

# Transpositions significatives : l'Italie chez Michelet

HANS PETER LUND \*

À Paul Viallaneix.

« La France a aimé un pays surtout, l'Italie... »  
Jules Michelet<sup>1</sup>

## Introduction

La place de Michelet dans les activités de la Société d'Histoire littéraire de la France n'est plus à établir depuis le colloque de 1973, organisé à l'occasion du centenaire de la mort de l'historien, et la publication de sept communications qui s'en suivit. Le but de cette communication est d'élargir quelque peu les perspectives ouvertes alors, et de présenter des réflexions sur la subjectivité romantique chez l'historien français face à l'Italie.

Dans son introduction aux actes du colloque de 1973, Paul Viallaneix notait que l'Histoire, lorsque Michelet commence ses cours au Collège de France, en 1838, « devient pour lui une seconde vie »<sup>2</sup>. Il dit aussi, introduisant l'*Histoire romaine*<sup>3</sup>, que

\* De l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark. Université de Copenhague.

1 Cours du Collège de France, Leçon du 25 mai 1840. Textes publiés par Paul Viallaneix, t. 1, p. 407, Gallimard, 1995.

2 *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1974, 5, p. 773.

3 Introduction à *Histoire romaine*, Œuvres complètes, t. II, p. 317. Pre-

« Rome est, pour Michelet, une seconde patrie ». L'optique subjective de Michelet se trouve ici fortement soulignée. C'est reprendre le jugement porté sur le grand historien dans la réception de son œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle, et nous allons maintenir ici cette approche en nous penchant sur l'Italie à travers Michelet.

Hippolyte Taine, ce positiviste juré, estimait, dans son compte rendu de la partie de l'*Histoire de France* consacrée à la *Rennaissance*, parue en 1855, que l'histoire écrite par Michelet était celle d'un prophète qui adopte un ton fantastique ; l'ouvrage frôle l'art, car « [l]'histoire est un art », mais il ajoutait aussitôt qu'elle est aussi une science ; elle demande à l'écrivain l'inspiration, mais elle lui demande aussi la réflexion »<sup>4</sup>. Le style de Taine dans son propre *Voyage en Italie* (1866) est, au contraire de celui de Michelet, d'une sobriété et d'une objectivité sans défaut. Qu'on compare le passage suivant de Taine, sur le Colisée, à l'émotion de Michelet face à la croix plantée dans l'arène (dans son *Journal*): « Au centre du cirque est une croix : un homme en habit bleu, un demi-bourgeois, s'est approché au milieu du silence, a ôté son chapeau, replié son parapluie vert, et avec une dévotion tendre a baisé trois ou quatre fois de suite, à baisers pressés, le bois de la croix. On gagne par baiser deux cents jours d'indulgence »<sup>5</sup>. Il manque complètement à Taine, malgré l'évocation de l'Antiquité, la technique de la transposition significative par exemple à propos des figures féminines entrevues à Naples : « Des groupes de jeunes femmes dont les robes ondu-laient légèrement avançaient sans bruit comme des ombres heureuses. Il me semblait que j'assistais à l'antique vie grecque [...] »<sup>6</sup>.

mière édition de 1855 ; l'ouvrage est préparé dès 1842.

4 Voir le Dossier de presse à la fin du volume VII des *Œuvres complètes* de Michelet, Flammarion, 1978, p. 643 ss.

5 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Hachette, 1876, t. I, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 35.

Or, si l'ouvrage de Michelet a toutes les qualités de l'inspiration, il a peut-être moins celles de la science, et on peut s'interroger sur le risque qu'il y a à faire de l'histoire sa seconde vie : n'est-ce pas y transporter le sujet et sa propension à l'interprétation ? Non seulement l'histoire parle aux romantiques (comme le réel à Balzac depuis le roman historique des *Chouans*), mais ceux-ci sont, en même temps, à l'écoute de ce qui est *leur propre* passé<sup>7</sup>. Cette écoute suscite des réponses, et souvent l'appel de l'histoire est un appel à l'engagement. Dès lors, la question se pose de savoir comment les romantiques, et Michelet avec eux, interprètent les paroles entendues, et il est significatif, à ce propos, que Michelet, écrivant l'histoire de Rome, n'aura jamais fait que celle de la République. On a même pu dire, avec une très belle formule, que Michelet « est le premier à avoir reconstruit un rapport subjectif avec un passé collectif »<sup>8</sup>.

L'exemple de Michelet, interprétant l'histoire, est particulièrement clair, puisqu'il transpose à un autre niveau, celui des significations profondes, les signes – figures et paysages, réel et art – qui se proposent au déchiffrement. Voici ce qu'en disait Jules Lefebvre :

L'image, le souvenir, l'impression, ce sont les matériaux mêmes de sa pensée, qui, comme un fleuve, entraîne tous ces éléments dans un grand mouvement continu [...]. Il y a la métaphore qui jaillit de l'image ; il y a l'idée qui vient donner du corps à la métaphore. [...] Jamais d'impression pour l'impression. Toujours une transposition<sup>9</sup>.

7 Max Milner, quant à lui, souligne le romantisme de Michelet, malgré le scepticisme de celui-ci à l'égard des romantiques (relevé aussi par Jacques Seebacher dans son article sur Michelet dans le *Dictionnaire des littératures de langue française* (Bordas, 1987), voir l'article « Romantisme », *L'Esprit créateur*, vol. 46, no 3, 2006.

8 Paule Petitier, *Jules Michelet. L'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 110.

9 Jules Lefebvre, *Michelet et la Renaissance*, p. 189. – Quant à Théodora Scharten, elle cite son époux André Monglond : « Pour faire entendre [dans la *Renaissance*] ce que fut la découverte de l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle pour les troupes françaises, il puise sans cesse dans ses propres souvenirs [...] » (*Les Voyages et séjours de Michelet en Italie*, 1934, p. 128).



S'il est impossible, chez Michelet, de séparer l'Italie de l'optique d'un homme qui se consacre, à base de documents, à l'histoire comme science<sup>10</sup>, il nous semble donc tout aussi exclu qu'on puisse négliger de considérer cette Italie comme une représentation romantique. C'est sans doute ce dernier aspect de sa méthode qui a provoqué la critique foudroyante d'un Nisard à propos du volume V de l'*Histoire de France* : « la plus éblouissante corruption du genre [...] qu'on ait jamais osée. » L'imagination y entraînerait Michelet, les figures et les paysages admirés l'emporteraient vers l'attribution d'un sens plus général que ne l'admet le matériau brut. Mais on a souvent souligné la volonté, chez Michelet, de s'intéresser à des « espaces vécus »<sup>11</sup>, et ses voyages en Italie (1830, 1838, 1853-54, un bref passage en Engadine 1867) attestent largement cet intérêt pour les choses observables, cette sensibilité aux réalités, son sens des rapports entre le pays et l'art et même son penchant pour une esthétique anthropologique – tout cela marquant son approche de l'Histoire depuis l'*Introduction à l'histoire universelle* et l'*Histoire romaine* de 1831, c'est-à-dire une année seulement après le premier voyage en Italie<sup>12</sup>. Selon Paule Petitier, ce qui est d'abord géographique, appartenant au paysage, aux reliefs, au climat (point de vue qui nous renvoie à Montesquieu), ne devient *pays* qu'au moment du déploiement de l'histoire dans ce cadre. Mais Michelet fut-il pour autant « un grand ethnologue », comme le voulait Roland Barthes<sup>13</sup> ? Guère, dans la mesure où les observations « ethnologiques », d'un nombre limité et souvent fantaisistes, lui servaient le plus souvent de tremplin, dans ses écrits, pour des transpositions significatives.

10 Cf. Paule Petitier, « Science », *L'Esprit créateur*, vol. 46, n° 3, 2006.

11 Jacques Seebacher, art. cit. p. 1607.

12 Voyage entrepris pour « examiner de ses yeux le théâtre de l'histoire romaine », Paule Petitier, *Jules Michelet, L'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 80.

13 Dans une remarque faite au colloque Michelet de la Société des Études romantiques de 1974.



Pour notre part, nous suivrons avec conviction la piste ouverte naguère par Paul Viallaneix et confirmée au colloque de 1973 : L'œuvre de Michelet est caractérisée par un « imaginaire historique » qui est profondément romantique : « [...] l'historien [...] conclut le discours inachevé du passé. L'histoire opère une « résurrection » dans la mesure où elle rend à la vie la parole que la mort lui retire »<sup>14</sup>. À l'intérêt de l'historien pour les documents d'archives, dont il aime faire revivre les/la parole(s), on ajoutera son intérêt pour l'art de la peinture en tant que « preuve [...] de la non-fatalité du symbolique »<sup>15</sup>, autrement dit de la libre création artistique comme *dépassement* de l'Histoire, des figures humaines et des paysages, dans une *transposition* en signes – exactement comme c'est le cas de l'art littéraire auquel donc participe Michelet<sup>16</sup>. Chez lui, le paysage, forme particulière de l'espace parcouru, entre régulièrement comme un premier élément dans les métaphores et autres comparaisons littéraires, que ce soit à égalité avec les hommes qui l'habite ou comme personnification (type « paysage mélancolique »<sup>17</sup>). À partir de là, Michelet prend son élan dans un mouvement qui fait penser à l'inspiration selon Gaston Bachelard : « [...] la rêverie poétique ne peut se satisfaire d'un rudiment d'histoire ; [...]. Le poète vit une rêverie qui veille et surtout sa rêverie reste dans le monde, devant les objets du monde. Elle amasse de l'univers autour

14 « Les silences de l'histoire », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 56. – Malgré les différences notables entre les deux historiens, il y aurait sur ce point une comparaison à faire entre Chateaubriand et Michelet. Cf. Corinne Saminadayar-Perrin : « La conversion d'une écriture : l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* comme récit initiatique », Société Chateaubriand Bulletin année 2006, 2007, p. 186 : « les pouvoirs magiques du pèlerinage (voyage et récit) rendent très concrètement à l'existence un passé glorieux que l'oubli avait effacé. »

15 Pierre Malandain, « Le spécifique de Michelet », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 103.

16 *Ibid.*

17 *Histoire romaine*, Introduction, O.c., t. II, p. 347.

d'un objet, dans un objet »<sup>18</sup>. Michelet, lui, historien et écrivain littéraire, attaché à l'histoire-objet qui se manifeste si facilement dans l'écrit référentiel, demeure en même temps réticent par rapport à cette même histoire, si elle n'est pas le signe de qualités humaines ou d'autres histoires.

L'expérience de l'Italie faite au cours des voyages déteint sur l'image qu'il en présente, par exemple dans l'*Histoire de France* et ses cours au Collège de France. Le réel est lié à l'interprétation, selon un procédé stylistique idéalisant qui se répète. On est devant un imaginaire de Michelet, où prend forme une *autre* « Italie », selon une rhétorique métaphorique et comparative. S'il est impossible de séparer l'Italie de Michelet de l'optique d'un homme de science, ou d'un historien travaillant comme lui à base de sources, cette Italie est cependant transformée ou transposée selon le procédé des représentations romantiques. Michelet ne se contente pas d'observer des faits historiques, de regarder la scène où l'histoire s'est déroulée et d'admirer les œuvres d'art représentatives elles aussi de l'histoire. Il maîtrise lui-même l'art de *peindre* dans ses écrits et ne fait que passagèrement une représentation neutre du monde réel : il regarde et imagine, et son regard de voyageur, surtout, est rarement objectif.

Ces considérations nous dirigent vers l'*écriture* de l'historien et nous éloignent du même coup, ici, de toute approche biographique<sup>19</sup>. Nous situerons en revanche nos réflexions dans l'histoire du romantisme français, avec cet intérêt spécifique pour l'Italie, hérité, certes, de ses prédécesseurs et des époques plus lointaines (Montaigne). Pour ce qui est du temps de Michelet, rappelons par exemple la parution de l'ouvrage de Ginguené, *Histoire de la littérature italienne*, à partir de 1811, et, détail significatif, la création du Prix de Rome du paysage, en 1817.

18 *La Poétique de l'espace*, p. 87.

19 Comme celle suivie par Paule Petitier dans son article « Du clivage au conflit : la représentation du social par l'intime chez Michelet », in : *Le Moi, l'Histoire 1789-1848*, éd. Damien Zanone, Ellug, 2005.

Il s'ensuit que nous ne considérons ici Michelet que comme *écrivain*. Certaines parties du *Journal* le rapprochent de Chateaubriand, de Gautier, de Nerval, de Heinrich Heine<sup>20</sup>. Il peut comme eux déchiffrer les paysages et les figures ; le paysage-espace donne lieu à une topographie autant qu'à une interprétation, et l'univers a un sens qu'il s'agit de découvrir et de déchiffrer. Par ailleurs, Michelet suit Vico et Herder, ainsi que son ami Quinet (*De la Grèce moderne*) dans la manière d'établir des analogies entre le monde naturel et le monde historique, tout particulièrement dans son *Histoire romaine*<sup>21</sup>. À quoi on ajoutera que, souvent, le paysage est déjà historique, comme c'est le cas du lac de Lugano : « Charmante coupe des eaux du Tessin, faut-il que les Barbares vous aient portée à leurs lèvres ? »<sup>22</sup> Deuxièmement, Michelet *amateur d'art* interprète et caractérise, à Pise, à Venise, à Florence et à Rome, les peintres des différentes écoles de la Renaissance : ils font partie de leur *pays*, et ils interprètent différemment leurs sujets, témoignant par là d'une évolution historique<sup>23</sup>.

Troisièmement, l'historien Michelet est fasciné par les grands hommes et par la marche de l'humanité. Trouverons-nous dans ce domaine aussi la même duplicité *signe-sens*, la même tendance à interpréter, lorsqu'il est question de l'Italie ? A titre d'exemple, il garde l'impression de Venise comme une « *polis byzantine* », représentant en plus « la grande lutte de l'homme contre la nature », image presque mythique, et d'un sens profond<sup>24</sup>. La figure de style employée si souvent est celle de la comparaison établie par « c'est » : « L'art, ici, dit Michelet lors de son passage

20 Il se réfère implicitement à la description de l'amphithéâtre à Vérone par ce dernier dans le *Voyage de Munich à Gênes*, chap. XXII de la traduction française chez Calmann-Lévy.

21 Voir Paule Petitier, *La géographie de Michelet*, L'Harmattan, 1997.

22 Jules Michelet, *Journal*, t. I, p. 263 ; 1838.

23 Paule Petitier, *Jules Michelet, l'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 109.

24 *Cours au Collège de France*, Gallimard, 1995, t. I, p. 436, 1<sup>er</sup> février 1841.



à Vérone en 1838, n'est point de l'art ; *c'est* de l'histoire... »<sup>25</sup>  
 Tout, jusqu'au domaine des figures et paysages et celui des artistes peintres peut avoir une place dans une optique historique, et servir à l'interprétation de l'histoire et à celle de la marche de l'humanité vers la liberté et le droit – ce sera son message italien.

## Figures et paysages

A propos de Venise, qu'il visite en 1838, Michelet établit une première comparaison entre l'Italie et la France, faisant de la première le pays de l'imagination et de la religion, de la seconde celui de la philosophie et du patriotisme<sup>26</sup>. Dans son cours au Collège de France le 21 décembre 1840<sup>27</sup>, il cherche à approfondir cette comparaison en la définissant alors comme une « interdépendance » : la figure de César s'établissant en Gaule, fait équilibre avec cette autre figure militaire, celle de Bonaparte s'établissant en Italie. De la sorte, César n'est plus César, c'est un Napoléon inversé. De même, au droit romain répond, figurant dans ce système d'équilibre et d'échanges, le juriste Cujas, réplique inversée dans le rapport entre la scolastique française et l'interprète italien de celle-ci, Thomas d'Aquin. En établissant ainsi des rapports basés sur des figures historiques, Michelet aboutit à un système où l'équilibre abstrait vaut plus que les figures humaines concrètes impliquées en lui.

Or, le niveau *concret* prend sa revanche dans les voyages qui inspirent Michelet et lui donnent des idées. Il en a toujours été ainsi dans ses voyages qui le mènent, dans une « quête poétique », vers une appréciation spéciale de chaque région, suivant

25 *Journal*, t. I, p. 265.

26 *Journal*, t. I, p. 270.

27 T. I, p. 421-422.

en cela les théories herdériennes<sup>28</sup>. Enthousiasmé par le peuple d'Italie, encore que celui-ci occupe une place réduite dans ses écrits, il prend note, avec fascination, des choses vues. En fait, son intérêt pour l'Italie réelle se manifeste bien avant le premier voyage : les *Écrits de jeunesse* nous renseignent sur sa lecture de Vico, *De antiquissima Italorum sapientia*<sup>29</sup> sur les causes historiques et l'histoire produite par les hommes, ouvrage précurseur de la *Scienza nuova*. Il rêve d'une « Histoire de la civilisation trouvée dans les langues », et se réfère à Gérando, à Mme de Staël, puis à Herder lorsqu'il entend la « voix du peuple dans les chants »<sup>30</sup>. Autant de réflexions romantiques, tournées vers l'histoire des peuples dans leur caractère spécifique et leur relativité.

L'intérêt qu'il voue à l'Italie commence dès les années vingt où la formation classique de l'écrivain est toute récente. À son intérêt pour l'antiquité grecque et romaine, qui prolonge naturellement sa formation scolaire<sup>31</sup>, s'ajoute dès 1823 la lecture de Sismondi, *Républiques italiennes* ; il lit aussi Lessing et l'*Éducation du genre humain* – il est encore, paraît-il, sous l'influence de la manière de penser dix-huitémiste<sup>32</sup>. Mais les voyages de 1830 et de 1838 sont décisifs, et le tournant le plus important est, sans doute, la découverte physique de l'homme italien en 1830 ; en témoignent les lignes consacrées à l'Italie dans l'*Introduction à l'histoire universelle*, où les théories commencent à prendre corps : « le climat y délie toute langue » ; mais la figure humaine n'est pas reproduite de la même façon à Rome et à Florence qu'à Venise ou en Lombardie<sup>33</sup>. Il est par conséquent indispensable qu'on suive Michelet dans ses pérégrinations en Italie.

28 Paule Petitier, *Michelet, L'homme histoire*, pp. 96, 108.

29 Éd. Paul Viallaneix, Gallimard, 1959, p. 227 ss.

30 *Ibid.*, p. 242.

31 En lisant très tôt « la volumineuse *Histoire ancienne* de Rollin [...] [il] y puisai[t] le goût de l'Antiquité », « Mémorial », *Écrits de jeunesse*, p. 211.

32 "Journal de mes lectures", *Écrits de jeunesse*, p. 316-319.

33 *Œuvres complètes*, t. II, p. 243.

L'observation des figures humaines<sup>34</sup> ouvre la première voie vers le peuple italien. Or, celles-ci se trouvent être aussi les hommes de génie, artistes et grands personnages ; quant aux figures populaires, elles sont anonymes : « Effets pittoresques du fleuve, du reflet blanc des maisons, des lumières éclipsées du pont et de la place, toute noire, toute silencieuse. Le peuple n'est pas bruyant »<sup>35</sup> ; « Je voudrais vous voir ici, avec ce beau ciel et ce peuple comédien, tous les jours ont l'air d'une fête »<sup>36</sup>. Toutefois, il s'attache, ici et là, à relever les rapports entre le sol, la géographie, le climat et les hommes : « Le postillon est un assez bon échantillon pour le physique de la population : un jeune homme dur »<sup>37</sup>. « Les Piémontais sont des Celtes trempés par les Alpes, les Romagnols des Celtes durcis par le soleil »<sup>38</sup>. « La population s'embellit, s'enlaidit, dans un rapport exact avec le paysage »<sup>39</sup>. « [Dans la vallée du Tessin] Population déjà différente, qui fait penser aux tableaux du Bassan... On comprend, en traversant le pays humide [...], qu'il ait préparé l'école hollandaise »<sup>40</sup>. Cette conception générale implique donc aussi les artistes, et la forme prise par la nature semble annoncer la transposition du visible dans l'art :

Le génie de Dante et de Michel-Ange est animé d'une colère sublime, produite par la tendance matérialiste des Toscans ; [...]. Du Midi au Nord, progrès de l'idéalisme au matérialisme. [...] En peinture, la partie la plus matérielle, le coloris, réussit à Venise, la grâce en Lombardie [...], le dessin à Florence, l'esprit à Naples [...]<sup>41</sup>.

34 Jacques Le Goff, *Michelet cent ans après*, p. 14 : « L'historien a besoin de son imagination. Mais il faut qu'elle prenne appui sur quelque chose, et Michelet le savait bien. »

35 *Journal*, t. I, p. 65.

36 Cit. Paul Viallaneix, *Michelet, les travaux et les jours*, Gallimard, 1998, p. 113 ; 1830.

37 *Journal*, t. I, p. 66 ; cf. p. 68.

38 *Ibid.*, p. 70.

39 *Ibid.*, p. 277.

40 *Ibid.*, p. 276.

41 *Ibid.*, p. 67.



Si l'un des éléments de la grâce est l'indécision, elle doit se trouver chez un peuple et sous un climat mixte comme la Lombardie : le Corrège<sup>42</sup>.

Pour le lecteur comme pour l'auteur, les images recueillies pendant les voyages et les impressions de l'art admiré en Italie, ont tendance à se rapprocher. La nature, l'histoire et la peinture imitée dans les *ekphrasis*, forment un trait caractéristique de ses récits : « La mer semblait ceindre l'horizon [...]. De loin, ce n'est qu'une ceinture bleue unie ; de près elle est agitée, frémissante. C'est l'image de l'Italie. »<sup>43</sup>

Imbu du thème romantique de la liberté – qui se complète chez Michelet par celui de la liberté d'expression – il voit en Italie le champ de bataille de la liberté aussi bien que la Liberté personnifiée à venir. On peut se demander si la « *bella Italia* » des paysages le séduit vraiment, ou s'il n'est pas plutôt séduit par certaines figures de peintres et de génies artistiques de la Renaissance. La poésie, autre forme artistique, et l'expression imagée ne risquent-elles pas de l'emporter sur l'exactitude de l'historien ? Le cas, relevé par Paul Bénichou<sup>44</sup>, de la figure du soldat français né de la Révolution et « dépositaire de la foi nationale », donc symbole et représentant de la foi dans l'unité nationale et dans l'établissement définitif de la liberté, démontre ce procédé cher à Michelet, quoiqu'on puisse se demander comment les paysans-conscrits pourraient aller à l'ennemi comme autant de symboles visionnaires ? Ils ne le pouvaient que dans la mesure où ils étaient saisis du même enthousiasme que celui qui les mettait en scène. Les visions fantaisistes et autres expressions imagées risquent de faire oublier le côté « scientifique » du travail de notre historien. Il en est ainsi de l'image de l'armée française entrant dans Rome en 1494 :

42 *Ibid.* p. 73.

43 *Ibid.*, p. 69.

44 *Le temps des prophètes*, Gallimard, 1977, p. 547.

Tout cela se dessinait, aux flambeaux, sur les palais de Rome et dans la profondeur des longues rues, avec des ombres fantastiques, plus grandes que la réalité, d'un effet sinistre et lugubre. Tout le monde comprenait que c'était là une grande révolution et plus que le passage d'une armée ; qu'il en adviendrait non seulement les tragédies ordinaires de la guerre, mais un changement général, décisif, dans les mœurs et les idées mêmes. Les Alpes s'étaient abaissées pour toujours.

Devant les paysages et les villes, Michelet peut de la même façon passer à un autre niveau, se fiant aux paysages qui « veulent dire mille chose à l'âme »<sup>45</sup> :

[...] descente délicieuse vers Lugano. Douceur virgilienne de ces paysages. Ciel bleu et chaud, mais vent léger, comme celui qui, dans Pétrarque, fait voler les blancs cheveux de Laure...<sup>46</sup>

[à propos de Vérone] [...] la ville me fit l'effet d'être Juliette elle-même, vivante dans son tombeau<sup>47</sup>.

Ces transpositions culminent dans la citation suivante avec son exemple d'une longue perspective en amont :

De Rome à Bologne, Apennins : douces ondulations, de temps à temps des pics qui semblent des pierres milliaires, sur *cette grande route du genre humain*. [...] Au soir, derrière des montagnes noires qui étaient près de nous, nous en voyons de bleues, puis de blanches, encore éclairées par le soleil. *Ainsi l'Italie devient plus lumineuse en reculant du sombre présent au second plan du Moyen Age et au lointain de Rome*<sup>48</sup>.

45 *Journal*, t. I., p. 276.

46 *Ibid.*, p. 262. Pour l'inspiration virgilienne, cf. par exemple *ibid.*, p. 263 et 264.

47 *Ibid.*, p. 265.

48 *Ibid.*, p. 68 ; c'est nous qui soulignons. – A propos de cette description, Paul Viallaneix (*Michelet, les travaux et les jours*, p. 113) renvoie à l'exemple de Corot séjournant à Rome en 1826-1828. Pour les cas précis, on peut se reporter à la peinture « Campagne romaine avec le Tibre » (23,3 x 44,7 ; collection privée), mais aussi à d'autres œuvres peintes, par exemple au « Paysage de Tivoli », de Granet (21,6 x 28,8 ; Musée Granet, Aix-en-Provence) – autre exemple de la grande perspective des compositions classiques. Voir Peter Galassi, *Corot in Italien*, München, Hirmer Verlag, 1991, pp. 121, 118.

## Art et artistes

Déjà admiré au cours du premier voyage, bien que rapidement, l'art italien est amplement commenté en 1838, surtout dans les pages du *Journal* consacrées à Venise, puis dans le livre *Renaissance* et les cours au Collège de France. Dans ces textes, Michelet emploie, comme pour les figures et les paysages, un style visant le dépassement du concret. Que ce soit dans les récits de voyage contenus dans son *Journal*, dans ses *Cours* ou encore dans ses écrits publiés, l'écriture, au niveau du langage donc, est caractérisée par un passage du concret à l'abstrait, dans une saisie assez systématique d'images artistiques.

Le voyage de 1830 donne à Michelet l'occasion d'admirer pour ainsi dire *in situ* les œuvres des peintres de la Renaissance italienne ; il prend connaissance, dans un même temps, des figures d'artistes, de leurs œuvres et des paysages réels ayant formé leur milieu. Il préfère la « nature » de la peinture moderne aux « symboles » des anciens, aime relever le passage du symbolisme dans l'art vers un nouveau naturalisme, et confie plus tard à son auditoire du Collège de France comment on peut s'imaginer la longue transformation de l'art pendant la Renaissance. Après Giotto et ses « types [...] qui n'exprimaient plus que la souffrance physique », la désymbolisation commencerait avec Paolo Uccello, connu pour ses scènes de l'Ancien Testament. Dans son cours du 25 mai 1840 consacré à l'art de la Renaissance, il cherche à répondre à la question de l'entrée du naturalisme dans l'art. Au départ, la préférence accordée à l'Ancien Testament se voit remplacée par une inspiration païenne et des antiquités ; d'où la naissance du « naturalisme » du XV<sup>e</sup> siècle. Par rapport au Moyen Age, mais aussi à un Michel-Ange travaillant dans les symboles, Paolo Uccello va vers la nature, suivi de Filippino Lippi dans la chapelle Brancacci à Florence, ensuite du Perugin<sup>49</sup> (très estimé des romantiques français, d'ailleurs) et de Raphaël qui conclut

49 Pour ce développement, voir Viallaneix, *Travaux*, p. 113.



« l'alliance de la nature et du christianisme ». Couronnant ce long passage, Raphaël est « un Virgile chrétien sans tristesse », avant que cette nouvelle grâce ne se « tourne à la nature et se paganise », avec Léonard de Vinci. Aussi la Renaissance (Michelet dit de 1300 à 1600) montre-t-elle le passage à un art qui fête la nature, pas le symbolique, de l'homme. Raphaël et Léonard de Vinci, mais aussi Brunelleschi, fascinent Michelet : « L'art et la raison réconciliés, voilà la Renaissance, le mariage du beau et du vrai, » dit-il dans son *Histoire de France*<sup>50</sup>. Raphaël est un exemple de l'idéalisation de la figure humaine dans la représentation picturale. Ainsi, Michelet admire dans le Palais Pitti, « l'idéal » des figures représentées chez les peintres, et il ajoute, sans doute avec un sourire, que « Michel-Ange surtout n'y a rien compris » :

*Enfant Jésus*, adoré par sa mère, du Pérugin, le doigt sur la bouche, le verbe *infans*. L'intelligence du symbole est étouffée par le sentiment de la grâce et de la beauté, depuis Raphaël. Cependant dans la *Vierge à la chaise*, l'enfant rêve à ce qu'il pensera. Les artistes italiens n'ont pas donné l'homme-Dieu, l'enfant-Dieu, mais l'idéal de l'enfant, l'idéal de la mère, de la Vierge ; c'est le plus bel enfant, la plus belle femme<sup>51</sup>.

La mise en forme artistique est aussi la parente de l'interprétation de l'histoire par l'historien, et la peinture admirée par Michelet invite à un enrichissement significatif du réel historique<sup>52</sup>. Michelet opère ce passage de l'art à l'histoire dans ses réflexions sur Michel-Ange, qui incarne « l'âme de l'Italie au seizième siècle », après avoir été frappé, dans le « Jugement dernier » de ce peintre, d'une certaine évocation véridique des hommes dans les dernières années de cette période en Italie :

50 Jules Michelet, *Œuvres complètes*, Flammarion, t. VII, 1978, p. 82.

51 *Journal*, t. I, p. 60; cf. Viallaneix, *Travaux*, p. 113.

52 Cf. Pierre Malandain, « Le spécifique de Michelet », *Romantisme* no 10, 1975, p. 103 : les œuvres d'art « constituent une sorte de moyen terme entre l'univers de signes dont elles participent, comme la littérature, et le contact direct, visuel, avec les objets qu'elles figurent ».

Le *Jugement dernier* [...]. Images vraies du seizième siècle entre les croyances anciennes et les nouvelles, images de l'Italie entre les nations, images de l'homme d'alors et de Michel-Ange lui-même<sup>53</sup>.

Dans son *Journal*, Michelet semble voir, dans le *Jugement dernier* surtout, des figures du doute ou de l'hésitation entre l'ancien et le nouveau, une préoccupation de l'Ancien Testament faisant de l'artiste un « païen et juif plus que chrétien », un « païen avec quelque chose de Dante »<sup>54</sup>. Mais Michel-Ange est, de toute façon, le représentant des autres. De même, Virgile, figure paysanne, concentre en lui le peuple et la pauvreté. Brunelleschi, lui aussi, a pu monumentaliser le peuple : « Santa Maria del Fiore. Coupole de Brunelleschi, vitraux, arcs d'une hauteur prodigieuse, point en ogives ; en dehors, marbres blanc, rouge, noir [sic]. Richesse admirable de ce grand édifice ; toute la grandeur du peuple florentin est là »<sup>55</sup>. Pour Michelet donc, Michel-Ange et Virgile se ressemblent : dans le *Jugement dernier*, les figures du centre sont les images des hommes d'alors et de « Michel-Ange lui-même » ; dans Virgile, il trouve « le pauvre paysan de Mantoue »<sup>56</sup>. Chez l'artiste comme chez l'écrivain, il y a lieu de procéder à une transposition significative.

Ce sont donc, dans le cas de Michel-Ange, de vraies *images*, plutôt que des représentations, des figurations très symboliques d'une descente aux Enfers, allusion peut-être à l'homme du temps de Michel-Ange. Dans une note pour un cours sur la Rome souterraine, Michelet essaie de suivre dans la peinture les transformations de Rome avec Michel-Ange comme celui qui « inaugure l'esprit nouveau », alors que Raphaël « copie quel-

53 *Histoire de France*, "Renaissance", *Œuvres complètes*, t. VII, p. 208.

54 *Journal*, t. 1, p. 67.

55 *Journal*, t. 1, p. 60.

56 Virgile est cité très souvent chez Michelet, en Italie c'est une référence constante évidemment, voir par exemple *Journal*, t. I, pp. 262, 263, 264...

ques-unes des plus gracieuses arabesques du Corrège »<sup>57</sup>. L'art comme interprétation du monde et de l'existence, où le peintre livre son idée des êtres humains, correspond, dans ces exemples, à une transition historique. Selon Paule Petitier, « Michelet affirme l'importance qu'il accorde à l'art dans la compréhension de l'histoire. L'art exprime à la fois l'esprit d'une époque et son intention historique : les hommes y projettent leur vision du monde et leurs rêves d'avenir »<sup>58</sup>.

Michelet présente avec Piranèse un autre exemple de cette relation entre le sol, l'histoire et l'art. À l'époque romantique, l'œuvre visionnaire de l'artiste italien frappe aussi Charles Nodier et Hugo comme le signe d'une descente presque dantesque dans le monde intérieur des rêves et des fantasmes de l'homme. Nodier publie en 1833 un petit essai sur l'artiste italien consacré, à l'« impression d'un sommeil morbide » qu'elle inspire, à la lutte de « Jacob contre l'ange » qu'elle symbolise<sup>59</sup>. Chez Michelet, c'est l'autre face de l'Italie qu'elle semble évoquer, la *Roma subterranea*, et l'historien fait allusion à Nodier, son prédécesseur à l'Académie française : « Mais Piranèse veut remonter et ne peut. Ses Prisons traduisent le grandiose des ruines de Rome par une vision fantastique qui rappelle les contes de Charles Nodier »<sup>60</sup>. Dans son cours au Collège de France du 25 avril 1845 (« Rome et la France, Grainville, Piranèse et nous »), Michelet s'étend sur les eaux-fortes de cet artiste et les hallucinations dont il a fait lui-même l'expérience. Maintenant il n'est plus historien, mais écrivain de littérature fantastique : l'arrière-monde s'ouvre à lui, avec la mort et les morts. Les couches souterraines, ce sont autant de cavernes de l'Enfer :

57 *Cours*, t. I, p. 389.

58 *Michelet. L'homme histoire*, p. 109.

59 « Le dessin de Piranèse », *Le Musée des familles*, 26 juin 1833, p. 206-207 ; « Piranèse », *Œuvres complètes*, t. XI, Renduel, Paris, 1837.

60 *Cours*, t. I, 1840, p. 393.



L'air manque et les murs se serrent. Dieu veuille que ce ne soient que des morts ! Repos ? Silence ? *quid* ? Ce silence-là est agitation...

Mais les « sombres catacombes » de l'artiste italien cachent encore quelque chose :

Rêve du pauvre Piranèse, la veille de la Révolution : le rêve de l'Italie. Une prison d'art où il n'y a plus d'air, où les monuments pèsent, où l'on ne respire plus<sup>61</sup>.

Ainsi, « le souterrain » de Rome approche l'historien d'un monde « en-dessous » des vivants, des Enfers des Grecs et de celui des Chrétiens ; le topos vaut pour une Rome qui « déserte les temples à la surface et s'enferme sous la terre »<sup>62</sup> : « *Urbs, mors*. La ville, la mort, » précise Michelet<sup>63</sup>, tout en rappelant que le souterrain est en même temps le lieu des fondements, de la fondation. Et de citer Machiavel : *Resuscitar le cose morte*.

Piranèse et Michel-Ange prophétisent une renaissance, un retour du pays, du peuple, des Romains, de l'Italie, « c'est le pays des tombeaux, mais des tombeaux vivants », et la Renaissance préfigure la Révolution. Aussi bien Piranèse « s'efforce[-t-il] de remonter », note Michelet, dans ses notes sur « La Rome souterraine »<sup>64</sup>. On se rappelle comment Quinet voit, dans les « géants accoudés et couchés sur la terre » de Michel-Ange, quelque chose « d'irrévocable, de fatal », « le tombeau d'Italie ». Michelet, lui, voit pour les condamnés, une renaissance<sup>65</sup>. Or, Michelet reconnaît dans l'histoire de l'Italie, exactement comme dans la peinture de Michel-Ange, la marche historique

61 *Ibid.*, p. 687.

62 *Ibid.*, p. 388.

63 *Ibid.*, p. 385.

64 *Ibid.*, p. 389.

65 *Œuvres complètes* d'Edgar Quinet, *Les Révolutions d'Italie*, Paris, Pagnerre, 1857, p. 374.

vers une libération, vers la liberté, Michel-Ange qui « a mis dans l'art la chose éminemment nouvelle, la soif et l'inspiration du Droit », Michel-Ange, le « défenseur de l'Italie » qui a « montré dans l'âme italienne, suppliciée comme une âme sans droit, la triomphante idée du Droit que le monde ne voyait pas encore »<sup>66</sup>. Il préfigure la marche vers le droit du peuple italien au XIX<sup>e</sup> siècle, expliqué par son origine dans « une ville de juges (Arezzo) » : « Il ne faut pas s'étonner si sa famille [de Michel-Ange] le doua en naissant du nom de l'ange de justice. » Comme quoi tout se tient : l'origine (la géographie, le pays), le nom symbolique, l'art et la représentation symbolique – et l'histoire de l'Italie.

## Histoire

L'étude des couches souterraines de Rome, chez Piranèse comme dans la réalité, n'ont rien à voir avec une quelconque *archéologie*. Michelet est très réticent quant à une telle approche, préférant à la pelle et à la terre, la plume et la feuille : « Cette ville présente tous les temps et tous les lieux mêlés [...] », note-t-il rapidement en 1830 ; et l'*Histoire romaine*, qui n'est pas loin (1831), est un travail historique basé sur les sources écrites de la tradition où il se penche sur « la préhistoire de la Ville Éternelle en interprétant les récits légendaires [...] »<sup>67</sup>. Les couches historiques et archéologiques, qui fascinaient Chateaubriand, ambassadeur de France à la Ville sainte quelques années auparavant, sont différentes : Chateaubriand archéologue amateur faisait remonter à la lumière des vestiges concrets de l'antiquité<sup>68</sup>, alors

66 *Œuvres complètes*, t. VII, *Histoire de France*, « Renaissance », p. 209.

67 Paul Viallaneix, « Les silences de l'histoire », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 51-52.

68 *Mémoires d'outre-tombe*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 297-298. Voir Élisabeth Gregori, « Un Pausanias à la main ». *Chateaubriand archéologue et antiquaire*, résumé par l'auteur de sa thèse de doctorat, in : *Société Chateaubriand*,

que Michelet historien raisonne et rêve sur le passé en prenant les mesures nécessaires pour bien s'imaginer jusqu'où plonge l'histoire :

Il faut creuser beaucoup [dit Michelet], toujours, pour connaître Rome. Selon Luther, à la hauteur de trois lances [...]. En effet, sous la Rome papale se trouve la féodale ; sous celle-ci la chrétienne ; dessous l'impériale, dessous la républicaine ; dessous l'étrusco-latine, villes trouvées par Niebuhr<sup>69</sup>.

Comme on le sait, Michelet a lu Bartold Niebuhr, l'historien danois<sup>70</sup>. En réalité, il l'utilise peu. Il se réfère à la *Römische Geschichte* et aux longs développements détaillés de Niebuhr sur les prédécesseurs des Pélasges en Italie<sup>71</sup>, mais ajoute vite ses propres théories, par exemple celles des Osci ou Opici ou autres Ausonii, premiers Italiens proprement dits<sup>72</sup>. Toute cette partie de l'ouvrage de Niebuhr, qui s'étend jusqu'à l'arrivée d'Énée en Latium, est consacrée aux « einzelnen Völker der früheren Zeiten Italiens » (i.e. aux peuples différents des temps les plus reculés de l'Italie), avec des références à « toutes les sources »<sup>73</sup>, dans une présentation sobre construite à la base de la géographie et de l'histoire des déplacements effectués par les différents peuples. Aucune « culture » au sens moderne, aucune théorie

*Bulletin année 2006, 2007*, p. 229, et, du même auteur, l'article portant le même titre, in : *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, p. p. Jean-Claude Berchet, éd. Manucius, 2006.

69 *Cours*, t. I, p. 385-386.

70 *Histoire romaine*, p. 342 : « il a fallu aussi un homme du Nord, un Barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. » Niebuhr était Danois de nouvelle date, puisque le Ditmarsken, pays où est né le fils de Carsten Niebuhr a été intégré au royaume trois ans seulement avant la naissance de Bartold.

71 *Histoire romaine*, p. 342 : « il a fallu un homme du Nord, un Barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. »

72 *Histoire romaine*, éd. cit. p. 358-359.

73 Bartold Niebuhr, *Römische Geschichte*, Berlin, G. Reimer, 1828, t. 1, p. 193.



ou interprétation. C'est la raison qui nous parle, et les Lumières qui, pour Michelet lui-même, parlant de Niebuhr, sont « notre père et notre mère »<sup>74</sup>.

Le même style dépouillé caractérise les écrits de Bonstetten de qui Michelet évoque le *Voyage sur le théâtre des six derniers livres de l'Énéide*, lorsqu'il aborde la topographie de cette région<sup>75</sup>. Ce texte, qui relève de la tradition classique, ou plutôt du néoclassicisme des années napoléoniennes, décrit avec précision les différentes scènes géographiques où se sont déroulés les exploits du Troyen selon Virgile duquel Bonstetten ne met jamais en doute la véracité : « On voit un fonds historique, très probable, à travers la magie imposante de la poésie de Virgile »<sup>76</sup>. Niebuhr non plus, d'ailleurs, alors que Michelet, lui – fait significatif – utilise l'expression de « magnifique idéalisation » dans une référence aux *Géorgiques* du poète de Mantoue<sup>77</sup> ; alors que chez Bonstetten Virgile est toujours une source historique digne de foi, le chantre des Troyens est, aux yeux de Michelet, un « poète » qui « chante ».

Bonstetten, membre de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark et ami de Friederike Brun, auteure de plusieurs récits de voyage, connaissait bien le Danemark, où il avait séjourné plusieurs fois. Mme Friederike Brun, dans son *Römisches Leben* (1833), livre néoclassique comme ceux de Bonstetten, très admirés dans son temps, se rappelle que les deux amis séjournèrent ensemble à Rome en 1802-1803. Le texte de Bonstetten sur le Latium, écrit pendant ce séjour, fut traduit en français en 1804<sup>78</sup>. Le même style dépouillé que celui de Nie-

74 *Cours*, II, p. 643.

75 *Voyage [...]. Suivi de Quelques observations sur le Latium moderne*. Genève, J. J. Paschoud, An XIII. Michelet évoque ce texte dans son *Histoire romaine*, p. 347 s.

76 *Voyage [...]*, Introduction, p. 16.

77 *Histoire romaine*, p. 362, note.

78 Pour des textes de Bonstetten sur l'Italie, lettres et récits de voyages, entre autres celui au Latium, voir l'édition procurée en 1995 par D. et P. Wal-

buhr caractérise les écrits du Suisse, comme lorsque, dans son *Voyage sur le théâtre des six derniers livres de l'Énéide*, il aborde la topographie de cette région<sup>79</sup>. Ce texte décrit avec précision les différentes scènes géographiques où se sont déroulés les exploits du Troyen selon Virgile, duquel Bonstetten ne met jamais en doute la véracité. Niebuhr non plus, d'ailleurs, alors que Michelet, lui, utilise l'expression de « magnifique idéalisation » dans une référence aux *Géorgiques* du poète de Mantoue<sup>80</sup> ; chez Bonstetten, Virgile est une source historique digne de foi ; aux yeux de Michelet, le chantre des Troyens est un « poète » qui « chante ». Ainsi se fait le passage au romantisme.

Revenons à Niebuhr. Dans une note que Michelet lui consacre exclusivement, il critique son prédécesseur<sup>81</sup>. C'est vrai, comme le dit Michelet, que le Ditmarsken est une région étonnamment libre et indépendante – cette marque lui est d'ailleurs restée jusqu'à nos jours – mais quand il juge Niebuhr d'après cette origine, en bon romantique prenant au sérieux géographie et climat, il met entre parenthèse le service de Niebuhr à Berlin et la nouvelle historiographie. Il reconnaît que Niebuhr « a commencé la réforme de l'histoire romaine », mais lui reproche de ne pas avoir remarqué que « l'histoire de Rome touche à toute l'histoire de monde », donc de ne pas avoir cherché une signification plus profonde à ce qui est spécifiquement italien, là

ser-Wilhelm, Peter Lang : *Italiam ! Italiam ! Ein neuentdecker Karl Viktor von Bonstetten*. Pour le style et le néoclassicisme de Bonstetten, cf. le passage suivant : « Tout ce qui plaît dans un tout, ce qui va au but, est vrai en poésie, tout ce qui n'y tend pas, cesse de l'être. Il n'y entre la vérité réelle de l'intelligence, et la vérité poétique de l'imagination, d'autre différence que dans la fin que l'une et l'autre se propose. La vérité de l'intelligence tend toujours aux idées générales ; la vérité dans les arts cherche toujours à plaire ; l'une et l'autre ont pour principe la plus grande des jouissances [...] » – De Bonstetten nous avons d'ailleurs un essai sur *L'homme du midi et l'homme du nord, ou l'influence du climat*, Genève, Paris, 1824, soutenant la même thèse que Mme de Staël largement suivie par Michelet.

79 *Histoire romaine*, p. 347 s.

80 *Ibid.*, p. 362, note.

81 *Œuvres complètes*, t. II, p. 679-681.

où il aurait fallu, d'après l'historien français, montrer comment « une pensée première » comme celle de l'histoire de Rome, subit des transformations à travers les âges. Travailler en philosophe et saisir le sens caché, faire les transpositions nécessaires pour bien comprendre l'histoire, cela appartiendra à Michelet. Conséquemment, une des différences entre les approches des deux historiens se trouve dans la façon dont ils considèrent la religion. Alors que Niebuhr n'en parle que deux ou trois fois<sup>82</sup>, ne faisant que des observations strictement objectives (genre : « Die griechische Götterlehre ging von den Pelasgern aus ; und ihnen gehörte das Orakel von Dodona »<sup>83</sup>, i.e. : la mythologie des Grecs commençait chez les Pélasges ; et c'est à eux qu'appartenait l'oracle de Dordone), Michelet se devait de chercher dans ce domaine un sens de l'histoire, une *signification*. Il désigne, dans l'Avant-propos de son *Histoire romaine*, les grands hommes, Romulus, ou Juda, comme autant de porteurs symboliques de la destinée des peuples : « Ainsi, l'humanité part du symbole, en histoire, en droit, en religion. Mais, de l'idée matérialisée, individualisée, elle procède à l'idée pure et générale. Dans l'immobile chrysalide du symbole, s'opère le mystère de la transformation de l'esprit [...]. »

L'histoire romaine, Michelet la bâtit avec la figure de Prométhée comme fondement et support symbolique. Cette transposition significative apparaît dès le Livre premier, dans les pages consacrées aux Pélasges finissant leurs longues pérégrinations (que Michelet pouvait étudier dans Niebuhr<sup>84</sup>) en Italie. Peuple industriel et entreprenant, ayant « le culte magique de la flamme [...] cette action violente de la volonté humaine sur la

82 P. ex. *Römische Geschichte*, éd. cit., t. 1, p. 51 : « [...] auf italische Pelasger deutet aber auch der Tempel der argivischen Juno in der Gegend von Salernum [...]. Hier est pelagische, nicht etruskische Religion sichtbar. »

83 *Römische Geschichte*, éd. cit., t. 1, p. 32.

84 Voir *Histoire romaine*, p. 355, note 1.



nature »<sup>85</sup>, sanctifiait, dit Michelet, l'art du potier. Dédale, qui est « l'habile », selon la précision de Michelet, « le potier, le forgeron, l'architecte », fuit dans l'Italie (ceci se trouve dans Virgile aussi), « où il est accueilli et protégé ; symbole de la colonisation de ces contrées par les industriels Pélasges, et de leurs courses aventureuses »<sup>86</sup>. Or, Dédale est un autre Prométhée, car Michelet poursuit, sans transition : « Prométhée, inventeur des arts, est cloué au Caucase par l'usurpateur Jupiter qui a vaincu les dieux pélasgiques ; mais le titan lui prédit que son règne doit finir. »

Les Étrusques partageaient cette croyance :

[ils] sentirent que les empires meurent aussi. Ils n'annoncèrent pas d'une manière confuse le renouvellement du monde, comme on le trouve indiqué dans le Prométhée d'Eschyle [...] mais se prédirent eux-mêmes le moment où ils feraient place à un autre peuple<sup>87</sup>.

Cette croyance, Michelet la reprend à la fin de son ouvrage quand il s'agit d'interpréter la mort de Cléopâtre et l'avènement de l'Empire romain, par lequel finit son *Histoire romaine*. « Octave souhaitait la conduire vivante à Rome, et triompher en elle de tout l'Orient. » Mais à l'histoire de ces personnages historiques – Antoine, Octave et Cléopâtre – il ajoute des réflexions plus fantaisistes, propres au poète romantique. En effet, il se plaît à évoquer la légende du serpent venimeux qui aurait mordu la belle, image du « serpent tentateur » de la Genèse<sup>88</sup>, « as-

85 Michelet développe les images : « [...] l'architecte, fut partout, comme Caïn, l'aïeul de Tubalcaïn, le Dédale hébraïque. » Nerval partage cet imaginaire, voir son *Voyage en Orient*.

86 Rome même, dit Michelet, avait une "origine pélasgique", *Œuvres complètes*, t. II, p. 357-358.

87 *Histoire romaine*, p. 369.

88 Il reprend, par ailleurs, des réflexions sur Prométhée de l'année 1825 (*Journal des idées*, p. 233) : « Prométhée est, à la fois, l'homme et le Dieu, l'ancien et le nouvel Adam. » Ses idées d'alors sont typiquement romantiques (Milton, cf. « Eloa » de Vigny, etc.). Son Prométhée est un Satan

pic » qui ferme la longue domination du vieux dragon oriental :

Ce monde sensuel, ce monde de la chair, meurt pour ressusciter plus pur dans le christianisme, dans le mahométisme [...] le triomphe de l'Occident sur l'Orient. [...] La veille du jour où Antoine devait périr dans Alexandrie, on entendit une harmonie de mille instruments [...] tout le monde pensait que c'était Bacchus, le dieu d'Alexandre et d'Alexandrie, qui l'abandonnait sans retour, et se livrait lui-même au vainqueur. Et, en effet, les temps étaient finis. Le dieu effréné du naturalisme antique, l'aveugle [Dionysos] Eleuthère, le furieux libérateur, le rédempteur sanguinaire de l'ancien monde, son Christ impur, avait mené son dernier cœur [...]. Le vieil Olympe avait vécu âge de dieux, il se mourait, selon la prophétie étrusque et la menace du Prométhée d'Eschyle<sup>89</sup>.

Et « [t]outefois, il fallut toujours trois siècles pour que le dieu de la nature fût dompté par le dieu de l'âme » ajoute-t-il, « époque d'incertitude, de doute et d'angoisse ». Il n'est pas surprenant que Michelet évoque<sup>90</sup> « l'ère de la renaissance » prédite par Virgile pour son propre pays de Mantoue ! Le rêve de l'Italie sera désormais la Révolution, l'instauration des libertés et du Droit, et finalement le *Risorgimento*. Avant, ce qui sera la « Renaissance » dans le volume que Michelet publie en 1855

tombé, donc un révolté. C'est donc, selon ce qui précède, aussi un libérateur des hommes, un défenseur de la liberté.

89 P. 621. – Paul Bénichou, lui, dans des pages consacrées à la rupture de Michelet avec le christianisme, dit de cet élan dans la pensée de Michelet : « [...] renversant ce qu'il avait cru jadis, il placera la Loi au-dessus de la Grâce, il l'identifiera à la Justice et l'incarnera en Prométhée [...] » (*Le temps des prophètes*, p. 534). Prométhée représente la Loi, la Liberté et l'Égalité contre la Grâce arbitraire. Cette pensée de Michelet prend forme autour de 1846, voir *Journal*, t. I, cité par Bénichou. Elle n'est pas conforme à ce qu'il dit dans son *Histoire romaine* qui recouvre de son côté le fameux *dictum* du début de l'introduction à l'*Histoire universelle* : « Avec le monde a commencé une guerre qui doit finir avec le monde, et pas avant ; celle de l'homme contre la nature, de l'esprit contre la matière, de la liberté contre la fatalité. L'histoire n'est pas autre chose que le récit de cette interminable lutte. »

90 *Histoire romaine*, p. 369.

semble née de ses réflexions sur l'Italie avant Rome. Mais son *Histoire romaine* finit par être l'histoire de l'avènement du christianisme libérateur. L'Italie, dans cette perspective, est le pays lieu d'asile du christianisme ; Virgile ne prédit-il pas, selon la lecture traditionnelle de la cinquième églogue, la naissance de Jésus-Christ ? Et puis, le mythe de Prométhée a bon dos, vraiment, puisqu'il annonce le règne de l'Esprit dans la France, fille aînée de l'Église. Mais avant, lentement, un symbole, l'« homme mythique »<sup>91</sup> se charge de la prise de pouvoir : Juda, d'abord, l'élection divine et le peuple élu, Romulus ensuite, « la force et le peuple de la force ». Renouveau de l'inspiration venue de Vico dans les années vingt : « Vico a saisi, dans l'exemple du droit romain, cette loi générale du mouvement de l'humanité » (p. 342), Vico, Italien lui-même, prophète de la grande mission encore à être accomplie, par son pays. Il s'agit, selon une belle formule de Jacques Seebacher, d'« une progressive épiphany du droit ». Ce qui correspond très bien avec l'annonce de Michelet, dans le premier paragraphe même de l'*Histoire romaine*, que l'homme s'est retrouvé dans la Renaissance et qu'il a commencé à « s'asseoir dans la Justice et la Raison ».

## Conclusion

C'est ainsi que, finalement, se dessine pour Michelet à l'écoute de l'histoire de l'Italie, une voie menant pour ce pays au même stade historique que celui de la France. Ce qui est vrai, primordialement, pour Michelet dans cette soi-disant recherche historique, se trouve – et lui le trouve – à la jonction d'une étude et d'une interprétation. La recherche qu'il mène est stimulée par une recherche d'un ordre différent qui est celle d'une formulation de *sens*. Mais lui-même, pour finir, *qui* est-il, dans cette duplicité ?

91 Avant-propos à l'*Histoire romaine*, p. 341.



En 1847, il proclame l'indépendance de l'historien<sup>92</sup> qui veut bien juger de « l'enchaînement nécessaire dans les déductions historiques ». Indépendant, on ne l'est pas « au milieu des affaires, ou dans un entracte ». Mais Michelet veut aussi que l'historien soit « indépendant de l'art même » :

L'historien n'est pas l'artiste. L'artiste donne beaucoup à l'individu, l'historien aux masses. [...] Il réduit le miracle, l'inexplicable, il augmente le naturel, qui est le vrai miracle. Si j'avais été artiste, l'histoire du Moyen Âge, 1833, m'aurait absorbé, je serais rentré dans le mouvement catholique, gothique. [...] Si j'avais été artiste, la Renaissance, en 1839-1843, m'aurait absorbé, je serais entré dans le mouvement romantique.

Selon lui-même, Michelet n'est pas Hugo, et il n'a pas été « absorbé » de cette même Renaissance ; il a « résisté aux séductions de l'art ». En revanche, il dit « à la Renaissance qu'elle devait se transformer et devenir juste ». C'est une autre manière de s'engager dans la matière historique et d'en faire une cause personnelle :

De sorte que j'ai résisté aux séductions de l'art, de l'histoire [nous lisons ici : de l'art de l'histoire, ou de l'art et de l'histoire], plus fortes que chez le [l'artiste ?] solitaire. J'ai fait rendre compte à la poésie elle-même devant la souveraine maîtresse, la Justice. Mon droit, c'est d'avoir conservé dans la longue route de l'art la conscience du droit.

Cependant, il est permis de soutenir – nous avons essayé de le démontrer en passant par les paysages et figures, l'art et l'histoire elle-même – que Michelet pratique un style poétique (« Cher grand poète »... commençait une lettre lui adressée par Alexandre Dumas). Les contemporains n'étaient pas aveugles sur ce point ; qu'on lise attentivement les comptes rendus de l'*Histoire romaine* :

92 *Cours*, II, p. 201 ss.

L'auteur a donné à son récit une unité dramatique et philosophique à la fois ; c'est un système complet d'histoire et en même temps une tragique épopée d'un intérêt toujours palpitant<sup>93</sup>.

On sent dans son ouvrage d'un bout à l'autre la chaleur de l'inspiration, note judicieusement un Désiré Nisard<sup>94</sup>. Le critique du *Journal de Paris*, lui, ne savait pas si bien dire : l'histoire romaine sortie des considérations sur l'Italie constitue bien une unité dramatique.

Selon ces critiques, l'art littéraire ou poétique n'est pas exclu des textes de Michelet. S'il nous faut donner un exemple, pour finir, du style romantique de Michelet, voici ce qu'il disait lui-même dans un de ses cours au Collège de France : « La fortune de l'Italie ressemble à celle de la Grèce ; c'est une tragédie à la Sophocle »<sup>95</sup>.

93 *Revue de Paris*, juillet 1831, *Œuvres complètes*, t. II, p. 665.

94 Dans le *Journal des débats*, 26 juillet 1831, cit. *ibid.* p. 666.

95 *Cours*, t. I, le 21 décembre 1840, p. 434.