

Introduction à l'ouvrage collectif *Faire événement. Littérature, art et culture (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Héba Machour et C. Saminadayar-Perrin dir., L'Harmattan, « Colloques et rencontres », 2020, p. 9-28.

« L'Histoire produit des figures étranges, se résigne souvent au sentimentalisme et ne dédaigne pas les symétries de la fiction, comme si elle voulait se doter d'un sens qu'elle ne possède pas elle-même. »

Javier Cercas, *Anatomie d'un instant*, 2010.

Depuis le tournant du siècle, l'événement a réintégré la boîte à outils conceptuelle de l'historiographie. Ce n'est point, pourtant, la résurrection de l'histoire traités-et-batailles chère aux positivistes, dont l'école des Annales puis la « nouvelle histoire » ont définitivement ruiné les présupposés épistémologiques et théoriques ; désormais, on pense l'événement selon une perspective à la fois herméneutique et constructiviste<sup>1</sup>.

Se trouve ainsi interrogée la dimension discursive propre à la fabrique de l'événement. Paul Ricoeur montre clairement que la mise en intrigue et le travail du récit ont un rôle essentiel dans la production de l'intelligibilité historique<sup>2</sup> : la narration construit une séquence comme événement, l'inscrit dans un enchaînement de causes et de conséquences, explique les choix et les décisions des acteurs, l'inscrit dans un paradigme explicatif identifiable. Plus radicalement, Paul Veyne rappelle dès 1971 que la mise en récit est constitutive de l'entreprise historiographique, quel que soient par ailleurs les objets (et donc les acteurs) qu'elle se donne ; le pouvoir herméneutique revendiqué par le spécialiste passe par la narration, laquelle détermine ce que l'on qualifie d'événement – celui-ci n'existe pas hors des représentations qui le désignent et le constituent :

Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel (lequel est divisible à l'infini et n'est pas composé d'atomes événementiels) ; aucun historien ne décrit la totalité de ce champ, car un itinéraire doit choisir et ne peut passer partout ; aucun de ces itinéraires n'est le vrai, n'est l'Histoire. Enfin, le champ événementiel ne comporte pas des sites qu'on irait visiter et qui s'appelleraient événements : un événement n'est pas un être, mais un croisement d'itinéraires possibles [...] Les événements ne sont pas des choses, des objets consistants, des substances ; ils sont un découpage que nous opérons librement dans la réalité, un agrégat de processus où agissent et pâissent des substances en interaction, hommes et choses<sup>3</sup>.

Par ailleurs, et notamment depuis l'entreprise fondatrice qu'a instaurée Pierre Nora avec les *Lieux de mémoire*<sup>4</sup>, les historiens sont sensibles au travail de et sur l'événement dans la durée : loin d'être un fait intangible appartenant au passé, l'événement est requalifié, réexpliqué, revisité en fonction des conséquences dont il est l'origine autant

---

<sup>1</sup> Cf. la belle synthèse proposée par François Dosse dans *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, « Le nœud gordien », 2010. L'ouvrage comporte une bibliographie riche autant que suggestive.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit* [3 tomes], Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1983-1985 ; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points-Seuil », 2000.

<sup>3</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio « Histoire », 1971, p. 57. On consultera aussi, sur cette question essentielle, Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1875 [réédition « Folio », 2002].

<sup>4</sup> Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 7 tomes, Paris, Gallimard, 1984-1993 [réédition « Quarto » en 1997, 3 tomes].

que le produit. L'attention actuellement portée aux histoires alternatives et aux démarches contrefactuelles interroge le potentiel d'ouverture et de renouvellement qu'ouvrent les phénomènes de rupture : « Par définition, les événements, et en particulier les crises et les révolutions, sont des moments "avec des si", que ce soient ceux des acteurs, des situations, des relectures *a posteriori* ou de l'observateur éloigné [...] Par l'examen des tensions entre l'advenu et le non-advenu, cette approche contraindrait à rejeter les analyses trop surplombantes et peut aider à se départir des représentations actuelles<sup>5</sup>. » Là encore, la narration et la fiction sont des catégories indispensables à la démarche contrefactuelle et à ses potentialités heuristiques.

L'histoire culturelle a accompagné, voire impulsé, le bouleversement méthodologique et théorique qu'impliquent ces nouvelles perspectives<sup>6</sup> : le renouvellement des approches sociologiques et l'ambition d'une histoire culturelle « totale » ont permis de porter un regard nouveau sur la dimension événementielle de la vie littéraire, et plus généralement de l'activité artistique telle qu'elle commence à se définir et à s'affirmer dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. En outre, la perspective phénoménologiste et constructiviste oblige à inventer et de nouveaux modes discursifs pour saisir l'événement en croisant les points de vue, les discours qui le constituent, et les paradigmes historiographiques mobilisés pour l'analyse. Ce qui oblige à repenser les frontières entre histoire, récit et fiction – cette dernière se révélant particulièrement apte à problématiser l'événement, le travail de scénarisation et de narration revêtant une efficace valeur critique.

### **L'histoire culturelle en régime événementiel**

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité littéraire et artistique se définit et se vit en régime événementiel. Ce phénomène s'explique par plusieurs facteurs convergents : la promotion de l'originalité comme marque du « génie créateur<sup>8</sup> » ; la médiatisation croissante du champ culturel<sup>9</sup> – dont les effets n'ont cessé de s'accroître depuis ; enfin, le triomphe d'une conception historique de la littérature et des arts, élaborée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, formalisée par Lanson, et entièrement repensée ces vingt dernières années. Cette triple mutation produit une conception et une scansion événementielle de la vie culturelle : un artiste n'existe comme tel que si sa scénographie et sa posture lui confèrent une visibilité et une légitimité suffisantes dans le champ<sup>11</sup> ; une œuvre s'impose avant tout par l'événement qu'elle provoque (ou qu'elle fabrique) ; enfin, l'écart, le

---

<sup>5</sup> Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2016.

<sup>6</sup> Cf. *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Micèle Touret (dir), Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004 ; *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Emmanuel Boisset et Philippe Corno (dir.), Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.

<sup>7</sup> Cf. *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*, Corinne Saminadayar-Perrin dir., Presses universitaires de Saint-Etienne, « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2008.

<sup>8</sup> Cf. Nathalie Heinich, *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, nrf Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

<sup>9</sup> Cf. notamment *La Civilisation du journal*, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant dir., Paris, Nouveau Monde éditions, coll. Opus magnum, 2012

<sup>10</sup> Cf. la belle synthèse d'Alain Vaillant, « La protohistoire française de l'histoire littéraire », *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 55-76.

<sup>11</sup> N. Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, nrf Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, et Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

scandale et le potentiel révolutionnaire constituent des critères décisifs pour l'attribution de la valeur, que ce soit par le public ou la communauté critique.

La place centrale de l'événement littéraire, dans la conception moderne de l'histoire culturelle, tient aux fonctions particulières qu'assume l'écrivain dans le champ : professionnel du discours, il peut investir les domaines éditorial et médiatique d'autant plus facilement que, au XIX<sup>e</sup> siècle, la profession de journaliste n'est pas encore autonomisée ; par ailleurs, la spécificité de son art ne le soumet pas aux mêmes contraintes économiques que les sculpteurs ou les peintres, qui ont besoin pour créer d'un investissement de départ important, disposent d'un marché beaucoup plus limité, et restent à tous égards plus soumis aux contraintes académiques et institutionnelles : exposer au Salon exige préalablement de satisfaire le jury...

Cette position centrale de l'écrivain dans le réseau artistique se trouve renforcé par l'intime « fraternité des arts » qui caractérise le « grand » XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à (au moins) l'offensive surréaliste. Inaugurée dès le cénacle hugolien, ardemment pratiquée au Petit cénacle immortalisé par Gautier dans l'*Histoire du romantisme*, cette alliance entre poètes, peintres, sculpteurs et musiciens (la trajectoire de Berlioz, Chopin et Liszt est à cet égard révélatrice) permet de maximaliser la force de frappe d'un événement artistique, en la dotant de la résonance médiatique et de la légitimité esthétique que porte un discours critique autorisé. Une telle stratégie assure une percée simultanée sur tous les fronts ; par effet d'écho, la littérature-texte profite du retentissement événementiel que génère l'exposition d'une toile révolutionnaire, ou un concert à scandale.

La place des œuvres-événements de Courbet dans la « bataille réaliste » est à cet égard révélatrice. Dès 1849, le peintre réunit à la brasserie Andler, promue annexe de son atelier rue Hautefeuille, un cénacle rassemblant des écrivains-journalistes et des peintres – dont, bien sûr, les « théoriciens » Champfleury et Duranty, mais aussi Jules Vallès, Pierre Dupont, Honoré Daumier, Corot... Ces réunions animées et énergiquement combatives, dans un contexte politique et social instable, préparent les scandales du Salon de 1850.

La mémoire collective a principalement retenu les réactions scandalisées déclenchées par *Un enterrement à Ornans*. Les dossiers de presse et les mémoires des contemporains soulignent trois chefs d'accusation. Le public a d'abord été surpris par la très grande dimension de la toile, taille ordinairement réservée aux grands genres que sont la peinture religieuse ou la peinture d'histoire ; le format horizontal rompt avec la tradition des apothéoses, tout comme le titre qui, loin d'immortaliser quelque illustre, ne mentionne aucun nom (la fosse au premier rang est d'ailleurs vide). On reproche aussi au peintre le matérialisme provocant de la composition et de la facture, l'œuvre excluant, de manière provocante, toute forme de spiritualité – au point d'engloutir le spectateur lui-même dans la fosse béante au premier plan (on songe à l'inspiration *gore* du sixième livre des *Contemplations*, en 1856). Enfin, beaucoup s'émeuvent de la laideur des personnages, que l'on qualifie volontiers de caricatures – cette monstruosité « réaliste » relance le débat contemporain sur la photographie.

La réaction critique voit dans cet *Enterrement* un manifeste de l'esthétique réaliste, non dépourvu d'enjeux idéologiques : les accusations de vulgarité s'allient aux débats sur la visée « démocratique » voire « socialiste » de tels choix artistiques – il est vrai qu'en 1850, on a pu voir dans cette scène l'enterrement de la République<sup>12</sup>, lecture favorisée notamment par les deux personnages en costume révolutionnaire représentés au premier plan. La portée sociale de l'événement est confortée par *Les Casseurs de pierre*, que

---

<sup>12</sup> Cf. Jean-Luc Mayaud, *Courbet, l'enterrement à Ornans : un tombeau pour la République*, Paris, La Boutique de l'histoire, 1999.

Courbet expose dans ce même Salon ; le sujet comme son traitement est très clairement social, au sens que pouvait revêtir l'adjectif à l'époque – rappelons que dans « Melancholia », le misérable vieillard casseur de pierres est un ancien combattant des armées révolutionnaires, qu'accable de son mépris le spéculateur millionnaire, roi de l'époque :

Tu casses les cailloux, vieillard, sur le chemin ;  
Ton feutre humble et troué s'ouvre à l'air qui le mouille ;  
Sous la pluie et le temps ton crâne nu se rouille ;  
Le chaud est ton tyran, le froid est ton bourreau ;  
Ton vieux corps grelottant tremble sous ton sarrau ;  
Ta cahute, au niveau du fossé de la route,  
Offre son toit de mousse à la chèvre qui broute ;  
Tu gagnes dans ton jour juste assez de pain noir  
Pour manger le matin et pour jeûner le soir<sup>13</sup>.

Les deux cantonniers mis en scène par Courbet offrent une saisissante image de la misère la plus humble et la plus quotidienne, qu'on ne représente pas plus qu'on ne la voit sur les grandes routes. Le choix du sujet, comme son traitement, a, deux ans après les massacres de Juin, une valeur polémique forte que Vallès rappellera en 1866 :

Notre émotion fut profonde.

Nous étions tous des enthousiastes. C'était l'époque où fermentaient les têtes ! Nous avions au fond de nos cœurs le respect pour tout ce qui était souffrant ou vaincu, et nous demandions à l'art nouveau d'aider, lui aussi, au triomphe de la justice et de la vérité.

Ce tableau teinté de gris, avec ses deux hommes aux mains calleuses, au cou hâlé, était comme un miroir où se reflétait la vie terne et pénible des pauvres. La raideur gauche des personnages servait encore à l'illusion [...]

A quelques pas de là nous vîmes, sous la même signature, un enterrement que suivaient les bedeaux au nez poilu, veiné, avec des trognes comme des nœuds d'arbre ; derrière, sublimes de grâce et de douleur, des femmes habillées de noir pleuraient ! On se serait cru au cimetière même, et l'on reconnaissait les chantres ivrognes, qui, avant de mettre leur surplis, vous avaient coudoyé en sortant du cabaret ! C'était d'une fidélité terrible<sup>14</sup>.

Episode marquant dans la bataille réaliste, réactivé par les scandales suivants (notamment les *Baigneuses* de 1853), l'événement que constitua *Un enterrement à Ornans* génère relectures et réécritures qui en construisent le sens dans la longue durée. On comparera notamment la toile et la scène de l'arbre de la Liberté dans *Bouvard et Pécuchet* [1880] – qu'on serait tenté de titrer *Un enterrement à Chavignolles*<sup>15</sup>...

Acteurs de l'événement artistique, écrivains, critiques et journalistes en sont aussi les proto-sociologues, qu'ils réfléchissent à ce phénomène dans leur correspondance (Flaubert) ou dans leur journal (les Goncourt), ou qu'ils construisent des fictions réflexives mettant en abyme le régime événementiel de la modernité. Ainsi les Goncourt

---

<sup>13</sup> Victor Hugo, « Melancholia », *Les Contemplations* [1856], livre III, « Les luttes et les rêves », Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 176-177.

<sup>14</sup> Jules Vallès, « Paris », *L'Événement*, 11 mars 1866, repris dans le recueil *La Rue* sous le titre de « Courbet », *Œuvres, op. cit.*, tome 1, p. 823.

<sup>15</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, GF, 1999, p. 213. Philippe Dufour a proposé une éclairante lecture de ce passage dans « Le Chinois de Chavignolles », *Romantisme*, n° 76, 1992.

proposent-ils dans *Manette Salomon* une histoire de l'art alternative, dans laquelle Coriolis, avec son *Conseil de révision* et sa *Messe de mariage*, incarne une esthétique réaliste moins vulgaire et brutale que celle de Courbet<sup>16</sup>. Quant à Zola, il développe dans *L'Œuvre* un modèle sociologique étudiant la fonction de l'événement dans la réussite d'une révolution esthétique ; l'écrivain réinvestit dans ce roman sa propre expérience de défenseur de la modernité picturale : c'est le scandale d'*Olympia* qui permet au jeune Zola de s'imposer comme critique d'art dès 1865, comme pourfendeur de l'académisme pâte d'amande à la Cabanel.

*L'Œuvre* a pour particularité d'insérer le récit de l'événement artistique (en l'occurrence, le lancement de l'école du « Plein air », sur le modèle de l'impressionnisme<sup>17</sup>) dans une perspective historique et sociologique large, incluant l'ensemble des acteurs, des discours et des supports mobilisés. La trajectoire artistique du peintre Claude s'inscrit, à ses débuts, dans le militantisme d'un cénacle réaliste rassemblant, autour de l'écrivain naturaliste Sandoz, d'autres peintres, un sculpteur, un petit journaliste ; le récit enregistre les spécificités de ce type de pratique cénaculaire sous le second Empire : réunions à la brasserie Baudequin, dîners du jeudi soir chez Sandoz, débats esthétiques, solidarité économique et affective, alliance objective pour occuper le champ médiatique et la petite presse. Très en amont du Salon, Jory prépare l'offensive en attaquant violemment le jury et les peintres à la mode dans le petit journal *Le Tambour*, et en annonçant la fracassante révolution des jeunes artistes du Plein air ; grâce à ce tapage que relaie un violent débat critique, le public fait un paradoxal triomphe au Salon des refusés, où il découvre (enfin) la toile de Claude.

Celle-ci remporte un indéniable succès de ridicule : on s'esclaffe, on se moque, on dénigre ces femmes nues côtoyant dans l'herbe leurs compagnons en costume contemporains – alliance scandaleuse, quand elle n'est pas excusée par un sujet mythologique ou (au moins) historique : Zola reprend les critiques adressées à la fois au *Déjeuner sur l'herbe*, au *Bain* (exposé au Salon des refusés en 1863) et à l'*Olympia* (pour le rendu du nu féminin), les défenseurs de Claude s'armant quant à eux du réquisitoire lancé par Zola lui-même à la tête des Vénus de Cabanel ou de Bouguereau. Le journaliste Jory, d'emblée, interprète l'hilarité générale comme le plus beau triomphe que puisse espérer le jeune peintre – qui, dans la fièvre de l'action, en convient lui-même :

« Le plein air, ça les amuse ! reprit-il. Soit ! Puisqu'ils le veulent, le plein air, l'école du plein air !... Hein ? c'était entre nous, ça n'existait pas, hier, en dehors de quelques peintres. Et voilà qu'ils lancent le mot, ce sont eux qui fondent l'école... Oh ! je veux bien, moi. Va pour l'école du plein air ! »

Jory s'allongeait des claques sur les cuisses.

« Quand je te disais ! J'étais sûr, avec mes articles, de les forcer à mordre, ces crétins<sup>18</sup> ! »

Reste que l'événement, point de rupture et ouverture des possibles, ne suffit pas à lui seul à opérer quelque révolution que ce soit. A partir de ce moment fondateur, tout un travail médiatique et critique, animé par l'ensemble du réseau cénaculaire, en maximalise les effets. Paradoxalement d'ailleurs, ce n'est pas l'instigateur du mouvement, Claude, qui en bénéficie au premier titre, mais l'ambitieux Fagerolles, créateur d'une formule de compromis alliant les qualités de l'école nouvelle (la lumière, la couleur, la modernité

---

<sup>16</sup> Cf. Sirin Dadas, « Une autre histoire de l'art. *Manette Salomon* », *Les Goncourt historiens*, Eléonore Reverzy et Nicolas Bourguinat dir., Presses universitaires de Strasbourg, 2017, p. 155-170.

<sup>17</sup> Le nom du mouvement vient du scandale provoqué par le tableau de Claude intitulé *Plein air*, lequel rappelle notamment, par son sujet, *Le Déjeuner sur l'herbe* – de même, le terme d'impressionnisme dérive du titre *Impression, soleil levant* donné par Claude Monet à une toile exposée en 1874.

<sup>18</sup> Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 136.

des sujets) et le goût du grand public pour l'élégant, le délicat, le joli – le succès de Fagerolles tenant en outre aux soutiens institutionnels qu'il s'est assuré (les Beaux-Arts, l'Institut). Quant à l'union cénaculaire, elle se délite dès que l'esthétique nouvelle a conquis une position dominante et assuré à certains producteurs (dont Sandoz) un capital symbolique suffisant – conformément aux logiques propres à ce type de sociabilité artistique<sup>19</sup>. Dans *L'Œuvre*, la fiction développe une pensée sociologique et critique de l'événement, qui, à la fin du siècle, vaut comme bilan et comme prospective sur les avant-gardes émergentes.

### **Fiction / non-fiction : construire et comprendre l'événement**

Vécue et conçue selon un paradigme événementiel, la création artistique est aussi un acteur essentiel dans la construction de l'événement. A cet égard, la littérature du réel, dont l'essor caractérise le début de notre siècle, multiplie les expérimentations narratives et discursives destinées à saisir, à dire et à expliquer les événements (souvent récents) dont elle s'empare. Héritiers à la fois du grand reportage, du *new journalism* et de la littérature de témoignage, ces textes explorent les potentiels multiples de récits hybrides, qui revendiquent à la fois la subjectivité radicale de l'énonciation et l'efficacité de la mimésis, au service d'une modélisation socio-historique du réel.

L'événement s'inscrit souvent au cœur de ces œuvres, comme point de départ (il déclenche le travail d'écriture) et comme point d'aboutissement auquel tend l'ensemble du récit. Un fait divers marquant, par sa singularité, son opacité et sa violence disruptive, peut offrir, bien plus qu'une bonne histoire, un beau sujet, à fort potentiel heuristique. Dans *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère reconstitue la trajectoire qui amène Jean-Claude Romand à massacrer sa famille :

Le 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants, ses parents, puis tenté, mais en vain, de se tuer lui-même. L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. [...]

J'ai essayé [...] de comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous<sup>20</sup>.

L'écrivain restitue la troublante humanité de l'assassin derrière l'horreur brute de l'événement – l'incipit propose un montage en parallèle entre la scène de massacre dans la famille Romand, et la paisible réunion pédagogique à laquelle, le même jour, participent le narrateur et sa femme. L'historien Ivan Jablonka, avec *Laëtitia*, renverse la perspective en s'intéressant prioritairement à la jeune fille qui donne son titre à l'ouvrage. Le livre ambitionne de rendre à la victime d'un sanglant fait divers sa vie, son existence, sa destinée, que recouvre et efface la brutalité de sa mort – le récit se veut hommage et réparation, à Laëtitia et à toute cette « France périphérique » ordinairement reléguée dans l'angle mort des représentations médiatiques :

Je ne connais pas de récit de crime qui ne valorise le meurtrier aux dépens de la victime. Le meurtrier est là pour raconter, exprimer des regrets ou se vanter. Dans son procès, il est le point focal, sinon le héros. Je voudrais, au contraire, délivrer mes femmes et les hommes de leur mort, les arracher au crime qui les a fait perdre leur vie et jusqu'à leur humanité. Non pas les

---

<sup>19</sup> Cf. les belles analyses d'Anthony Glinoe et Vincent Laisney dans *L'Age des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.

<sup>20</sup> Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, Gallimard, P.O.L, 2000 (quatrième de couverture de l'édition Folio).

honorer en tant que “victimes”, car c’est encore les renvoyer à leur fin ; simplement les rétablir dans leur existence. Témoigner pour eux.

Mon livre n’aura qu’une héroïne : Laëtitia<sup>21</sup>.

Dans l’un et l’autre cas, les frontières entre l’investigation sociologique, l’exploration psychologique, l’ambition historiographique et le travail de l’écriture tendent à s’effacer – non par suite d’un improbable brouillage entre la réalité et la fiction, mais parce que la saisie même de l’événement requiert, dans une perspective historiographique, le recours à des « fictions de méthode<sup>22</sup> » à vocation heuristique. Faute de sources, Jablonka, confronté à aux lettres suicidaires laissées par Laëtitia, propose des reconstitutions fondées sur la vraisemblance, les parallèles, les indices disponibles :

Pour comprendre le tourment de Laëtitia, et parce que sa voix s’est éteinte à jamais, il est nécessaire de recourir à des fictions de méthode, c’est-à-dire des hypothèses capables, par leur caractère imaginaire, de pénétrer le secret d’une âme et d’établir la vérité des faits.

Fiction 1. En finir avec cette “vie de merde” ? [...]

Fiction 2. la découverte d’un quasi-inceste ? [...]

Fiction 3. Une agression de M. Patron<sup>23</sup> ?

On ne saurait réduire ces fictions de méthode aux cas particuliers des faits divers, dont les protagonistes, par définition, sont des quasi-anonymes sur lesquels le biographe possède peu de renseignements. L’histoire des représentations, des sensibilités ou des émotions<sup>24</sup> repose sur des postulats méthodologiques comparables ; l’historien travaille à partir de sources indirectes – correspondances, témoignages, discours, œuvres littéraires... – pour reconstruire la spécificité du rapport au monde de ses personnages. Dans *Les Origines de la France contemporaine*, Taine propose ainsi une « psychologie du Jacobin » : la tendance à l’abstraction et au dogmatisme propre à la pensée classique, combinée à l’esprit sectaire et au vertige du soupçon caractéristiques de la période révolutionnaire, permettent de comprendre l’inférial engrenage qui produit la Terreur. La démarche historiographique explore les motivations des acteurs de l’événement en analysant leur mode de pensée, leurs paradigmes dominants, le système de références constitutifs de leur rapport au monde ; l’histoire des émotions rappelle que la rationalité des discours recouvre des déterminations relevant du corps, des affects, des sentiments. La Législative puis la Convention sont hantées par le spectre d’une vaste conjuration contre-révolutionnaire, dont les rumeurs, les journaux, les discours ne cessent de rappeler le danger :

Confrontés à de multiples menaces, les députés étaient extrêmement nerveux et d’humeur changeante. Parfois, ils étaient au bord de la panique. Pendant plus d’un an, ils avaient évoqué sans cesse la menace d’une “grande conspiration”. Il leur semblait à présent que les attaques intérieures et extérieures qu’ils subissaient n’étaient que les deux faces d’une même pièce et qu’elles avaient le même objectif : détruire la Révolution. Pratiquement tous les députés qui nous ont laissé des témoignages de cette période, qu’ils aient été de la Montagne, de la Gironde ou de la Plaine, étaient persuadés de l’existence de cette conspiration [...] Ils étaient aussi assaillis de

---

<sup>21</sup> Ivan Jablonka, *Laëtitia*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2016, p. 8.

<sup>22</sup> I. Jablonka donne la définition de ce concept dans *L’histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014, p. 187-216.

<sup>23</sup> I. Jablonka, *Laëtitia*, op. cit., p. 253, 254 et 255 (trois versions possibles).

<sup>24</sup> Cf. la récente *Histoire des émotions* dirigée par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello aux éditions du Seuil (tome 2, 2016 ; tome 3, 2017).

souçons et craignaient que certains parmi eux qui se disaient patriotes pussent être des conspirateurs, comme La Fayette, Mirabeau et Dumouriez<sup>25</sup>.

La conduite des acteurs de premier plan, dont les décisions ont eu de conséquences considérables sur la marche des événements, ne peut être analysée que par des raisonnements de ce genre. Alors que le coup d'Etat du 23 février 1793 se prépare, le roi d'Espagne est vraisemblablement enclin à confier au général Armada la constitution d'un gouvernement de concentration ou d'unité nationale, avant d'y renoncer :

Comme le roi avait une confiance absolue en Armada, il put penser qu'un gouvernement présidé par le général et appuyé par tous les partis politiques calmerait l'armée, aiderait le pays à dépasser la crise et fortifierait la couronne. Il n'est pas impossible qu'il ait hésité, mais il est certain que, quelles qu'en soient les raisons [...] le roi décida d'appliquer à la lettre la Constitution<sup>26</sup>.

Loin d'opérer un dérapage vers la fiction, de tels passages, tout en assumant la dimension conjecturale de la réflexion, permettent de réinterroger l'événement en tant que partage des possibles et béance disruptive. Il s'agit de « découper la forme de la vérité à l'aide du patron du vraisemblable<sup>27</sup> » – à l'instar des préhistoriens reconstituant toute une civilisation à partir de vestiges matériels.

### **Problématiser l'événement : perspectives critiques**

Les « fictions de méthode » et les efforts de scénarisation ont une part essentielle dans la compréhension de l'événement dont s'empare l'historien ou l'écrivain ; le travail de l'écriture permet en outre de le mettre en perspective, de révéler le travail de construction dont il est le produit, et d'interroger le rapport des individus à leur propre actualité.

Le roman réaliste, qui prend pour objet le quotidien dans sa double dimension phénoménologique et sociologique, opère un démontage radical de l'événement, en montrant que celui-ci n'existe pas, au sens propre du terme, pour d'innombrables individus que leur statut confine à l'infra-historique. Dans les premiers chapitres de *Germinie Lacerteux*, les Goncourt racontent successivement, sous forme d'analepse, la vie de Melle de Varandeuil et celle de sa servante. Alors que la trajectoire de la première, née dans une famille d'aristocrates proches de la Cour, est entièrement déterminée et scandée par les événements historiques de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration, il en va tout autrement pour Germinie : « Il y eut ces années-là une année bien dure... vous vous rappelez, mademoiselle ?... la grêle de 1828 qui perdit tout... Ca alla jusqu'à Dijon, et plus loin... on fut obligé de faire du pain avec du son<sup>28</sup>... » La formule « vous rappelez-vous ? » rappelle, en négatif, l'évidence : à aucun moment la servante et sa maîtresse n'ont partagé le même monde et la même actualité.

---

<sup>25</sup> Timothy Tackett, *Anatomie de la Terreur* [2015], Paris, Seuil, « L'univers historique », 2018, p. 297.

<sup>26</sup> Javier Cercas, *Anatomie d'un instant*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 268.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>28</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1864], Paris, GF, 1990, p. 62. Le chapitre II commence de manière significative : « La vieille femme demeurait silencieuse : elle comparait sa vie à celle de sa bonne. / Melle de Varandeuil était née en 1782. Elle naissait dans un hôtel de la rue Royale, et Mesdames de France la tenaient sur les fonds baptismaux. Son père était dans l'intimité du comte d'Artois » (p. 64). La maîtresse et sa bonne ne partagent pas la même histoire ; celle de Melle de Varandeuil efface l'autre : « La parole de la bonne s'arrêta et le reste de sa vie, qui était sur ses lèvres ce soir-là, rentra dans son cœur » (p. 84).



On pourrait croire que la mondialisation et la médiatisation de masse rendent désormais beaucoup plus improbable cette relégation des dominés à l'écart de leur propre histoire. Edouard Louis rappelle au contraire que les ouvriers de la « France périphérique » sont pareillement absentes de leur propre monde. Au collège, on raconte au petit Eddy la construction du mur de Berlin, et ses incalculables conséquences dans l'Europe de la Guerre froide. Fasciné, le jeune garçon interroge son père, témoin de l'événement majeur que fut la chute du Mur :

Tu avais déjà plus de vingt ans quand le mur a été détruit, alors j'ai fantasmé tout le temps que ma journée a duré sur les questions que j'allais te poser [...]

Je t'ai demandé tout ce qui s'était accumulé dans ma tête et tu as répondu vaguement *Oui, oui c'est vrai, il y avait un mur. Ils en parlaient à la télé.* C'est tout ce que tu m'as dit. J'ai attendu, mais tu m'as tourné le dos. J'ai insisté. Mais dis-moi, comment c'était, qu'est-ce que c'était, à quoi ressemblait le mur, est-ce que si la personne qu'on aimait habitait de l'autre côté du mur on ne pouvait plus jamais la revoir, plus jamais ?... Tu n'avais rien à dire [...]

Où est l'histoire ? L'histoire qu'on enseignait à l'école n'était pas ton histoire à toi. On nous apprenait l'histoire du monde et tu étais tenu à l'écart du monde<sup>29</sup>.

Inversement, même ceux qui se trouvent au cœur de l'événement ne peuvent se targuer d'en être les témoins – pas plus, en tout cas, que Fabrice à Waterloo, et sans doute beaucoup moins. Dans les premières pages de son livre *D'autres vies que la mienne*, Emmanuel Carrère raconte, à la première personne, le tsunami du 26 décembre 2004 : alors en vacances au Sri-Lanka, il se trouvait dans un hôtel situé juste au-dessus d'un village balayé par la catastrophe. Or, il n'a à proprement parler rien vu de l'événement, non plus que sa femme, Hélène, pourtant journaliste d'investigation :

[Hélène] a reçu un appel de LCI, la chaîne d'informations pour laquelle elle écrit et présente des journaux [...] Les journalistes de veille savent déjà qu'il s'est produit en Asie du Sud-Est une énorme catastrophe [...] Sachant Hélène en vacances là-bas, ils espéraient un témoignage à chaud et elle n'avait à peu près rien à leur dire. Qu'est-ce que j'ai à dire, moi ? Qu'est-ce que j'ai vu à Tangalle ? Pas grand-chose, il me faut bien l'avouer<sup>30</sup>.

C'est finalement par le détour médiatique que l'événement prend forme et réalité aux yeux de ceux-là mêmes qui l'ont subi ou côtoyé : « Tout le monde, résidents, personnel, rescapés, se rassemble devant CNN et découvre en même temps l'ampleur de la catastrophe<sup>31</sup>. » La médiation télévisuelle est partie prenante du témoignage, et relais indispensable à la fabrique de l'événement comme lieu commun d'expérience et d'échange.

Ignoré ou difficilement saisi sur le vif, l'événement se construit ensuite dans la durée, par la somme de ses relectures, réinterprétations et réinsertions dans différents types de scénarios – à moins qu'un travail d'amnésie volontaire et d'effacement programmé réaménage les hiérarchies et les recompose, avec plus ou moins d'efficacité. En choisissant le 14 juillet comme fête nationale, la jeune et fragile Troisième République voulait commémorer la fête de la Fédération de 1790, grand moment d'union et de réconciliation collective ; la mémoire collective a obstinément retenu l'anniversaire de la prise de la Bastille...

---

<sup>29</sup> Edouard Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, respectivement p. 36, 37 et 38.

<sup>30</sup> E. Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, Gallimard, Folio, 2011, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

Là encore, le travail des écrivains revient sur la constitution et les usages de ces « lieux de mémoire », dont la mobilisation recouvre d'importants enjeux idéologiques et politiques. L'obsession mémorialiste qui submerge l'Espagne au tournant du millénaire, et plus largement l'Europe, repose sur une vision sentimentaliste et morcelée de l'histoire, à la fois individualiste, moraliste et idéologiquement désamorcée, produisant, à force de travail sur le récit et la commémoration des événements, une histoire en trompe-l'œil, aussi illusoire que consolante – au détriment de toute perspective critique et de toute distance analytique. Le 16 mai 2007, Nicolas Sarkozy, alors président de la République, demande à ce que la lettre d'adieu de Guy Môquet soit lue en classe aux lycéens et collégiens, en hommage au courage (et à la haute moralité) du jeune résistant mort en martyr – l'éloge omet délibérément les engagements politiques de l'adolescent au PCF, comme toute référence précise au contexte historique. Les débats soulevés par cette décision emblématisent les risques de ce dévoiement mémoriel, que Javier Cercas dénonce dans *L'Imposteur* :

Qu'est-ce que l'industrie de la mémoire ? Un commerce. Que produit ce commerce ? Un succédané, une dévalorisation, une prostitution de la mémoire ; et tout autant une prostitution et une dévalorisation et un succédané de l'histoire, parce que, dans les temps de la mémoire, celle-ci occupe en grande partie la place de l'histoire. Autrement dit : l'industrie de la mémoire est à l'histoire authentique ce que l'industrie du divertissement est à l'art authentique et, de la même manière que le kitsch esthétique est le résultat de l'industrie du divertissement, le kitsch historique est le résultat de l'industrie de la mémoire. Le kitsch historique, ce qui veut dire : le mensonge historique<sup>32</sup>.

Enfin, une fois l'événement inséré et momifié dans le « grand récit » politique et religieux qu'il légitime et qui en retour lui assure l'éternité, il acquiert une trompeuse évidence, laquelle oblitère les incertitudes, le bougé, le tremblé, l'espace des possibles un instant ouvert au moment des faits. Là encore, l'historiographie reconfigure les perspectives chaque fois qu'elle modifie l'objet de son questionnement – Paul Veyne remarque que la mort de Jésus n'a aucune place dans la chronique politique ou religieuse de la province romaine de Judée au premier siècle, et ne devient événement que dans l'histoire du christianisme. Plus que le nez de Cléopâtre, la mise en croix du thaumaturge galiléen est un événement à la fois incommensurable dans ses conséquences à long terme, et éminemment aléatoire dans son déroulement :

Un grand nombre d'uchronies tournent autour du début du christianisme. Cela n'a rien d'étonnant : si on cherche dans la trame de l'histoire l'endroit où faire l'accroc qui produira le changement maximal, on ne trouvera jamais mieux. C'est ainsi que Roger Caillois s'est mis dans la tête de Ponce Pilate quand on l'a saisi de l'affaire Jésus. Il imagine sa journée : les menus incidents, les rencontres, les mouvements d'humeur, un mauvais rêve, tout ce qui fait l'alchimie d'une décision. Finalement, au lieu de céder aux prêtres qui veulent mettre à mort cet obscur agité galiléen, Pilate a un sursaut. Il dit non. Je ne vois rien à lui reprocher, je le libère. Jésus rentre chez lui. Il continue à prêcher. Il meurt très vieux, entouré d'une grande réputation de sagesse. A la génération suivante, tout le monde l'a oublié. Le christianisme n'existe pas<sup>33</sup>.

Notre régime contemporain d'historicité est fondé sur un rapport médiatique au réel, lequel privilégie l'événement comme scansion essentielle de l'actualité. La mise en spectacle d'un champ culturel traversé de ruptures et troué de mini-révolutions est l'une des conséquences de ce rapport au monde, qui privilégie la succession de nouvelles-chocs

---

<sup>32</sup> J. Cercas, *L'Imposteur*, Arles Actes Sud, 2015, p. 290.

<sup>33</sup> E. Carrère, *Le Royaume*, Paris, Gallimard, Folio, 2014, p. 587.

dans une actualité heurtée autant qu'amnésique. Le travail de la littérature et des sciences humaines qui s'en inspirent, au-delà du partage entre réalité et fiction, repose sur une mise à distance de ces discours sociaux et de ces images qui saturent l'espace public, pour inventer d'autres modes de construction et d'analyse de l'événement, par un renouvellement des perspectives articulé à toutes sortes d'expérimentations narratives. A cet égard, la littérature et les arts recèlent un potentiel critique essentiel, capable de repenser l'événement sans oblitérer les histoires alternatives qu'il a, un instant, rendues possibles : aux usages politiques et idéologiques de l'événement, la création artistique oppose une démarche ouverte et fondée sur le questionnement, dans une visée à la fois phénoménologique et pleinement herméneutique.

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