révolutions du dix-neuvième siècle, c'est d'abord le mélodrame. Le mélodrame tel qu'il a évolué après le Premier Empire, grâce notamment à Frédérick Lemaître (acteur fétiche de Hugo, soit dit au passage), jusqu'à donner un peu avant 1848 le mélodrame social, genre illustré par exemple par Félix Pyat. Genre que Michelet n'aime pas, comme il n'aime pas les feuilletons d'Eugène Sue, parce qu'on y donne à voir un peuple de marginaux, de bandits, de hors-la-loi²². Soit. Mais le peuple va voir ces pièces et il lit ces feuilletons. Et leur dimension subversive, certains disent même « socialiste », est suffisamment perçue pour que la République conservatrice, avant même le Second Empire, les interdise.

Ce qu'aime le public populaire, c'est aussi le Grand Spectacle. Cette émergence ou tout au moins cette généralisation, cette « démocratisation » (via le mélodrame surtout) de la pièce à machines, à décors somptueux, le son et lumière. Ce que tous les grands auteurs romantiques sauront utiliser (et subvertir), mais que Michelet n'aime pas. Puritanisme républicain qui retrouve les arguments, et parfois les accents, des successeurs de d'Aubignac et de Chapelain.

Grave discord. A force de sentir le peuple, de vouloir être la voix des sans-voix, il est bien possible que, au moins sur la question théâtrale, Michelet ait refusé de l'entendre, et lui ait substitué un peuple conforme à son propre idéal populaire. À bien des égards précurseur des *subaltern studies*, Michelet peut encourir des critiques analogues à celles qu'on adresse parfois à ses successeurs (qui, pour la plupart, ne le connaissent pas). Faire parler les opprimés, leur prêter sa voix : la leur imposer peut-être... C'est toujours délicat. Au soir de sa vie, écrivant, en 1869, *Nos Fils*, au moins Michelet s'écriera-t-il : « J'étais né peuple, j'avais le peuple dans le cœur. [...] Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler²³ ». Peut-être n'avait-il pas assez médité cette

²¹ La lecture de son journal et de sa correspondance montre que sa fréquentation théâtrale est très limitée.

²² Voir à nouveau *Le Peuple*, II, 1.

²³ MICHELET, J, *Nos Fils*, Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », p. 87.

boutade du *Charivari*, qui, rendant compte de son livre *Le Peuple* en 1846, écrivait ; « Le peuple est comme Dieu : il est partout, et il n'est nulle part. »

Bibliographie

AGULHON, M., *1848 ou l'apprentissage de la république (1848-1852)*, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine*, t. VIII, Paris, Le Seuil, « Points Histoire », 1973.

BARA, O., « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un *théâtre peuple* chez Victor Hugo », *À la foule, aux femmes, aux penseurs*, Actes de la Journée d'Agrégation *Hernani/Ruy Blas* organisée par le CERILAC – Littérature et civilisation du XIX^e siècle – Groupe Hugo, Université de Paris VII - Denis Diderot, <http://groupugo.dn.fr>, 2008.

HUGO, V., *Choses vues*, dans *Œuvres Complètes*, vol. *Histoire*, éd. Rosa G. et Seebacher J. (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987.

LAMARTINE, A. DE, *La Politique et l'Histoire* [choix de discours], éd. R. David, Paris, Imprimerie nationale, « Acteurs de l'Histoire », 1993.

LAPLACE-CLAVERIE H., LEDDA S., NAUGRETTE F., *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, « Anthologies de l'Avant-scène », 2008.

LAURENT, F., *Victor Hugo : espace et politique. Jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.

MICHELET, J., *Correspondance générale*, t. V (1846-1848), éd. L. Le Guillou, Paris, Honoré Champion, 1996.

MICHELET, J., *Correspondance générale*, t. VI (1849-1851), éd. L. Le Guillou, Paris, Honoré Champion, 1996.

MICHELET, J., *Correspondance générale*, t. VII (1852-1855), éd. L. Le Guillou, Paris, Honoré Champion, 1997.

MICHELET, J., *Journal*, t. I (1828-1848), éd. P. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959.

MICHELET, J., *Journal*, t. II (1849-1860), éd. P. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1962.

MICHELET, J., *L'Étudiant*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1970.

MICHELET, J., *La Cité des vivants et des morts. Préfaces et Introductions*, éd. C. Lefort, Paris, Belin, 2002.

MICHELET, J., *Histoire de France*, 16 vol., Paris, Éditions des Équateurs, 2008-2009.

MICHELET, J., *Le Peuple*, éd. P. Viallaneix, Paris, Flammarion, « GF », 1974.

MICHELET, J., *Nos Fils*, Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1980.

MILLOT, H. et SAMINADAYAR-PERRIN, C. (dir.), *1848, une révolution du discours*, Paris, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2001.

MURAT, I., *La Seconde République (1848-1851)*, Paris, Fayard, 1987.

NAUGRETTE, F., *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 2001.

PETITIER, P., *Jules Michelet. L'homme histoire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006.

TOCQUEVILLE, A. DE., *Lettres choisies. Souvenirs*, éd. F. Mélonio et L. Guellec, Paris, Gallimard, « Quarto », 2003.

VIALLANEIX, P., *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Delagrave, 1959 ; rééd. Paris, Flammarion, 1971.