

LA TEXTURE DE L'HISTOIRE

« Étudiants en Histoire, nos archives sont bien peu littéraires. » Voilà ce que me confiait il n'y a guère un ami que, comme dans les romans du XVIII^e siècle, j'appellerai simplement S..., ancien élève du Lycée C... de R..., car cette confiance fut faite sous le sceau d'une correspondance privée.

Cette réflexion me frappe en ce que je crois y entendre le sentiment (désolé ?) d'une étrangeté radicale de l'Histoire et de la Littérature l'une par rapport à l'autre, voire d'exclusion de l'une par l'autre, comme si, pour devenir historien, il fallait faire le deuil, en soi, du « littéraire ». Elle semble aussi témoigner de l'intériorisation, vécue non sans douleur ou frustration, d'une infranchissable limite entre ce qui serait le domaine respectif de l'Histoire et de la Littérature. Cette désolation de l'étudiant-historien faisant ses adieux à l'amour de la Littérature n'est pas sans m'évoquer, par un effet de symétrie inversée, l'agacement acidulé (ou condescendant) avec lequel parfois l'historien établi accueille les incursions sur son territoire de ces dangereux amateurs que sont les littéraires.

Faut-il donc obligatoirement être soit historien soit littéraire ? et que ce qui est historique ne soit pas littéraire et vice-versa¹ ? Ne peut-on (et alors à quelles conditions) soutenir que, oui, les archives, vues et lues avec un certain regard, sont parfois absolument littéraires ? Et que peut-on d'ailleurs entendre par là ? Ne peut-on croire à une possibilité de « dire l'Histoire » autrement que dans un livre d'Histoire ? Il ne s'agit pas ici de revenir à la problématique si souvent proposée aux étudiants de jadis à partir de la réflexion des Goncourt : « L'Histoire est le roman qui a été, le roman est l'Histoire qui aurait pu être », si pertinente qu'elle puisse être. Mais de chercher, pour l'étudiant en Histoire, des raisons de ne pas faire prématurément son deuil d'une dimension littéraire du

(1) Sont exclus de ce dilemme certains grands historiens (Michelet jadis, Duby aujourd'hui) auxquels est reconnue une sorte de double identité, sans que l'une vienne compromettre l'autre.

travail historique, voire d'une possibilité de faire de l'Histoire sans répudier quelques-unes des dimensions essentielles de la Littérature.

Tenter de répondre ici à ces questions est une entreprise hasardeuse et improbable, puisque ce n'est pas en tant que « pur » historien que je l'entreprends. C'est en tous cas hors de toute prétention ou intention théorisante, avec comme seuls points d'appui quelques bribes d'expérience à trois niveaux, et en toute subjectivité, que je m'engage dans cette entreprise : comment convaincre mon correspondant que les sources de l'Histoire peuvent être littéraires et que l'on peut écrire l'Histoire autrement et ailleurs que dans les livres d'Histoire, sinon en essayant de comprendre pourquoi et comment on peut, un beau jour, sans avoir été étudiant en Histoire, se mettre à fréquenter Archives et Bibliothèques, sur quoi se fonde une passion tardive pour l'Histoire, et quelles formes particulières cette pratique de l'Histoire doit à ses origines sinon hérétiques du moins peu orthodoxes¹.

Le vent de l'Histoire...

Et d'abord en quoi des archives pourraient-elles être « littéraires », sinon parce qu'elles seraient profondément théâtrales, et/ou romanesques². C'est d'abord en tant que lecteur et enseignant de Littérature que je crois voir une première façon qu'ont la Littérature et l'Histoire de se rencontrer. Ce qui permettra peut-être d'abattre quelques-unes des cloisons qui semblent séparer ce qui est historique de ce qui est littéraire, même s'il faut d'abord faire un crochet par la lecture de films qui ont joué un rôle déterminant dans cette passion pour l'Histoire, et dans cette propension à la trouver ailleurs que dans les livres d'Histoire...

« Nous voulions changer le monde, et c'est le monde qui nous a changés. » C'est un des personnages de *Nous nous sommes tant aimés* (1976) de Ettore Scola qui fait ce constat, au terme d'un film qui a raconté comment trois amis, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ont traversé un quart de siècle, avec le miracle économique italien, l'évolution des mentalités depuis l'époque du *Voleur de bicyclette* jusqu'à celle de *La Dolce Vita* ou d'Antonioni. Pour un regard superficiel, il n'y a rien de particulièrement « historique » dans le récit de ces destins croisés (avec quelques péripéties amoureuses) de trois individus à la fois minables et attachants ; pourtant le véritable, le seul sujet du film de Ettore Scola c'est l'Histoire, telle qu'elle a traversé, modelé la vie de

(1) Puisque c'est au titre de cette pratique : quelques pièces de théâtre, inspirées par l'histoire de Rennes (*Sauf le feu, Rennes Expo 1887, Dreyfus est à Rennes*, et *Mes premières vacances, souvenirs de 1936*) et un livre écrit en collaboration avec Colette Cosnier : *Rennes et Dreyfus en 1899, une ville un procès* (Horay, 1999) que je m'exprime ici.

(2) Si je laisse ici de côté une éventuelle dimension « poétique » de l'Histoire, c'est parce que la poésie me paraît (à tort ou à raison) moins concernée par une problématique du Temps.

ces trois hommes. Scola le montre admirablement en un récit où l'Histoire est partout alors qu'elle semble n'être nulle part : ce qu'il y a à raconter de l'Histoire, c'est une certaine expérience du Temps ; plus exactement l'expérience du Temps en tant qu'expérience de ce qui change, dans la société et, pour chacun, dans sa propre vie¹.

Mais même si cette expérience, inscrite dans une durée qui est au fond peu ou prou celle d'une vie, est la plus conforme à celle de tout un chacun, l'expérience de l'Histoire comme expérience du Temps et de ce qui change a aussi sa version foudroyante et spectaculaire. *Le Guépard* de Luchino Visconti est un autre film qui nous parle de l'Histoire, dont le sujet est l'Histoire. Un prodigieux générique inscrit d'emblée le film dans cette perspective, en nous faisant passer d'un monde figé à un monde où tout est s'est mis en mouvement. Les premiers plans, dans les jardins du Prince Salina, montrent une série de statues saisies dans leur immobilité minérale. Et quand au terme d'un long travelling sur la terrasse, la caméra finit, en se glissant par une fenêtre, par pénétrer à l'intérieur du Palais, c'est pour y découvrir un monde qui lui aussi semble figé : la famille du Prince au grand complet, agenouillée, récitant interminablement le Rosaire. C'est dans cet univers qui semble à jamais pétrifié, dans le minéral et dans la répétition, que l'Histoire fait irruption. Que, littéralement, Visconti va « faire souffler le vent de l'Histoire » puisque ce sont d'abord les lourds rideaux de la fenêtre qui s'envolent au vent, pendant qu'une sourde rumeur monte des jardins ; des cris montent, des portes claquent, des gens courent, le bruit et le mouvement envahissent l'écran, et alors que l'on est au énième *Ave Maria* l'on entend annoncer le débarquement de Garibaldi et l'on découvre dans les jardins le cadavre d'un jeune soldat... Cette force irrésistible de l'Histoire, en tant que porteuse du mouvement et du changement, Visconti, cinéaste de l'Histoire par excellence, la donne encore à sentir, mais cette fois dans ses effets sur un individu qui va devenir volontairement acteur de l'Histoire, dans une autre séquence du *Guépard*, celle du départ de Tancredi, où la caméra s'envole littéralement pour suivre Tancredi qui quitte un monde figé et contraignant et part pour un monde où tout lui paraît possible. Bref, Visconti : l'irruption de l'Histoire dans un monde qui semblait endormi, l'entrée de l'individu dans l'Histoire ; Scola : le long travail de l'Histoire sur une société et sur les mentalités. Deux expériences du Temps, l'une souvent aussi euphorique que l'autre tend au désenchantement.

(1) Au sens où, dans *L'Art du Roman*, Kundera distingue « le roman qui examine la dimension historique de l'existence humaine » de celui qui n'est que « l'illustration d'une situation historique, une historiographie romancée », Gallimard, p. 54.

« *Un substrat politiquement et socialement instable* »

Ce que le cinéma nous a permis de sentir presque physiquement, la littérature permet de l'analyser. L'Histoire selon Scola est au fond une Histoire « romanesque », au sens où, selon le mot fameux de Marthe Robert, tous les romans pourraient s'appeler « Illusions perdues ». Quand Lukács parle à propos de Flaubert et de *L'Éducation sentimentale* de « la vie qui devait devenir poésie, et qui s'est réduite [...] en un monceau de débris », ou quand il écrit, de façon plus générale à propos du roman :

La plus grande discordance entre l'idée et la réalité est le temps, le déroulement du temps comme durée ; la plus profonde impuissance à faire ses propres preuves se manifeste dans le fait qu'elle est sans force devant le cours inerte et continu de la durée, [...] que cette réalité insaisissable au mouvement invisible lui impose des contenus étrangers à son insu¹.

on n'est en effet pas très loin du « Nous voulions changer le monde » de Scola. Mais c'est surtout Stendhal qui avait, dès *Armance* (Chapitre XIV), transformé la matière de l'Histoire contemporaine en matière romanesque, en suggérant, comme personne avant lui, et en un raccourci fabuleux, les interférences entre ce qui changeait dans le monde, dans la société, dans l'économie, dans les sciences et les techniques et ce qui changeait, du même coup, dans la vie, la mentalité des gens, en constatant que « depuis que la machine à vapeur est la reine du monde, un titre est une absurdité », et en faisant dire à Octave de Malivert : « Ah ! que je voudrais commander un canon ou une machine à vapeur ! que je serais heureux d'être un chimiste attaché à quelque manufacture [...] mais il faudrait s'appeler M. Martin ou M. Lenoir. » Auerbach rend bien compte de cette profonde imprégnation du romanesque stendhalien par l'Histoire, et vice-versa de la façon profondément romanesque qu'a Stendhal d'appréhender l'Histoire de son temps (disons même d'en faire du roman, d'en faire le principal instrument de sa réinvention du roman)² :

Stendhal vécut à une époque où un séisme après l'autre ébranlait les fondations de la société. Un de ces séismes arracha sa vie au cours qui semblait prescrit aux individus de son milieu pour le jeter, ainsi que nombre de ses semblables, dans des aventures, des événements, des épreuves, des expériences de liberté et de pouvoir qui étaient inconcevables auparavant. [...] La perspective temporelle demeure toujours présente à son esprit, le senti-

(1) *Théorie du Roman*, Médiations, p. 119.

(2) Auerbach, *Mimesis*, Tel, Gallimard, p. 457, et encore : « La réalité à laquelle Stendhal se trouvait confronté était ainsi faite qu'on ne pouvait la représenter sans références aux énormes changements qu'avait introduit le proche passé et sans quelque pressentiment des changements à venir. Toutes les figures humaines, tous les événements humains de l'œuvre stendhalienne apparaissent sur un substrat politiquement et socialement instable. » (P. 459.)

ment que les formes et les modes de vie changent continuellement domine ses pensées.

Sensible au lent travail de l'Histoire sur la société et les hommes (ils voulaient changer le monde, et le monde les a changés...), Stendhal ne l'a pas moins été au caractère exceptionnel des irruptions de l'Histoire dans un univers apparemment figé, et de ses contrecoups. Que dire des effets engendrés par l'énoncé typiquement historique que constitue la célèbre première phrase de *La Chartreuse de Parme* : « Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan etc... », sinon qu'ils sont déjà de même nature que le début du *Guépard*? Toute la suite du sublime chapitre 1 sur *Les Français à Milan* ne cesse de décliner ce thème essentiel : l'événement historique majeur (que le franchissement du pont de Lodi par le héros emblématique de la Révolution symbolise ici) a, par sa radicalité, par sa force (voire sa violence) des effets eux-mêmes radicaux sur les habitudes et les routines : le « réveil d'un peuple endormi », la « chute des idées anciennes » et le « surgissement de mœurs nouvelles ».

Comme Visconti en un travelling, Stendhal nous donne à comprendre en une phrase ce caractère de révélation, qui permet de dire que l'irruption de l'Histoire est ici, à proprement parler, une Apocalypse : « Un peuple entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et quelquefois odieux. » Schème fondateur que la suite de ce chapitre ne cesse de reprendre sous d'autres formes : « On était plongé dans une nuit profonde [...] et tout d'un coup l'on se trouva inondé de lumière. » L'événement historique introduit une rupture, il a en fait le pouvoir unique de changer les sociétés, comme on vient de l'entrevoir, et ce que Stendhal n'appelait pas encore les idéologies ; mais aussi de changer les hommes, de révéler chacun à soi-même (« exposer sa vie devint à la mode ; on vit que pour être heureux après des siècles de sensations affadissantes, il fallait [...] rechercher les actions héroïques ») et de « changer la vie » : « La masse de bonheur et de plaisir qui fit irruption avec ces Français fut telle que...etc ».

Ce caractère de l'événement historique est « lisible » explicitement chez un Malraux (« l'Apocalypse de la Fraternité » dans *L'Espoir*, quand éclate la guerre civile en Espagne). Et dans *Le Siècle des Lumières*, le romancier cubain Alejo Carpentier, anticipant le déclenchement de la Révolution, parle de « l'imminence d'un grand incendie, qu'Esteban cette nuit-là acceptait comme [...] une apocalypse à laquelle il était anxieux d'assister le plus tôt possible, afin de commencer sa vie d'homme dans un monde nouveau ».

La Tempête...

En fait cette irruption de l'Histoire est, chez Stendhal, comme plus tard chez Visconti, une énorme « péripétie », une péripétie radicale, au sens parfaitement aristotélien du terme, puisqu'elle survient contre toute attente (*para ten doxan*) mais non contre la logique : Alejo Carpentier parle de « la violence d'un événement qui avait tiré tout le monde de ses habitudes et de ses routines ». L'Histoire, dans ce type d'Épiphanie que certains romanciers ont mise en scène (pour raconter ensuite ce qu'elle devient dans la durée), a donc aussi, littéralement, les caractères fondamentaux du théâtre, puisqu'elle est avant tout « coup de théâtre ». Ce n'est pas par hasard que Carpentier, par un très suggestif effet de redoublement de thème, fait précéder l'irruption de l'Histoire dans la vie de ses héros par le passage d'un ouragan tropical : le cataclysme météorologique et le cataclysme historique ont le même pouvoir, ils font « s'effondrer les murailles ».

Ouragan, cataclysme, n'est-ce pas précisément aussi ce au cœur de quoi Shakespeare plonge d'emblée les personnages, et les spectateurs, de la plus profondément théâtrale de toutes les pièces (puisque son sujet est le théâtre) : *La Tempête*. Dans l'Histoire comme au théâtre dont la tempête est la métaphore, la péripétie possède un pouvoir maximum de subversion (« L'Enfer est vide et tous les diables sont ici. »), et sa force terrible aboutit au même résultat. « La Révolution c'est l'irruption des évidences » écrivait Morvan Lebesque au moment d'un « passage » de l'Histoire. « Cette île où nous nous sommes trouvés alors que chacun de nous était hors de lui-même » s'étonne Gonzalo après le passage de la Tempête déclenchée par Prospero.

D'ailleurs est-ce un hasard si au début de l'histoire du théâtre les auteurs grecs furent intéressés par l'Histoire autant que par le Mythe. On connaît la mésaventure survenue à Phrynichos : sans doute frappé par le caractère profondément (*immédiatement* !) théâtral de l'événement, il fit de la prise de Milet par les Perses (494) le sujet de sa tragédie *La Prise de Milet*, mais le public fut si bouleversé par cette représentation de l'Histoire contemporaine que l'auteur fut puni d'une amende. Elle témoigne au moins d'une sorte d'identité originelle (au sens fort du terme) entre Théâtre et Histoire. En prenant la distance nécessaire, Eschyle, dans *Les Perses* utilise encore l'événement historique, la bataille de Salamine, comme péripétie fondamentale, facteur à la fois de la révélation (la prise de conscience) et du changement (la catastrophe). Et il dit bien (le premier ?) que cette expérience de l'Histoire dans son pouvoir de bouleversement est aussi une expérience particulière du Temps, avec cette réflexion du Chœur : les Perses « tremblent devant le

Temps qui se tend¹ ». À quoi fait presque écho, deux mille ans plus tard, le mot de Hamlet : « *The time is out of joint...* »

Une expérience spécifique du Temps vécu comme vecteur d'une apocalypse et d'un changement radical du monde, de la société, du pouvoir, et/ou des individus ; ou bien de changements plus lents, imperceptibles, invisibles même jusqu'au moment où ils deviennent évidents : voilà donc ce que le théâtre ou le roman et l'Histoire semblent avoir en commun. La fiction dramatique comme la fiction romanesque empruntent à l'Histoire certains de ses aspects les plus frappants, pour obtenir leurs effets les plus saisissants. Mais inversement l'Histoire, par l'expérience du Temps qu'elle fait vivre, peut nous apparaître comme le comble du théâtre, ou le comble du roman.

Le cuisinier de César

On pourra ici m'objecter que mon correspondant et ami S..., étudiant en Histoire, a peu de chances de trouver dans les registres paroissiaux l'équivalent du récit de Salamine ou du premier chapitre de *La Chartreuse de Parme*. Il me faut donc évoquer maintenant une pratique différente, celle de l'écriture théâtrale, dans le cadre d'une troupe de théâtre amateur², qui peut nous amener à envisager une deuxième manière qu'aurait l'Histoire, et plus précisément certaines de ses sources, d'être « littéraires ». Le lien que j'établis entre ces deux niveaux, si disproportionnés, ne tient pas à quelque accès soudain de démesure, (d'*hybris*, puisqu'il était question d'Eschyle), mais au fait qu'il fallait bien avoir lu d'une certaine façon le récit de l'Histoire chez de grands écrivains, ou de grands cinéastes, pour avoir un jour l'idée, l'envie, voire l'inconscience de la raconter à son tour, avec de modestes moyens.

Le recensement des déclarations de perte faites par les victimes de l'incendie de 1720, ou la lecture d'un opuscule de B. Pocquet du Haut-Jussé sur *L'Industrie des chaises à porteur*, ou le dossier complet de l'Exposition Industrielle, Agricole, Commerciale et des Beaux-Arts de Rennes en 1887, conservé aux Archives Municipales de Rennes (avec en particulier ses quatre volumes de lettres adressées au Secrétaire de l'Exposition par des commerçants et industriels de tout l'Ouest) ; le dépouillement minutieux et systématique de la presse rennaise de 1899 et la lecture de nombreux rapports de police notant généralement sans style et sans grâce ce que font et disent Victor Basch ou Charles Bougot ou des innombrables demandes de laisser-passer pour assister à une

(1) Vers 64 (traduction personnelle, et volontairement littérale). Dans l'édition Budé (trad. Mazon) : « frémissent du temps qui s'allonge ».

(2) J'ai tenté de raconter l'essentiel de cette expérience dans un article intitulé « Le Trac de Rennes », dans le n° 23 (1997) des *Cahiers* de la Comédie Française, « Le Théâtre des amateurs ».

audience envoyées au Préfet d'Ille-et-Vilaine ; l'examen et le recoupe-ment de tous les petits échos des quotidiens rennais sur les grèves qui se déclenchent tardivement à Rennes en 1936, toutes ces archives, d'où sont sortis des personnages, des répliques ou des scènes des pièces évoquées plus haut, n'ont en effet assurément rien de littéraire, même si elle sont parfois plus immédiatement intéressantes que les registres paroissiaux... Alors, par quelle étrange aberration en avoir fait la matière d'un travail théâtral ?

Sans doute faut-il voir ici l'influence de Brecht (ne serait-ce que parce qu'il fut un temps où pour faire du théâtre (même amateur) il fallait bien passer par Brecht !) qui suggère un regard sur l'Histoire, qu'auteurs de théâtre, romanciers mais aussi historiens de la « nouvelle Histoire » ont les meilleures raisons de faire leur :

Le jeune Alexandre conquit les Indes.
 Tout seul ?
 César vainquit les Gaulois.
 N'avait-il à ses côtés au moins un cuisinier ?
 Quand sa flotte fut coulée Philippe d'Espagne
 Pleura. Personne d'autre ne pleurait ?
 Autant de récits,
 Autant de questions...¹

Or le cuisinier de César et tous ses semblables, ce sont eux qui attendent, dans ces archives apparemment si peu littéraires, qu'on vienne poser les questions, construire les récits qui les concernent. Le texte de Brecht ouvre des perspectives illimitées et pourrait d'ailleurs tenir lieu de référence à tous les historiens d'aujourd'hui, pour qui on peut, selon le mot de Michelle Perrot, « faire Histoire de tout » et qui à l'instar d'un Alain Corbin se mettent maintenant à chercher dans les Archives « le » parfait inconnu pour en écrire l'histoire². Ainsi regardées, les archives, si elles ne sont pas, d'un coup de baguette magique, devenues « littéraires », sont au moins une mine où chercher matière à imaginer « des histoires ». Des Rennais qui ont presque tout perdu pendant l'Incendie de 1720 et dont ont été conservées les « déclarations de perte » ; des paysans forcés de venir, de toute l'Ille-et-Vilaine, travailler à la ville pour aider au déblaiement puis à la reconstruction de la ville, et dont les allées et venues sont détaillées en d'arides rapports administratifs, des porteurs de chaise qui ont momentanément perdu leur clientèle ou leur maître ; « autant de récits, autant de questions » ; des ouvriers ou des employées dont, en 1936, les petits échos apparem-

(1) *Poèmes 4*, trad. Maurice Régnauld, L'Arche.

(2) *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu*, Flammarion, 1998.

ment anodins des quotidiens rennais racontent comment ils firent leur première grève, pour « avoir les accords Matignon » comme tout le monde ; ou bien toute une ville, Rennes encore, sur laquelle la présence de Dreyfus, le temps d'un été, va faire « passer l'Histoire »... Autant d'inconnus qui ne demandent qu'à devenir « sujets de l'Histoire » (l'Histoire de ceux dont on a coutume de dire qu'ils « n'ont pas d'Histoire »). Pour raconter cette Histoire « profonde » (au sens de enfouie dans les profondeurs) dont les bribes sont bien à glaner dans les archives, il y a « seulement » à imaginer (autrement que par un mode d'écriture analytique et abstrait ; autrement que pour arriver à une conclusion générale) comment ils ont pu la vivre, comment l'Histoire a pu entrer dans leur vie, plus ou moins violemment, et la traverser, en la transformant à leur insu ou non. Imaginer selon quelles modalités, de la conscience la plus lucide à la méconnaissance la plus désolante, ils ont pu vivre l'Histoire et les changements qu'elle a introduits dans leurs vies. Imaginer donc aussi les individus plus ou moins fictifs, les personnages, qui permettent de « représenter » une catégorie professionnelle ou sociale, une attitude, une mentalité, une idéologie.

Lire et tenter d'écrire l'histoire de ces « cuisiniers de César », et toujours en y cherchant les traces de cette expérience spécifique du Temps et de l'Histoire qui les change, voilà sans doute ce que P. Champion¹ appellerait « la structure imaginaire particulière, l'idée », qui fut à la base de ce travail théâtral sur l'Histoire.

« La vérité incertaine de l'expérience vécue »

Mais si c'est bien des archives, sous les diverses formes que leur connaît tout étudiant en Histoire, que sont sortis les personnages des pièces que j'ai écrites pour le Trac, et si même il y a un savoir historique précis (la thèse de Claude Nières sur *La Reconstruction de Rennes derrière Sauf le feu*, ou *Les Ouvriers en grève* de Michelle Perrot derrière tel personnage de *Rennes Expo 1887*), il est certain aussi que le récit de l'Histoire ne s'écrit pas selon les mêmes modalités selon que l'on est dans une pratique d'historien ou dans une pratique théâtrale. Et que, à partir du moment où le regard « littéraire » intervient, il s'écarte du « mode d'écriture analytique et abstrait » qui caractérise l'historiographie dont l'ambition est de « réaliser les deux valeurs de l'exactitude et de la compréhension en analysant l'événement et en explicitant la valeur générale² ».

(1) « Comment Georges Duby écrit l'Histoire », *Littérature*, n° 84, décembre 1991.

(2) Pierre Champion, *ibid.*

Ce qui caractérise le récit de l'Histoire dans une perspective littéraire (et d'autant plus que l'on recourt pour la dire à des personnages type « cuisinier de César ») va dans la direction opposée, et a été parfaitement décrit par J. Lévi-Valensi en une analyse (limitée au roman mais qui vaut pour toute approche de l'Histoire par le biais de la littérature) qui dit l'essentiel :

L'historien et le romancier disent la même histoire ; mais le premier la décrit, le second la fait revivre à travers la complexité de consciences subjectives de personnages confrontés à des problèmes qui les dépassent, dont ils n'ont pas la maîtrise, mais dont ils subissent les effets et sur lesquels ils s'interrogent. Du même coup le romancier replace l'incertitude dans sa durée, [...] redonne à l'incertitude l'épaisseur et les dimensions qui étaient véritablement les siennes, avec leur cortège d'inquiétude, de colères, de rancœurs, d'angoisses — autant de réalités qui ne sont pas de l'ordre des faits mais de celui de la réalité subjective. Autrement dit [...] le romancier restaure l'événement historique dans la vérité incertaine de l'expérience vécue.

Le récit y perd la clarté, la logique, la certitude de la relation rétrospective, ou de l'analyse rigoureuse des causes et des conséquences au niveau événementiel, mais il y gagne dans la résurrection [...] de l'opacité, de la dimension tragiquement problématique de l'Histoire¹.

Faut-il préciser que le modèle de cette « réalité incertaine » reste le récit de la bataille de Waterloo, telle que la vit Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, où la narration s'attache à multiplier les « écrans » entre le héros et l'événement (bruit, fumée, ivresse, évanouissement, etc), et que résume si bien l'interrogation récurrente : « Ai-je réellement assisté une bataille ? », qui devient même plus tard « et cette bataille était-elle Waterloo ? » Peut-on, après cela, oser évoquer d'autres exemples ? Ce qui importe ici, c'est de souligner qu'à ce niveau rien n'est en effet plus contraire aux exigences du récit, qu'il soit théâtral ou romanesque, que la clarté, la logique, les certitudes et les conclusions ; les personnages trop « informés » sont peu intéressants, et le savoir historique, tel qu'il provient des sources, des archives, doit être pour ainsi dire « brouillé » ; la vérité historique ne peut être ici que ce qui ressort de l'addition, du heurt et du conflit de multiples vérités partielles, incomplètes, déformées, et l'on pourrait pousser le paradoxe (qui n'en est un qu'en apparence) jusqu'à dire que tout le travail d'écriture de l'Histoire consiste alors à « déconstruire » en partie le savoir que le travail sur les sources avait permis d'acquérir. Qu'il s'agisse de l'Incendie de 1720, de la conquête des premiers congés payés en 1936 par les ouvrières rennaises de la Chemiserie Strauss ou de l'opinion rennaise réagissant à l'Affaire Dreyfus, ce qui importe c'est, face à la « tempête » que représente l'évé-

(1) « L'Histoire et le "mentir-vrai" dans *La Semaine Sainte* », p. 131, *Récit et Histoire*, PUF, 1984.

nement, les différents niveaux de conscience qu'ont pu en avoir les personnages : construire une pièce de théâtre sur l'un de ces sujets c'était donc, d'une manière ou d'une autre, chercher à proposer un « échantillonnage » des rapports à l'Histoire dont témoignent, ou que suggèrent les archives où dorment tous ces cuisiniers de César. Tel est entré dans l'Histoire, l'a accueillie, avec une ferveur absolue (qui n'est pas toujours synonyme de lucidité), tel l'a niée, par haine de ce qu'elle apportait de nouveau, tel autre s'est à peine aperçu qu'il se passait quelque chose : paradoxalement l'important est de donner à sentir ces multiples niveaux de conscience ; ce qui est à raconter ce n'est jamais que l'Histoire-dans-la-vie-de-X...ou Y..., avec tout ce que cela peut impliquer comme passions ou adhésions, comme errements, égarements ou aveuglements. Comme toujours au théâtre c'est cette pluralité contradictoire des points de vue, des discours et des prises de conscience qui constitue le récit de l'Histoire.

« *Il nous faut peu de mots...* »

Sans doute certains des « plis » pris au cours de cette expérience furent-ils durables, car même sorti de ces réécritures théâtrales de l'Histoire, et me risquant, en compagnie de Colette Cosnier, avec *Rennes et Dreyfus en 1899*, à un type de récit *a priori* plus conforme à ce qu'est un récit historique *stricto sensu*, il me semble que nous avons gardé quelque chose de ce « regard littéraire » sur les archives et les sources de l'Histoire, en particulier un intérêt peut-être moins explicite, mais réel pour les diverses façons qu'eurent les uns et les autres d'accueillir l'irruption de l'Histoire, avec Dreyfus, dans leur ville et dans leur vie. Il est vrai que Colette Cosnier, si elle n'a pas écrit une pièce sur « le cuisinier de César », est l'auteur d'un roman sur *Les Gens de l'office*, ce qui n'est pas si différent, et qu'elle y cite, en épigraphe, ces mots de Péguy, dans *Notre jeunesse* :

Ce que nous voulons voir et avoir ce n'est point une histoire endimanchée, c'est l'histoire de tous les jours de la semaine, c'est un peuple dans la texture, dans la tissure, dans le tissu de sa quotidienne existence, dans l'acquêt, dans le gain, dans le labeur du pain de chaque jour.

Rien d'étonnant donc si nous avons été amenés, dans ce récit où Rennes rencontre le Procès Dreyfus, à ne jamais perdre de vue ce que Éric Cahm analyse parfaitement quand il écrit¹ :

Les spectateurs et même les acteurs d'un grand événement sont des êtres humains avec des préoccupations ordinaires, même au moment d'un grand procès politique, et la grande histoire a toujours quelque chose d'abstrait.

(1) *Modern and contemporary France (1999)*, 7. « Centenary reflections on Rennes and the Dreyfus Affair ».

Pendant que se déroulait la procès Dreyfus, épilogue d'une Affaire que « la grande histoire » a depuis longtemps disséquée, explicitée (au point que d'aucuns ont pu estimer qu'il n'y avait plus rien à en dire), une autre réalité continue en effet à exister (on serait tenté de dire d'autres réalités, tant les niveaux en sont multiples) ; l'histoire de tous les jours de la semaine ne s'interrompt pas subitement pour laisser toute la scène à la grande histoire, et c'est ce tissu, pour parler comme Péguy, qu'il fallait aussi ressaisir. Dreyfus allait être jugé à Rennes, et le monde entier avait les yeux sur Rennes, mais les courses cyclistes, les courses en sac, les fêtes foraines, les retraites aux flambeaux, les processions, les drames de la misère ou de l'alcoolisme continuent, et, preuve que la vie ne s'interrompt pas quand surgit l'Histoire, aux courses des Gayeulles il s'ingurgite douze cents galettes garnies de cinquante kilos de saucisse... D'un point de vue purement historique, cela n'est sans doute pas essentiel, d'un point de vue littéraire, c'est, typiquement, ce que Roland Barthes eût appelé « un effet de réel¹ ».

Cette attention à « l'inessentiel », assurément héritée de la fréquentation des œuvres littéraires, se retrouve aussi au niveau de l'écriture, ou mieux, pour parler encore comme Péguy, de la texture des documents d'archives. Car si le langage historique, avec son caractère sinon abstrait du moins « généralisant » et son désir d'arriver à des « résultats » vise à identifier les discours, les appartenances politiques, idéologiques, à rapporter tel comportement, telle prise de position, telle information à des « catégories » globales, le travail sur les textes littéraires finit sans doute par susciter face aux archives des réflexes qui font que l'on en vient à lire n'importe quelle pièce non comme un simple document (dont l'intérêt serait moins en lui-même qu'en ce qu'il révèle) mais comme un texte à part entière, intéressant par lui-même, et en particulier par ses détails qui en disent finalement plus que le contenu proprement historique à quoi on peut le réduire en quelques mots. Sentiment face aux rapports entre la réalité et les mots que Paul Éluard dit mieux que personne² : « Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel. »

Quand on a dit, par exemple, que, dans la presse rennaise de 1899, *Le Patriote Breton* est violemment antisémite et *Le Journal de Rennes* fortement cléricale on a effectivement dit « l'essentiel », ce que G. Duby appelait « le travail des érudits » et qu'il décrivait ainsi : « Patiemment ils ont peu à peu repéré tous ces vestiges ; ils les ont recueillis, époussetés, embaumés, catalogués, étiquetés. Rangés³. » Mais cet « essentiel » n'est-

(1) Cf. *Littérature et réalité*, Points Seuil, pp. 81-89.

(2) Dans *Les Sentiers et les routes de la Poésie*, 1952.

(3) Dans *Le Dimanche de Bouvines*.

il pas ce que ce même Duby appelle « le cénotaphe » (le tombeau vide !) de l'événement, où ne demeurent que des vestiges « usés, racornis, troués, élimés » ? À cet étiquetage, à ce rangement qui permet par exemple de dire en trois lignes, ou en un mot, qui fut dreyfusard et qui ne le fut pas, et qui donne parfois à l'historien l'illusion que « tout est dit depuis longtemps », s'oppose une envie typiquement littéraire d'essayer de retrouver, dans les mots, quelque chose de l'épaisseur d'une réalité, humaine, sociale, politique, qui ne se réduit ni à des formules ni à une nomenclature...

S'agissant du *Journal de Rennes* et du *Patriote Breton*, il faudrait donc pouvoir restituer la réalité (la littéralité) du ton hystérique (et précélinien...) de l'un, du style cafard de l'autre pour rendre toute sa consistance à la notion d'antidreyfusisme ; et pour, du même coup, comprendre, autrement que de façon un peu abstraite, tout ce que recouvre aussi le dreyfusisme. Ou pour éclairer, par exemple, ce qu'un historien sérieux ne considérera que comme un mouvement d'humeur incongru, le mot de Henri Sée, écrivant à propos des cléricaux rennais¹ : « Rien que la vue de ces tristes crétins suffirait à vous convertir au socialisme », et, dans le même mouvement, s'expliquer ce qui put un jour pousser le même Henri Sée, homme de 36 ans, universitaire d'un tempérament réservé, père de famille, amateur éclairé de Wagner, déjà auteur d'une œuvre d'historien qui lui vaut la considération de ses collègues à ouvrir la fenêtre de sa maison dans le paisible et bourgeois quartier du Bois-Rondel pour crier à pleins poumons « À bas la calotte ! ». Il en va de même des efforts comiques à force d'être désespérés des *Nouvelles rennaises* pour « nier » la réalité du procès qui fait de Rennes cet été-là « l'endroit du monde d'où doit sortir le plus de bruit ». Il faut citer intégralement les incroyables directives du chef de la Sûreté, Viguié, concernant la « réception » de Dreyfus à son arrivée en France, et où Labiche, Courteline, et Kafka, à moins que ça ne soit Rouletabille, Arsène Lupin et les Dupon(d)t, semblent s'être donné rendez-vous, pour mesurer jusqu'à quelles extrémités put aller l'inquiétude du gouvernement, et toucher un peu de la réalité de cette inquiétude. Ou lire *in extenso* l'extraordinaire rapport, que l'on doit à un indicateur de police, dialogué comme une scène de théâtre, de la visite de Jaurès et Viviani aux militants du Cercle d'Études Sociales, avec son poids de non dits, de réticences, d'ironie, pour savoir ce que put être le décalage entre les leaders socialistes et la base. Que de documents que nous aurions effectivement pu résumer en trois lignes, mais que nous aurions sans cesse voulu citer intégralement, comme des textes à part entière, entre lesquels se tissait tout un réseau de relations.

(1) Lettre à A. F. Herold, 5 février 1899 ; B. M. Rennes, Ms. 1518.

Henri Sée n'en était-il pas conscient en tant qu'historien, de ce que dire « l'essentiel » est toujours plus ou moins insuffisant, face à tout ce que recèle de richesses et de signification cette sorte d'hypertexte constitué par l'ensemble des documents sur un sujet ou un événement, lui qui écrivait¹ : « Si j'en étais capable, j'aimerais mieux écrire des livrets d'opéra que d'exposer en soixante-dix pages l'évolution économique de l'humanité, alors que rien que pour le Vivarais il faudrait plusieurs volumes » ? Ce n'est peut-être pas un livret d'opéra, mais un chapitre de roman, ou une scène de théâtre que l'on sent contenus en germe dans certains mots d'un rapport de police, un fragment de correspondance ou un article de journal. L'ajusteur Maniez s'écriant : « Camarades, lorsque nous voyons un homme sur le point de se noyer, nous nous précipitons à son secours sans regarder s'il porte un chapeau haut-de-forme, tout simplement parce que c'est un homme, eh bien nous défendons la cause de Dreyfus tout simplement parce que c'est un homme comme nous. » ; Henri Sée, écrivant « à chaud » après les journées d'émeute de janvier 1898 : « Nous sommes sous le coup d'une véritable terreur. Nous avons contre nous tous les bourgeois et les innombrables cléricaux que contient cette ville. [...] En dépit des mauvais moments que nous avons passés, que nous passerons peut-être encore, nous en sommes profondément heureux car nous avons agi en hommes libres prêts à accepter toutes les conséquences de leurs actes. » ; ou ces innombrables curieux quémendant auprès du Préfet Duréault une place pour assister à une audience du Procès, parce que « c'est une chose qu'il faut avoir vue », tous ces mots, les mots des archives, nous suggèrent plus que des conclusions générales : une part de cette « vérité de l'expérience vécue » qu'évoquait J. Lévi-Valensi, quelque chose des émotions de ces hommes, lorsque l'Histoire s'est pour ainsi dire invitée dans leurs vies.

Avec leurs infinies nuances, toutes ces attitudes, tous ces engagements, c'est-à-dire au fond tous ces *discours*, implicites ou explicites, tenus à Rennes sur l'Affaire et sur Dreyfus lui-même, et retrouvés dans les journaux, les correspondances, les souvenirs, les rapports de police constituaient un immense *texte*. Sans doute est-ce une caractéristique de l'Affaire Dreyfus, de ses sources et de son historiographie de susciter ce type de recherche : en effet lors du Colloque du 13 janvier 1998, à la Bibliothèque Nationale de France², Éric Cahm indiquant les principaux champs qui restent à explorer sur ce sujet citait « le discours dreyfusard, sa thématique et son évolution, [...] le discours antidreyfusard modéré, [...] l'Affaire et la province à travers les rapports des pré-

(1) Lettre (inédicté) à A. F. Herold, 13 août 1930 ; B. M. Rennes.

(2) Compte-rendu dans le *Bulletin de la Société Internationale de l'Affaire Dreyfus*, n° 5, été 1998.

fets et la presse régionale ». Michel Drouin renchérisait en soulignant « l'indispensable nécessité d'élargir à d'autres titres de journaux que ceux déjà étudiés le champ, capital et foisonnant, de la presse à l'époque de l'Affaire à Paris, en province et à l'étranger ». Madeleine Rebérioux enfin faisait remarquer qu'il y avait encore beaucoup à faire pour que « les textes dreyfusards » soient « présentés et commentés », que « les journaux dreyfusards sont [encore] lus de façon paresseuse », que « la correspondance des intellectuels est une mine » qui reste largement à explorer et enfin appelait à des études rigoureuses de « l'usage du vocabulaire » de l'antidreyfusisme et de l'antisémitisme. C'est peut-être, avec le caractère éminemment « dramatique » de l'Affaire, ce qui fait qu'elle se laisse mieux que d'autres sujets approcher par un regard « littéraire », et traiter comme un texte. C'est peut-être aussi ce qui fait que mon ami S..., qui m'écrivait « étudiants en Histoire, nous travaillons sur des archives bien peu littéraires », reprendra la plume pour me dire : « Tout cela est fort bien, mais les registres paroissiaux ? »

André Hélar