



**HAL**  
open science

## ”Conclusion. Représentations intertextuelles de l’histoire”

Corinne Saminadayar-Perrin

### ► To cite this version:

Corinne Saminadayar-Perrin. ”Conclusion. Représentations intertextuelles de l’histoire”. Presses universitaires de Rennes. L’Histoire feuilletée. L’intertextualité dans la fiction historique du XIXe siècle, p. 259-272, 2022. hal-03947736

**HAL Id: hal-03947736**

**<https://hal.science/hal-03947736>**

Submitted on 19 Jan 2023

**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.

## Conclusion.

### Représentations intertextuelles de l'histoire

« J'ai fait mon devoir partout, en 1830, en 32, en 34, en 39 !  
Aujourd'hui, on se bat ! Il faut que je me batte ! »  
Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869].

Le régime d'historicité<sup>1</sup> moderne qui domine le XIX<sup>e</sup> siècle est vectoriel, orienté par la dynamique du progrès : l'histoire n'est plus un répertoire d'*exempla* appelant la réflexion et l'émulation ; le devenir s'invente selon des modèles et des dispositifs inédits. Dès le tournant libéral puis romantique, l'investigation historiographique privilégie, dans son ambition totalisante, ce qui relève du spécifique dans tous les domaines (champ socio-économique, culture matérielle, représentations et croyances) ; la forme classique du parallèle laisse place à une logique de la genèse du présent par le passé.

Un tel cadre épistémologique n'est semble-t-il guère favorable au phénomène d'intertextualité généralisée qui, pourtant, caractérise la fiction historique française, des années 1820 aux débuts de la Troisième République. Comment expliquer cet apparent paradoxe ? L'un des éléments déterminants réside sans doute dans la mission commune reconnue, dans toute la période, à l'historiographie et à la fiction historique : faire l'archéologie d'un présent problématique et brouillé – le passé est toujours questionné à partir de l'actualité. Ce qui explique la prédilection des écrivains pour les mêmes périodes, les mêmes personnages et les mêmes événements, sur lesquels les œuvres reviennent sans cesse : Louis XI apparaît comme l'inventeur d'une conception moderne et centralisée du politique, relayé par Richelieu fondateur de la monarchie absolue<sup>2</sup>, l'un et l'autre préparant la Révolution française par l'abaissement des grands féodaux et des vieilles maisons aristocratiques ; les romans de la Révolution<sup>3</sup> reviennent obsessionnellement sur cette fracture originelle d'où est né le XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois point d'aboutissement et naissance de la modernité. La tentation du parallèle fait retour dans ce système de reprises et de réécritures : Cromwell annonce 1793, la Saint-Barthélemy préfigure les massacres de septembre et le sang de la Terreur. Les débats idéologiques et politiques se cristallisent autour de quelques grands moments de crise, qui donnent lieu à autant de réécritures polémiques et engagées de la part des romanciers, mais aussi des dramaturges et des poètes (la première série de *La Légende des siècles* paraît en 1859).

L'intertextualité est un moyen particulièrement efficace d'imposer la singularité d'un point de vue idéologique et politique, en proposant une lecture divergente d'un événement aux contours bien fixés par la culture dominante. Mais le phénomène de reprise et de réécritures s'explique aussi par les logiques de la mimésis : un ensemble de représentations apparaît comme d'autant plus vraisemblable qu'il mobilise tout un ensemble d'images et de scénarios préexistants – ainsi du Chouan romanesque, et de

---

<sup>1</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.

<sup>2</sup> Caroline Julliot, *Le Sphinx rouge. Un duel entre le génie romantique et Richelieu*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

<sup>3</sup> Aude Déruelle et Jean-Marie Roulin dir., *Les Romans de la Révolution*, Paris, Nathan, « Recherches », 2014 ; Jean-Marie Roulin et Corinne Saminadayar-Perrin dir., *Fictions de la Révolution*, Presses universitaires de Rennes, 2018.

l'espace archaïque des confins qu'il emblématise<sup>4</sup>. À cet égard, les adaptations ou créations dramaturgiques jouent un rôle non négligeable dans la diffusion large et rapide de ces représentations, de même que les phénomènes de mode dont il ne faut pas sous-estimer l'importance, au théâtre comme dans l'espace médiatique ; ces facteurs conjugués produisent des imaginaires sociaux et des mythes politiques extrêmement tenaces<sup>5</sup>. Enfin, des phénomènes complexes d'intertextualité formelle naissent des croisements génériques ou des hybridations de registres – on rencontre dans les fictions historiques l'inspiration du roman gothique, la nostalgie de l'idylle, l'ombre de l'épopée : Mâtho combat comme un Achille privé d'Homère, et meurt comme un Christ sans Dieu – ce qui opère à la fois un creusement et un déplacement dans la figuration historique.

### Fictions « walterscottées »

Dès le début des années 1820, l'œuvre de Walter Scott connaît une très large diffusion en Europe, sous forme de traductions et d'adaptations (notamment à l'opéra : Emma Bovary revient à la vie avec une représentation de Lucie de Lammermoor au théâtre de Rouen) ; ce succès considérable auprès du public s'accompagne de l'admiration enthousiaste professée par la génération romantique de 1830 : en France, Scott fonde à la fois la fiction historique moderne et le roman de mœurs.

Or, le romanesque scottien pratique volontiers l'écriture au second degré, non sans humour et distance souriante. Chaque chapitre d'*Ivanhoé* est pourvu d'un exergue qui enclenche une dynamique dialogique. Le premier d'entre eux reprend un passage de *L'Odyssée* (chant XIV) : le porcher Eumée s'entretient avec son hôte Ulysse, tout juste débarqué à Ithaque sous les traits d'un mendiant, cependant que son bruyant troupeau rentre au bercail. De même, le Chevalier déshérité, revenu incognito sous la bure d'un pèlerin, recevra l'aide du porcher Gurth, le seul à avoir reconnu Wilfred d'Ivanhoé sous son déguisement. Le chapitre XIII, qui consacre la victoire de Locksley au tir à l'arc, s'ouvre lui aussi sur un exergue emprunté librement d'Homère – il s'agit d'un passage de *L'Illiade* (chant XXIII) où, à l'occasion des funérailles de Patrocle, Achille propose aux archers un concours d'adresse. L'intertexte épique est convoqué pour cette épreuve « roturière », comme, plus tard, au sujet de Gurth affrontant avec un bâton le champion des brigands : « Des combats moins acharnés, et même moins dangereux, ont été décrits en bons vers héroïques<sup>6</sup> ». Le roman historique vaut aussi pour démocratisation de l'héroïsme épique.

Ce goût pour l'épigraphie rencontre la prédilection de la génération romantique pour cette forme flexible et accueillante. Dans *Le Gars* [1828], première version des *Chouans*, Balzac multiplie les citations en exergue, auxquelles la version définitive renonce. Outre le dialogue entre des épigraphes et la fiction proprement dite, l'édition dite *Magnum Opus* multiplie les notes où Walter Scott indique et discute ses sources : la pratique romanesque repose sur un feuilletage intertextuel à la fois érudit et mis à distance par le rire et le sourire.

L'influence du romanesque scottien tient à ce que le romancier écossais réalise pleinement l'ambition de « résurrection intégrale » que partagent historiens et écrivains,

---

<sup>4</sup> Claudie Bernard, *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, PUF « Écriture », 1989.

<sup>5</sup> La Terreur est l'une de ces fictions. Cf. Jean-Clément Martin, *Les Échos de la Terreur*, Paris, Pocket, « Agora », 2018.

<sup>6</sup> Walter Scott, *Ivanhoé* [1819], traduction de Henri Suhamy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 150.

tout en intégrant (c'est le rôle des références à Shakespeare) l'esthétique du grotesque : « De manière quasi unanime, dans les années vingt-trente, on admire et on imite chez Scott ses modes de conciliation du général et du particulier : promotion du récit, organisation par scènes, descriptions pittoresques, fonction d'exposition remplie par le dialogue, statut particulier du personnage, émanant d'un groupe et doué d'une représentativité sociale (et pas seulement psychologique, en fonction d'un "caractère"), mélange de comique et de tragique<sup>7</sup>. »

Dans un article décisif consacré à *Quentin Durward*<sup>8</sup>, Hugo revendique hautement, dès 1823, l'influence qu'exerce l'œuvre de Scott sur sa propre réflexion : « Ce texte constitue à proprement parler la seule réflexion théorique qu'il consacrera jamais au genre romanesque, son unique manifeste pour un nouveau roman<sup>9</sup>. » Lucien de Rubempré ou Victor Morillon (comme Balzac lui-même) entrent en littérature sous l'influence miraculeuse (magique ?) d'une lecture de Scott. D'où la transformation rapide de l'auteur d'*Ivanhoé* en marque, à valeur publicitaire : dans *Illusions perdues*, Fendant et Cavalier insèrent « bravement, en gosses lettres, dans le genre de Walter Scott<sup>10</sup> » sur la couverture des romans historiques douteux dont ils inondent le marché. Parallèlement, Augustin Thierry, dans ses *Lettres sur l'histoire de France* [1820] puis dans *L'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* [1825], reconnaît sa dette à l'égard de Scott, de même que Barante dans *l'Histoire des ducs de Bourgogne* [1824-1828] – ce qui apporte une garantie épistémologique et scientifique forte au pittoresque de la fiction. Dans les années 1820, l'œuvre de Scott fonde à la fois le roman moderne et l'histoire révolutionnée.

Les préfaces et introductions volontiers ludiques de Scott inspirent ainsi les scénographies à la mode, multipliant les microfictions périphériques et les histoires de manuscrit miraculeusement retrouvé – Balzac s'en moque dans l'« Avertissement du *Gars* (alors que, pourtant...) : « [L'auteur de cet ouvrage] manifesta toujours une aversion profonde pour ces préfaces semblables à des parades, où l'on s'efforce de faire croire à l'existence d'abbés, de militaires, de sacristains, de gens morts dans les cachots, et à des trouvailles de manuscrits [...] Sir Walter Scott a eu cette manie, mais il a eu le bon esprit de se moquer lui-même de ces superfétations qui ôtent de la vérité à un livre<sup>11</sup>. » Ses œuvres proposent également des scénarios susceptibles de nombreux réinvestissements : Quentin Durward, adolescent plein de bravoure et léger d'argent, vient s'engager dans la Garde écossaise de Louis XI ; le jeune d'Artagnan, à dix-neuf ans, arrive à Paris pour devenir mousquetaire du Roi. L'un et l'autre font d'abord la connaissance du prestigieux officier qui commande ces combattants d'élite, Ludovic le Balafré ou M. de Tréville ; le roman d'initiation passe par l'intégration du postulant parmi ses aînés plus aguerris, puis la réalisation d'une mission périlleuse.

Certains scénarios exercent une emprise d'autant plus grande qu'ils s'avèrent, chez Scott lui-même, répétitifs, ainsi que le remarquent Bouvard et Pécuchet : « [Bouvard] finit par s'ennuyer de la répétition des mêmes effets. L'héroïne, ordinairement, vit à la campagne avec son père, et l'amoureux, un enfant volé, est rétabli dans ses droits et triomphe de ses rivaux. Il y a toujours un mendiant philosophe, un châtelain bourru, des

---

<sup>7</sup> Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999, p. 148.

<sup>8</sup> « Sur Walter Scott. *Quentin Durward* », article paru dans le premier numéro de *La Muse française*, dont la première version [1823] est reprise et partiellement réécrite dans *Littérature et philosophie mêlées* [1834]

<sup>9</sup> M. Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique, op. cit.*, p. 127.

<sup>10</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues* [1843], *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 498.

<sup>11</sup> H. de Balzac, « Avertissement du *Gars* » [1828], *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 1669.

jeunes filles pures, des valets facétieux<sup>12</sup>. » Northop Frye souligne la récurrence de ces « scottismes », mais aussi l'inventivité des combinatoires : « J'étais de nouveau réceptif aux procédés schématiques de Scott. À chaque fois, nous avons affaire aux mêmes éléments de construction : une héroïne blonde opposée à une brune, des sociétés secrètes ou hors-la-loi, des femmes farouches déclamant des oracles, des héros dont la naissance mystérieuse se révélera heureuse. Mais ce qui maintenant suscitait mon admiration, c'était la variété de leur agencement<sup>13</sup>. »

Très tôt, ces reprises sont perçues comme des clichés faisant du genre à la mode un produit manufacturé conçu selon des procédés mécaniques et répétitifs. Dans *Le Journal des Débats* du 5 décembre 1828, Saint-Marc Girardin donne la recette d'un roman historique réussi : « Article 4. Vous aurez de nécessité un fou ou une folle. / Article 5. Vous mêlerez sans cesse le comique au tragique. [...] / Article 7. Vous mêlerez dans votre style des locutions empruntées aux vieilles chroniques. »

Ces reproches expliquent, dans la réflexion des romanciers, le développement d'une logique de la différenciation. Celle-ci doit d'abord porter sur le scénario, comme l'explique Daniel d'Arthez à Lucien de Rubempré après la lecture de *L'Archer de Charles IX* : « Si vous ne voulez pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action [...] Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue<sup>14</sup>. » Le personnel romanesque scottien, lui aussi, appelle des ajustements. D'Arthez conseille à Lucien de peindre des femmes réellement passionnées, dont le caractère a échappé au protestantisme rigide de Scott – il reprend cette idée dans l'Avant-propos à la *Comédie humaine* : « Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans sa peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, pure, vertueuse ; mais son amour sans expansion est toujours calme et rangé comme un devoir accompli<sup>15</sup>. »

*Notre-Dame de Paris* [1831], œuvre avec laquelle Hugo entreprend la conquête romantique du champ romanesque après avoir triomphé dans les domaines de la poésie et du drame, montre clairement les enjeux indissociablement esthétiques et idéologiques de ces déplacements. Le personnel romanesque hugolien s'inspire d'*Ivanhoé*, non sans déplacements significatifs : « [Dans *Ivanhoé*], l'ordre héroïque et royal triomphe en la personne du preux Cœur-de-Lion, qui bénit l'union heureuse de Rowena et d'Ivanhoé, dans une Angleterre qui réunira désormais Saxons et Normands. Même si le couple formé semble bien falot, il n'a rien du mariage parodique de Phœbus et de Fleur de Lys et témoigne du triomphe de la voie moyenne... Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo déplace au contraire l'accent sur les figures de la marginalité (la Bohémienne, mais aussi le monstre "bossu, borgne et boiteux", les truands de la Cour des Miracles) ou en voie de

---

<sup>12</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1991], Paris, GF, 1999, p. 189.

<sup>13</sup> Northop Frye, *L'Écriture profane* [1976], Paris, Circé, 1998, p. 11-12.

<sup>14</sup> H. de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 312-313.

<sup>15</sup> H. de Balzac, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1976, p. 15-16.

disparition (le prêtre), tandis que la “normalité” héroïque devient burlesque (le chevalier et le soldat<sup>16</sup>). »

Le roman propose aussi, par la période envisagée, une suite de *Quentin Durward* ; le réaménagement démocratique du système des personnages amène un infléchissement significatif de la signification du récit :

[Le romancier] se concentre sur les marginaux issus du peuple, Quasimodo et la Esmeralda. Là encore, Hugo semble développer un élément du roman de Scott, à propos duquel il avait noté en 1823 l'étonnante figure du bohémien Hayraddin [...] Louis XI et Charles le Téméraire scellent leur réconciliation en exécutant Hayraddin. Le marginal, l'asocial paie de sa vie les manœuvres politiques des puissants. Hugo développe ce thème dans la décision d'intervention de Louis XI lors de l'assaut de la cathédrale : le roi punit la révolte, tout en accédant à ce qu'il croit être sa revendication, la mort de la “sorcière”. Le lien social se fonde sur la mort d'un tiers. Mais la Esmeralda n'a rien du personnage amoral d'Hayraddin, et, avec elle, ce n'est pas le monde sauvage qui meurt, mais l'âme de la civilisation et le cœur du peuple. Tragique méprise<sup>17</sup>.

L'intertextualité permet, dans cette première vague de fictions romantiques « walterscottées », une réflexion sur la poétique du roman « dramatique » qu'exige la modernité<sup>18</sup> ; en même temps, le réaménagement des intrigues et du personnel romanesque infléchit significativement le sens politique et idéologique des œuvres ainsi réinventées par la réécriture.

### **Lignées intertextuelles.**

De manière plus souple et flexible que ne l'autorise la reprise d'une intrigue ou d'un système de personnages, la circulation de séquences brèves multiplie des phénomènes intertextuels ponctuels et très visibles. Le roman historique articulant son scénario fictionnel autour d'événements bien présents dans la mémoire collective, on ne s'étonnera pas de voir certaines scènes faire l'objet de réécritures multiples, alors même que leur exactitude historique n'est pas garantie par les sources, voire relève du légendaire. Ainsi en est-il de Charles IX embusqué à sa fenêtre la nuit de la Saint-Barthélemy, pour donner en personne le signal du massacre ou du moins y prendre part. Mirabeau reprend ce cliché dans un célèbre mouvement d'éloquence :

« Si l'on en appelle à l'histoire, n'oubliez pas qu'on voit d'ici, qu'on voit de cette tribune la fenêtre d'où un roi, armé contre son peuple par d'exécrables factieux qui couvraient l'intérêt personnel de celui de la religion, tira l'arquebuse, et donna le signal de la Saint-Barthélemy ! »

Et il montrait la fenêtre du doigt, du regard. Elle était impossible à voir de là ; lui, il la voyait en effet, et tout le monde la vit<sup>19</sup>...

La scène est réécrite, amplifiée et dramatisée par maints romanciers, notamment Mérimée et Dumas : elle cristallise avec efficacité tout un discours critique, au travers notamment des métaphores convoquées.

---

<sup>16</sup> M. Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 253.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 257. L'assaut de la cathédrale par les truands rappelle l'attaque du château de Torquistone par les hors-la-loi de Locksley, dans *Ivanhoé*.

<sup>18</sup> En témoignent par exemple les « Réflexions sur la vérité dans l'art » dont Vigny, en 1829, fait la préface de *Cinq-Mars* [1826].

<sup>19</sup> Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, livre III [1848], chapitre 8, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019 t. I, p. 327. L'efficacité quasi-magique de l'hypotypose démontre la puissance de la mémoire légendaire.

Aussi, comme après les derniers paroxysmes de la rage se trouve immédiatement le commencement de la réaction, Charles IX [...] après un moment d'hésitation, pendant lequel il fait entendre un rugissement sourd, il se retourna vers la fenêtre ouverte, et, couchant en joue un homme qui courait sur le quai opposé, il l'abattit.

« Il faut bien que je tue quelqu'un », s'écria Charles IX livide comme un cadavre et dont les yeux s'injectaient de sang.

Et, animé par une effroyable ardeur, il chargea et tira sans relâche son arquebuse, poussant de cris de joie à chaque fois que le coup avait porté<sup>20</sup>.

Dans cet extrait célèbre de *La Reine Margot*, Charles IX se trouve emporté par un accès pathologique de rage homicide, qui met à nu, pour le lecteur, la violence meurtrière ordinairement escamotée par le cérémonial et la rhétorique du pouvoir – la monarchie assassine son peuple, et traite comme des proies sans défense de ceux qu'elle disait protéger et guider. « C'est comme qui dirait une battue à l'homme », remarque Coconnas recruté par un bataillon de massacreurs, non sans préciser avec une satisfaction toute aristocratique : « Les Coconnas sont de fins limiers, bons chiens chassent de race<sup>21</sup> ». Cette image de la « chasse à l'homme » est bien présente dans le discours révolutionnaire, dès 1789 : les aristocrates comme les membres du clergé sont volontiers représentés comme des fauves traquant et dévorant les hommes du peuple ; en réponse, « une chasse "sans pitié" est déclarée contre ces bêtes dangereuses<sup>22</sup> », les anciens chasseurs devenant les chassés. Dans le cas de Charles IX, la métaphore apparaît d'autant plus juste que le roi est passionné par la chasse – avec tout ce que ce passe-temps éminemment royal comporte de bestialité à peine latente :

L'article "Chasse" de l'*Encyclopédie* insiste sur tous les méfaits de ce passe-temps nobiliaire, qui rend insensible à la douleur, à commencer par celle des bêtes traquées, poursuivies, épuisées, piquées, dévorées vives parfois par les meutes de chiens, puis égorgées pour le bon plaisir des bien-nés oisifs. La chasse détruit les cultures, immobilise des espaces de forêts rendus inutiles, argumente Diderot en personne, auteur de la notice, qui dénonce en huit points l'iniquité et la brutalité du système monarchique principal soutien de la chasse. Inutile et futile, la chasse rend cruel, égoïste, violent, morbide [...] Elle ne doit plus être une activité de chef d'État qui renverrait, dans ce cas, une image de chef de meute carnivore, impitoyable et symboliquement tueur d'être vivants<sup>23</sup>.

La réécriture vaut pour prise de position idéologique et politique, confirmant ou réfutant les textes démarqués – dans *Sur Catherine de Médicis* [1846], Balzac s'indigne de la légende noire qui entoure la Saint-Barthelémy : l'événement se justifie selon lui par l'indispensable unité de l'État, et les impératifs du salut public.

Le travail de déconstruction s'avère particulièrement efficace avec la reprise burlesque d'épisodes-phares, notamment (on y reviendra) lorsqu'il s'agit d'évoquer la révolution de Février. La prise de la Bastille, qui, dans la tradition républicaine, relève du registre héroïque et épique, se trouve parodiée dans *L'Éducation sentimentale* avec la prise du Château-d'Eau – Flaubert amplifie, et en même temps ridiculise, un bref épisode évoqué par Michelet (« On avait poussé, allumé trois voitures de paille, brûlé les casernes

---

<sup>20</sup> Alexandre Dumas, *La Reine Margot* [1845], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 116-117. Claude Schopp indique en note que les sources sont les mêmes que celles de Mérimée dans la *Chronique du règne de Charles IX* [1829] : d'Aubigné (*Histoire universelle*) et Brantôme, lequel signale cependant que le roi, posté trop loin, ne pouvait atteindre personne.

<sup>21</sup> *Ibid.*, respectivement p. 82 et 77.

<sup>22</sup> Cf. Pierre Serna, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en Révolution (1750-1840)*, Paris, Fayard, « L'Épreuve de l'histoire », 2017, notamment p. 224-226 (« La chasse aux hommes »).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

et les cuisines<sup>24</sup> ») : « Mais une calèche bourrée de foin, et qui brûlait comme une torche géante, fut traînée contre les murs. On apporta vite des fagots, de la paille, un baril d'esprit-de vin. Le feu monta le long des pierres ; l'édifice se mit à fumer partout comme un solfatare ; et de larges flammes, au sommet, entre les balustres de la terrasse, s'échappaient avec un bruit strident<sup>25</sup>. » Le solfatare inverse et invalide l'éruption fracassante du volcan révolutionnaire<sup>26</sup>...

Autre parallèle éclairant. Dans l'*Histoire de la Révolution française*, le peuple envahit les Tuileries après la fuite à Varennes, mais dans un esprit tout pacifique et avec une conscience politique claire : « Le peuple, quelque irrité qu'il fût, se montra plus dédaigneux que violent. Tout le désordre se borna à casser les bustes du Roi ; puis une promenade de curiosité inoffensive, que les femmes firent aux Tuileries, sans bruit ni dégât [...] [Dans la chambre de la reine], une femme vendit des cerises<sup>27</sup>. » Évoquant février 1848, Flaubert donne de cet épisode une version à la fois carnavalesque et inquiétante : « Et le peuple, moins par vengeance que pour affirmer sa possession, brisa, lacéra les glaces et les rideaux, les lustres, les flambeaux, les tables, les chaises, les tabourets, tous les meubles, jusqu'à des albums de dessins, jusqu'à des corbeilles de tapisserie [...] Dans la chambre de la reine, une femme lustrait ses bandeaux avec de la pommade<sup>28</sup>. »

Certains lieux communs à forte charge symbolique circulent d'un texte à l'autre – ainsi du banquet, qui mobilise une triple tradition philosophique, chrétienne et politique. La viralité peut toucher jusqu'à des scénarios plus complexes. L'affaire du massacre de Nancy, dramatisée par Michelet qui lui accorde un sens politique et social décisif<sup>29</sup>, est sans doute l'une des sources de *Salammbô*, avec son drame en trois actes menant à la catastrophe : le refus de payer aux soldats le salaire qui leur est dû, la mutinerie face à la mauvaise foi et à la morgue des officiers, enfin le massacre des insurgés vaincus (on songe au sort des fondateurs baléares malencontreusement attardés à Carthage) : « Ceux qui ne se rendirent pas de suite furent tués les jours suivants, égorgés. Trois jours après, on en prit encore un, qu'on coupa en morceaux dans le marché<sup>30</sup>. » De manière plus inattendue, Gisèle Séginger a montré que la mort christique de Mâtho s'inspire directement de l'exécution de Robespierre qui, chez Michelet, forme la sanglante clause de la Révolution.

Enfin, la récurrence de certains motifs construit des imaginaires d'une grande cohérence historique, géographique et ethnologique, qui se déploient d'une œuvre à l'autre selon une logique sérielle. Ainsi en est-il du « pays chouan » et de ses sauvages habitants : le roman de la Révolution reprend une constellation de lieux communs contemporains concernant la Bretagne et l'Armorique (un territoire des confins marqué par l'archaïsme et coupé du mouvement du siècle<sup>31</sup>), en les hybridant avec des références

---

<sup>24</sup> J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, op. cit., t. I, p. 143.

<sup>25</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, GF, 2001, p. 390. Rien d'étonnant à ce que le dragon révolutionnaire ne parvienne pas à incendier... un château d'eau !

<sup>26</sup> Sur cette métaphore topique, cf. Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>27</sup> J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, op. cit., t. I, p. 627.

<sup>28</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 392-393.

<sup>29</sup> « [Ce massacre] est une ère vraiment funeste, d'où l'on pourrait dater les premiers commencements des divisions sociales, qui plus tard, développées avec l'industrialisme, sont devenues de nos jours l'embarras réel de la France » (*Histoire de la Révolution française*, op. cit., t. I, p. 135).

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>31</sup> L'intérêt pour les patrimoines régionaux, bien présent dès la monarchie de Juillet, est relancé sous le second Empire par les commissions d'enquête et la collecte des littératures orales – la Bretagne bénéficie largement de cet engouement « antiquaire » et folkloriste.



littéraires parfois inattendues – Marche-à-Terre doit beaucoup aux sauvages de Cooper. Le pays chouan est un territoire autonome, un écosystème spécifique, un autre monde au climat volontiers angoissant ; dans *L'Ensorcelée*, la lande est surplombée par « [d]es nuées, grises comme le fer et basses à toucher avec la main<sup>32</sup> » – ce ciel « bas et lourd comme un couvercle » se retrouve dès la première page de *Sous la hache*, avec « [un] ciel bas et décoloré, où des nuages gris pendaient en blocs énormes<sup>33</sup>. » Le brouillard estompe les formes et dérobo le réel ; dans *Les Chouans*, il transforme Marie en spectre, comme les voyageurs solitaires de *L'Ensorcelée* (« *Ibant obscuri sola sub nocte / Per umbram* »...) : « Le brouillard avait fini par nous envelopper complètement dans son réseau diaphane. La lune filtrait dans la vapeur une lueur pâle et incertaine [...] Si nous avions gardé le silence, nous eussions ressemblé à deux ombres<sup>34</sup>. » Se déploie un espace autre, tout imprégné d'irréalité, de surnaturel, de croyances anciennes – en tous points opposé au rationalisme des Lumières, apanage des jeunes officiers républicains : Elémir Bourges creuse cet écart symbolique lorsqu'il met en scène des Maréchains parlant le moyen français, et évoluant dans un univers mental quasi-médiéval, voire antique.

Ce qui explique la paradoxale grandeur des sauvages d'Armorique. Le serment d'Hannibal trouve son écho dans l'humble chaumière de Galope-Chopine ; la veuve de celui-ci engage son fils à venger son père en des termes dignes d'un historien latin : « J'atteste saint Labre [...] que je te voue aux Bleus. Tu seras soldat pour venger ton père. Tue, tue les *Chuins*<sup>35</sup>. » Le respect de la parole donnée est garanti par la dimension religieuse du serment. Dans *Sous la hache*, la grande Jacquine, croyant entendre revenir son fils Perrot, s'écrie : « Que béni soit celui qui va entrer sous l'ombre de mon toit, ô Seigneur ! » Lorsqu'elle découvre que le visiteur est un Bleu, celui-là même qui a tué Perrot, la vieille femme ne peut que l'accueillir et le protéger : « Elle était prise par son vœu [...] les paroles étaient prononcées, inscrites au Livre de vie, et il leur fallait obéir<sup>36</sup> ! »

### Jeux de glaces

La mémoire et l'histoire offrent un répertoire de scénarios, de personnages, de valeurs fortes, qui permettent de donner forme et sens à l'actualité : aussi les contemporains vivent-ils les situations de crise en référence à ce qui peut être considéré comme un précédent ou un équivalent, dont ils s'inspirent pour faire des choix, se positionner et (éventuellement) s'engager dans l'action. La fiction élabore, diffuse, renforce ou problématise ces modèles d'intelligibilité ; elle enregistre également les manifestations de ce régime intertextuel d'historicité.

Les grands moments insurrectionnels qui scandent le XIX<sup>e</sup> siècle (1830, 1832, 1834, 1848, 1871) sont vécus comme autant de répliques, voire de relances de la Révolution française – dont beaucoup d'acteurs ou les témoins n'ont pas encore disparu. Les jeunes républicains des *Misérables* voient un Conventionnel dans la personne de

<sup>32</sup> Jules Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée* [1852], Paris, GF, 1966, p. 108.

<sup>33</sup> Elémir Bourges, *Sous la hache, Le Roman noir de la Révolution*, Paris, Nathan, « Éditions Complexe », 1989, p. 949.

<sup>34</sup> J. Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée, op. cit.*, p. 56. Le très célèbre intertexte virgilien est tiré de l'*Énéide*, VI, v. 268-269 : Énée pénètre dans le royaume des morts, *inania regna*.

<sup>35</sup> Honoré de Balzac, *Les Chouans* [1831], *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 1179. Le serment d'Hannibal figure au début du livre XXI de l'*Histoire romaine* de Tite-Live : son père Hamilcar, sur le point de partir pour l'Espagne, fait jurer à son fils de neuf ans une haine éternelle contre Rome.

<sup>36</sup> Elémir Bourges, *Sous la hache, op. cit.*, respectivement p. 975 et 976.

l'auguste vieillard qui, couché en joue par toute une armée, montre sur la barricade pour y planter le drapeau rouge :

L'on croyait voir le spectre de 93 sortir de terre, le drapeau de la terreur à la main [...]

– Quels hommes que ces régicides ! dit Enjolras.

Courfeyrac se pencha à l'oreille d'Enjolras :

– Ceci n'est que pour toi, et je ne veux pas diminuer l'enthousiasme. Mais ce n'était rien moins qu'un régicide. Je l'ai connu. Il s'appelait le père Mabeuf. Je ne sais pas ce qu'il avait aujourd'hui. Mais c'était une brave ganache. Regarde sa tête.

– Tête de ganache et cœur de Brutus, répondit Enjolras<sup>37</sup>.

Les amis de l'ABC, presque tous étudiants de bonne famille (on compte un seul ouvrier parmi eux), ont certes une culture historique qui soutient et nourrit leur militantisme. De manière plus générale, le souvenir de la Révolution est déterminant dans les imaginaires ; être républicain en 1830 ou en 1848 implique un positionnement par rapport à l'héritage de 1792-1793<sup>38</sup> – si bien que l'un des premiers gestes du Gouvernement provisoire est d'écarter tout souvenir de la Terreur, en abolissant la peine de mort en matière politique. La mythologie révolutionnaire est encore à l'œuvre au sein de la majorité jacobine au moment de la Commune, et pas seulement chez les vieux quarante-huitards comme Delescluze.

L'intertextualité à l'œuvre dans les romans historiques enregistre ces représentations imbriquées, superposées, qui multiplient les références au passé : à cet égard, le feuilletage du récit renvoie à celui des représentations, propre aussi bien aux personnages de la diégèse qu'aux lecteurs du livre. Les fictions de la Révolution le montrent sans ambiguïté. Dès 1789, le discours politique et médiatique mobilise les références à Rome, à Sparte et plus rarement à Athènes : ces trois modèles permettent de penser la République et ses valeurs, dans la lignée de la tradition rhétorique propre à la culture des élites. Michelet ouvre le livre V de l'*Histoire de la Révolution française*, consacré au retour de Varennes, sur une citation du *Brutus* de Voltaire légèrement modifiée (la tragédie était jouée depuis 1790 au Théâtre de la Nation). L'entrelacs référentiel et intertextuel, particulièrement dense, est mis en scène par les choix scénaristiques et narratifs de l'historien :

*Si, parmi les Français, il se trouvait un traître  
Qui regrettât les rois et qui voulût un maître,  
Que le perfide meure au milieu des tourments,  
Que sa cendre coupable, abandonnée aux vents, etc.*

Ces vers du *Brutus* de Voltaire se lisaient, le 21 juin 91, en tête d'une affiche des Cordeliers, signée de leur président, le boucher Legendre. Ils y déclaraient qu'ils avaient tous juré de poignarder les tyrans qui oseraient attaquer le territoire, la liberté et la Constitution<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1158-1159.

<sup>38</sup> Cf. Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la République*, Paris, Points-Histoire, « Nouvelle histoire de la France contemporaine », 1973, p. 4-18.

<sup>39</sup> J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, *op. cit.*, t. I, p. 617. Élémer Bourges démarque de près cette séquence : les soldats évoquent « une troupe d'acteurs qui jouait alors *Brutus* à Nantes », et le Grand Inquisiteur Abline rappelle le héros à ses devoirs en ces termes : « Brutus eut-il de la pitié, lorsqu'il envoya ses fils à la mort ? » (*Sous la hache*, *op. cit.*, respectivement p. 1004 et 999). On se souvient que le père Mabeuf, aux yeux d'Enjolras, est un « cœur de Brutus » : pour qui a fait ses humanités, la référence s'impose d'elle-même...

Riches de références gréco-romaines, la geste et la rhétorique révolutionnaires font à leur tour figures d'intertextes chaque fois qu'une situation insurrectionnelle mobilise le grand exemple de « nos pères, ces géants ». En 1848, la brève expérience des clubs ouvre à un large public l'apprentissage de la tribune démocratique ; or, remarque ironiquement Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, on assiste surtout à une représentation dégradée (« en farce », dirait Marx) du grand drame de 1789-1794 : « Comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, [Sénécal] tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre<sup>40</sup>. » Ce vertige imitatif saisit encore certains militants, artisans et ouvriers, au moment de la Commune :

Mais, en public, Gnouf-Gnouf arrive avec une tête de décapité parlant [...]

Il serre sur ses côtes un portefeuille qui rappelle celui d'un huissier ou d'un professeur de collège communal. L'usure a plaqué des gales blanches sur la peau noire, mais, tout de même, le peuple regarde cette serviette avec respect.

Il semble qu'il y ait là-dedans les cahiers de la Révolution, la contrainte à délivrer aux riches, l'arrêt de mort des accapareurs, l'affiche à coller sur la porte du Comité de salut public<sup>41</sup>.

L'intertextualité inscrit dans la fiction historique un dialogisme polémique : elle intègre dans le récit une confrontation d'interprétations, et un débat historiographique implicite. Les réécritures modifient les scénarios, reconfigurent le système des personnages, changent les points de vue et les focales ; ce réaménagement narratif est comparable à celui qu'opère le récit historique proprement dit, lorsqu'il change de perspective et déplace ses problématiques.

Ce feuilletage a des effets paradoxaux sur l'illusion référentielle et la construction de représentations partagées. La reprise des mêmes portraits, d'intrigues symétriques, de registres comparables confirme et conforte certains imaginaires sociaux (la légende noire de la Terreur en est un bon exemple). Inversement, l'intertextualité, en renvoyant avec insistance à un réseau de références textuelles plus qu'à la réalité concrète du passé évoqué, affaiblit la puissance de la mimésis fictionnelle et menace le lecteur d'une impression prégnante d'irréalité : le second degré, qu'il soit parodique, ludique ou sérieux, entame les pouvoirs d'évocation du texte. D'où une forme d'instabilité, qui confère à la fiction historique le pouvoir de problématiser les représentations qu'elle donne en partage – ainsi que notre propre fabrique de l'histoire.

Corinne Saminadayar-Perrin  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

---

<sup>40</sup> G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 408. Même remarque chez Tocqueville parlant des représentants du peuple : « Il me semblait qu'on fût occupé à jouer la Révolution française plus encore qu'à la continuer [...] On cherchait à se réchauffer aux passions de nos pères, sans pouvoir y parvenir ; on imitait les gestes et les poses, tels qu'on les avait vus sur le théâtre, ne pouvant imiter leur enthousiasme ou ressentir leur fureur [...] le tout le parut une vilaine tragédie jouée par des histrions de province » (*Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1964, p. 75).

<sup>41</sup> Jules Vallès, *L'Insurgé* [1885], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. II, p. 952.

