

Les premières histoires de la Révolution sont-elles tragiques?

Olivier Ritz

Qui suis-je? et que viens-je annoncer de nouveau aux hommes? On peut parler des choses passées; mais quiconque n'est pas spectateur désintéressé des événements actuels doit se taire. Et où trouver un tel spectateur en Europe? Tous les individus, depuis le paysan jusqu'au monarque, ont été enveloppés dans cette étonnante tragédie¹.

L'Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes de Chateaubriand commence par un paradoxe: parce qu'elle se donne à voir comme un spectacle tragique, la Révolution française relève davantage de la tragédie que de l'histoire. À cela s'ajoute une difficulté: la frontière qui sépare d'ordinaire les spectateurs des acteurs n'existe plus. Chacun est pris dans la Révolution, si bien qu'il faut « se taire » ou bien trouver des moyens inédits de parler dans cette situation exceptionnelle.

Les histoires de la Révolution publiées avant la Restauration ont été nombreuses et souvent volumineuses: plusieurs dizaines de milliers de pages pour une cinquantaine de titres parmi lesquels se distinguent des œuvres monumentales, publiées en plusieurs fois ou bien reprises et prolongées

¹ François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolution française* [1797], éd. Aurelio Principato, *Œuvres complètes*, vol. I-II, Paris, Champion, 2009, p. 248.

tout au long de la période. Mais l'effervescence historiographique produite par les événements de 1789 s'atténue dans les toutes premières années du XIX^e siècle. Moins nombreuses à partir de 1802, les histoires de la Révolution cessent de paraître après 1806. Cette coupure a permis aux historiens de la génération suivante de se présenter comme les premiers historiens de la Révolution, condamnant les textes publiés entre 1789 et 1815 à l'oubli. Certes, la valeur historique de ces textes a été contestée dès leur publication par ceux qui ont affirmé que le temps n'était pas encore venu d'écrire l'histoire, parce que la distance aux événements n'était pas suffisante. Mais leur intérêt principal est autre : ils sont des réactions littéraires à la Révolution et, plus encore, contribuent à son invention littéraire, constituant un objet de choix pour interroger les relations entre les événements politiques et la littérature.

La notion de tragique permet de préciser cette interrogation. Si, pendant la Révolution, « la tragédie court les rues² », les genres les mieux à même d'exprimer le tragique sont ceux qui font le récit des événements révolutionnaires³. Dans ce cas la relation envisagée est une relation de cause à effet : le traumatisme d'une révolution sanglante et incompréhensible entraînerait l'expression d'un tragique renouvelé. Il importe de s'interroger sur ce déplacement de la scène théâtrale au récit historique : que reste-t-il de la tragédie lorsque les histoires de la Révolution se font tragiques ? Les filiations littéraires établies par les textes mettent en évidence des usages politiques du tragique : en inventant des représentations de la Révolution, les textes contribuent à la construction des opinions.

Il faut donc envisager le tragique des premières histoires de la Révolution en privilégiant deux perspectives : l'invention de la Terreur et l'invention de la littérature. D'une part, ces textes contribuent à faire de la période du gouvernement révolutionnaire un temps monstrueux qui soit le repoussoir de toute politique à venir. D'autre part, la littérature est alors définie par opposition à la rationalité des sciences : ceux qui font le choix d'écrire des histoires tragiques disent à leur manière que seuls les sentiments importent dans un monde où le sens se dérobe.

² Jean-François Ducis, lettre à Vallier [s. d], *Œuvres posthumes*, Paris, Nepveu, 1826, p. 324. Cité par Michel Delon dans son édition de *L'Émigré* de Sénac de Meilhan, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 452-453.

³ L'histoire ou le roman : Sénac de Meilhan affirme d'ailleurs que les deux genres se confondent, puisque pour raconter la Révolution il faut faire le « récit des plus singulières ou tragiques aventures » (*L'Émigré* [1797], éd. citée, p. 32-33).

QUELS MODÈLES TRAGIQUES ?

Les histoires épiques, qui célèbrent la Révolution avec enthousiasme, sont peu nombreuses. L'impartialité, souvent affirmée sur les pages de titre et dans les textes liminaires, est rarement mise en œuvre. Ceux qui cherchent à adopter une méthode scientifique d'écriture de l'histoire n'aboutissent presque jamais. À partir de la prise des Tuileries, le 10 août 1792, et surtout après la chute de Robespierre en juillet 1794, les histoires terrifiantes de la Révolution dominent largement.

Jean-Gabriel Peltier donne le ton dès la fin de l'année 1792 en publiant son *Dernier tableau de Paris, ou récit historique de la révolution du 10 août 1792*. Le premier volume, consacré à la « catastrophe sanglante⁴ » qu'est la prise des Tuileries, est placé sous le signe de la tragédie. L'épigraphe de la page de titre appelle à la pitié pour la famille royale en citant deux vers de la *Méropé* de Voltaire : « J'entends encore ces cris, ces lamentables cris / Ces cris, sauvez le roi, son épouse et son fils⁵. » L'introduction s'ouvre par dix-huit vers de la *Lucrèce* d'Antoine-Vincent Arnault, tragédie créée en mai 1792. Il s'agit cette fois d'une mise en garde politique qui repose sur la peur : « Prévoit-on sans effroi tous les malheurs qu'attire / Ce mouvement subit qui renverse un empire⁶? » L'histoire et la tragédie ont en commun les sentiments qu'elles suscitent et les histoires qu'elles racontent : les bouleversements politiques de la Révolution française rejouent des révolutions anciennes, passées à la postérité sur les scènes théâtrales. L'épigraphe du deuxième volume fait un usage comparable de l'épopée, avec une citation de la *Henriade* qui fait des massacres de septembre une nouvelle Saint-Barthélemy⁷. Peltier suggère également que l'histoire concurrence la tragédie et l'épopée lorsque les victimes font preuve de courage. Évoquant la fille de Cazotte qui s'interpose entre son père et ses bourreaux pendant les massacres de septembre, il écrit : « Déjà la muse du chant, le burin, la

⁴ Jean-Gabriel Peltier, *Dernier tableau de Paris, ou récit historique de la révolution du 10 août 1792, des causes qui l'ont produite, des événements qui l'ont précédée, et des crimes qui l'ont suivie*, Londres, Chez l'Auteur, 1792-1793, vol. 1, p. 12.

⁵ *Ibid.*, vol. 1, page de titre. Citation de Voltaire, *Méropé*, Paris, Prault fils, 1744, p. 5, acte I, scène I.

⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 11. Citation d'Antoine-Vincent Arnault, *Lucrèce*, Paris, Cailleau, 1792, p. 20, acte II, scène I.

⁷ *Ibid.*, vol. 2, page de titre : « Dans ces murs tout sanglants, des peuples malheureux / Unis contre leur prince, et divisés entre eux, / Jouets infortunés de fureurs intestines, / De leur triste patrie avangent les ruines ; / Le tumulte au dedans, le péril au dehors, / Et partout les débris, le carnage, et les morts. »

poésie et l'histoire se disputent à qui conservera mieux le souvenir de cette action héroïque⁸. » Peltier s'appuie ainsi sur le prestige des genres tragiques et épiques et sur l'autorité d'un auteur comme Voltaire pour donner du poids à sa condamnation des révolutions. Il affirme ainsi ses visées morales : prendre la défense des victimes, dénoncer les crimes et faire admirer la vertu.

Bien qu'elles soient mises en évidence par les épigraphes des deux volumes, ces références sont largement concurrencées par d'autres modèles tragiques. Peltier insiste sur les sentiments qu'il veut inspirer en condamnant les histoires rationnelles de la Révolution :

On fera assez tôt de ces compilations froides et indigestes, où l'on trouve tout, excepté ce que le sentiment y cherche. Je n'ambitionnerai point cette précision mathématique de dates, et de pièces officielles, qui sont le sublime de la pédanterie. Je ferai rapidement l'historique de cette sanglante époque, et je ne m'appesantirai que sur les circonstances qui pourront inspirer l'horreur ou la pitié. Une seule larme que j'aurai arrachée à la sensibilité de mon lecteur, me paraîtra préférable aux vains applaudissements de toute une Académie⁹.

Loin de toute entreprise savante, l'historien de la Révolution doit éprouver et inspirer « l'horreur ou la pitié » : les sentiments caractéristiques de la tragédie sont ainsi au cœur du projet historique, avec une nuance de dégoût supplémentaire, puisque le mot « horreur » est préféré au mot *peur* ou *terreur* habituellement avancé depuis Aristote¹⁰. À l'opposé de la « tristesse majestueuse¹¹ » que prône Racine dans la préface de *Bérénice*, Peltier insiste sur l'horreur inhérente à son sujet : « Aucune époque de l'histoire du monde ne présente un tableau si vaste de crimes atroces, et de malheurs horribles¹². » Le rôle que se donne l'historien est de « peindre dans toute leur horreur les scènes terribles qui viennent de se passer sous [ses] yeux¹³ ». Mettant son lecteur en garde en annonçant dès le départ qu'il va raconter « l'horrible semaine du 2 septembre », il écrit encore : « Cette partie de mon ouvrage sera effroyable¹⁴. » Plutôt que les tragédies françaises, sans doute trop soucieuses de bienséance, Peltier convoque ici Shakespeare, avec un

⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 305.

⁹ Jean-Gabriel Peltier, *Dernier tableau de Paris*, *op. cit.*, vol. 2, p. 4.

¹⁰ Dans le chapitre 6 de la *Poétique*, Aristote affirme que les sentiments qui caractérisent la tragédie sont la pitié (*eleos*) et la peur (*phobos*).

¹¹ Jean Racine, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671, p. 2.

¹² Jean-Gabriel Peltier, *Dernier tableau de Paris*, *op. cit.*, vol. 1, p. 3.

¹³ *Ibid.*, vol. 1, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 7.

effet de surenchère : celui qui a fait voir tant d'horreur dans ses tragédies reculerait devant le 10 août, « une situation telle que l'imagination du Prince de la tragédie Anglaise aurait eu horreur de la mettre sur la scène¹⁵ ».

Peltier suggère d'ailleurs que le modèle théâtral est insuffisant lorsqu'il écrit : « maintenant je déchire le rideau, et j'ouvre le Pandémonium du 2 septembre¹⁶ ». Le rideau ne se lève pas sur une scène connue : il est déchiré, comme pour dire l'impuissance du théâtre à représenter une telle horreur, et s'ouvre sur la capitale des enfers imaginée par Milton dans *Le Paradis perdu*. L'histoire qu'entreprend Peltier ne saurait s'inspirer d'histoires existantes parce qu'il va plus loin dans l'horreur que toutes celles qui ont été écrites auparavant. La tragédie historique ne suffit pas : le mythe est nécessaire pour présenter la Révolution comme un événement inouï et une rupture de l'ordre historique. C'est aussi le sens des nombreuses références à l'épopée virgilienne. Pour introduire son récit du 10 août, Peltier reprend à son compte le vers par lequel Énée introduit son récit de la chute de Troie : « *quaeque ipse miserrima vidi*¹⁷ » (« et j'ai moi-même été le témoin de ces très grands malheurs »). Le mythe est plus sanglant encore et s'éloigne de tout passé historique, lorsqu'il introduit le récit du 2 septembre : « Il s'est levé ce jour de sang. Le soleil est encore venu prêter sa lumière à un nouveau festin des Atrides¹⁸. »

Si la référence au mythe grandit l'horreur révolutionnaire, l'évocation du théâtre tragique permet de rabaisser la Révolution, mauvaise tragédie jouée par de mauvais acteurs. Dans la conclusion de son texte, Peltier interpelle les révolutionnaires : « toutes ces horreurs n'ont été et ne sont que le dénouement de l'exécrable tragédie dont vous avez joué les premiers actes¹⁹ ». Une évocation spectaculaire du palais des Tuileries envahi par les révolutionnaires repose sur la même confusion volontaire entre le théâtre et la réalité :

Le sang ruisselait partout, sous les toits, dans les caves, dans les appartements intérieurs, on ne marchait que sur des cadavres. Dépouillés aussitôt qu'égorvés, ces corps sans vie ajoutaient à l'horreur de leur aspect, le spectacle d'une mutilation que la pensée peut comprendre, mais que la pudeur défend

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 222.

¹⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 8 ; voir aussi p. 99, un autre vers du chant II de l'*Énéide* au moment de commencer le récit détaillé de la prise des Tuileries.

¹⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 248. Peltier s'inspire peut-être en écrivant cela des histoires tragiques, où les références à Atrée sont fréquentes : voir Nicolas Crémona, « Médée et Atrée revisités : la reprise des mythes grecs de l'infanticide dans les histoires tragiques aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Sandrine Dubel et Alain Montandon (dir.), *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.

¹⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 465.

de tracer; et ce sont des femmes, des démons, des furies qui sont les exécuteurs de ces atrocités! Un comédien habitué à jouer les rôles de tyran, et toujours sifflé au parterre, boit publiquement du sang d'un Suisse: on croit être au festin d'Atrée. La plume se refuse à peindre toutes les horreurs dont on a été le témoin; l'imagination ne peut se prêter à un pareil tableau de la dégradation du cœur humain, et la sensibilité [...] n'est pas de mesure avec tant de malheurs²⁰.

C'est ici sans doute que Peltier va le plus loin dans la surenchère tragique, mêlant toutes sortes de motifs littéraires. On retrouve la référence au mythe d'Atrée. L'horreur la plus concrète rappelle les tragédies sanglantes ou les histoires tragiques en vogue au XVIII^e siècle. Le comédien qui commet des atrocités plus horribles que celles que ses rôles de tyran pourraient lui faire jouer sur scène prouve qu'il n'y a plus de séparation entre le réel et l'imaginaire: les produits les plus effroyables de l'imagination prennent corps avec la Révolution. Enfin, l'acteur est un « mauvais comédien »: tout est dégradé et tout est horrible dans les scènes révolutionnaires décrites par Peltier. Malgré l'épigraphe tirée de Voltaire, la tragédie ne peut pas conférer sa grandeur à la scène révolutionnaire parce que rien n'y est grand.

L'INVENTION DE LA TERREUR

L'« invention de la Terreur » commence avec le texte de Peltier. L'expression ne signifie pas que les violences révolutionnaires ont été inventées par les auteurs de la Contre-Révolution. Elle ne nie pas non plus l'instrumentalisation politique de la terreur. Il faut comprendre « invention » au sens littéraire du terme: des textes comme le *Dernier tableau de Paris* ont inventé un type de discours qui exhibe une sensibilité extrême et qui multiplie les hyperboles pour qualifier un moment du processus révolutionnaire en le définissant comme un temps d'exception et d'horreur. Les frontières entre l'horreur réelle et l'horreur fantasmée s'estompent²¹. La tragédie court peut-être les rues: elle court assurément les premières histoires de la Révolution.

Il importe de prendre en compte ce contexte de publication pour interpréter les aspects tragiques des histoires publiées à l'époque thermidorienne²². Il s'agit alors dans bien des textes de faire le procès de tout ou partie

²⁰ *Ibid.*, vol. 1, p. 175-176.

²¹ Voir Jean-Clément Martin, *Violence et Révolution. Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, Seuil, 2006, p. 310: « Le réel violent a été détourné symboliquement, quand Thermidor a amalgamé dans l'imaginaire national la terreur et tout ce qui devenait contestable aux yeux des élites au pouvoir. »

²² Voir Jean-Luc Chappey, « Révolution, régénération, civilisation: enjeux culturels des dynamiques politiques », dans *Pour quoi faire la Révolution*, Paris, Agone, 2012, p. 132:

historiens : faire aimer la vertu et haïr le crime²⁶. Histoires tragiques du temps de la Révolution, les textes qui s'inscrivent dans cette perspective didactique construisent l'image d'une période exceptionnelle par sa violence tout en affichant la capacité de leur auteur à en dégager un sens.

Pourtant, les auteurs d'histoires terrifiantes de la Révolution n'adoptent que rarement la position d'un maître examinant les faits à distance. Ils se présentent plutôt comme des juges vengeurs, emportés eux-mêmes par les émotions. Louis-Marie Prudhomme recourt à l'allégorie pour exprimer les sentiments qui le poussent à écrire son histoire :

J'aurais vu la Révolution éplorée me demander justice de la prostitution de ses principes les plus sacrés et les plus augustes, et me présenter le cadavre de l'Humanité sanglant et déchiré, palpitant sous le démon des guerres intestines, de la peste, de la famine et de l'incendie ; et une honteuse pusillanimité m'aurait arrêté!... Non. Il faut, ou mourir de terreur à l'aspect d'un semblable spectacle, ou venger le monde, la Patrie et soi-même²⁷.

Les nombreux termes qui se rapportent à la vue, la référence explicite à la terreur et la situation décrite renvoient à la tragédie : l'émotion qui naît du spectacle des souffrances des victimes est un appel à la vengeance.

Pour l'éditeur Michaud, la vengeance sera exercée par Dieu puisque le jugement de l'histoire prépare le jugement dernier. Félicitant Bertrand de Moleville d'avoir eu le courage d'« évoquer la vérité du fond des tombeaux où elle est ensevelie avec ses innombrables martyrs²⁸ », Michaud s'inspire de l'ancien ministre d'État, qui écrit dès la première page de son histoire : « Je me suis regardé comme un témoin nécessaire dans le jugement terrible que la postérité aura à prononcer²⁹. » Riche en thèmes et en émotions tragiques, l'histoire

²⁶ Voir par exemple Jean Pierre Papon, *Tableau d'une histoire de la révolution française*, Paris, 1801, p. 15 : « le principal devoir de l'historien, dit Tacite, est de ne pas laisser dans l'oubli les actions vertueuses, et de faire craindre aux méchants l'infamie et la postérité pour ce qu'ils ont dit et fait : *Praecipuum munus annalium reor, ne virtutes sileantur, utque pravus dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit* » (Tacite, *Annales*, 3, 65). Sur les aspects tragiques des textes de Tacite, voir Fabrice Galtier, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite*, Bruxelles, Latomus, 2011.

²⁷ Louis-Marie Prudhomme, *Histoire générale des crimes commis pendant la Révolution française, sous les quatre législatures, et particulièrement sous le règne de la convention nationale*, Paris, an V-1797, vol. 1, p. v.

²⁸ [Louis-Gabriel ou Joseph] Michaud, « Observations [sur cet ouvrage et sur l'histoire de la révolution en général] », dans Antoine-François Bertrand de Moleville, *Histoire de la Révolution de France, pendant les dernières années du règne de Louis XVI*, Paris, Giguet, an IX (1801), p. 6.

²⁹ Antoine-François Bertrand de Moleville, *op. cit.*, p. 17.

que Michaud appelle de ses vœux n'est pas une maîtresse de vie : elle enseigne à la manière de l'apocalypse, promettant une révélation terrible et fascinante.

L'invention de la Terreur fait de la période ouverte par le 10 août 1792 et refermée par le 9 thermidor an II un temps d'exception : non seulement un temps de passion, d'excès, et d'horreur, mais surtout un temps qui ne ressemble à aucun autre et qui est radicalement incompréhensible. Aux modèles mythiques tirés de l'Antiquité et de la Bible s'ajoutent ce que l'on pourrait appeler des mythes naturels, c'est-à-dire l'évocation de grandes catastrophes qui donnent une dimension cosmique au tragique révolutionnaire. Débordant largement le huis clos de la scène de théâtre, les volcans, tremblements de terre et autres tempêtes³⁰ relèvent d'un tragique proche du sublime qui dépasse toute mesure humaine. Les métaphores naturelles expriment ainsi une fatalité historique qui résiste à l'interprétation. Madame de Staël parle de « forces aveugles de la nature³¹ » pour signifier que les processus révolutionnaires ne sont pas le résultat d'une volonté éclairée et que personne ne peut voir clair dans un temps de révolution. Claude-François Beaulieu écrit qu'il faudrait pouvoir « peindre la nature à rebours³² » pour faire l'histoire des épisodes les plus terribles de la Révolution et qu'il est impossible d'y voir clair : « Ainsi, d'effroyables tempêtes dérobent les cieux et désolent la terre, sans qu'on puisse en reconnaître les véritables éléments³³. » Le tragique de la Révolution est alors caractérisé par l'absence de sens.

L'INVENTION DE LA LITTÉRATURE

Si le contexte politique permet ainsi de mettre en perspective le tragique des premières histoires de la Révolution, il faut aussi prendre en compte le mouvement de refondation et de définition de la littérature qui s'opère au tournant du siècle.

³⁰ Sur l'« absurdité tragique » de la tempête, voir Michel Delon, « Tempêtes peintes, de l'ex-voto à Géricault », dans Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Berchtold, et Jean-Paul Sermain (dir.), *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e-XIX^e siècle), histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 28 : « La banquise de Friedrich, l'abstraction de Turner, la matérialité putrescible des corps de Géricault restituent à la tempête toute son absurdité tragique. »

³¹ Germaine de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, Jean Mourer, Hignou et compagnie, 1796, p. 207.

³² Claude-François Beaulieu, *Essais historiques sur les causes et les effets de la révolution de France*, Paris, Maradan, an IX-1801-an XI-1803, vol. 1, p. lxxvii.

³³ *Ibid.*, vol. 4, p. 4-5.

La tragédie est d'abord une valeur pour ceux qui travaillent à un retour à l'ordre littéraire. Au sommet de la hiérarchie des genres avec l'épopée, elle doit être imitée pour ses qualités formelles, comme l'écrit un critique du *Mercur de France* en brumaire an IX :

Un critique ancien dit, avec raison, que le génie de l'Épopée doit animer l'histoire ; et Voltaire ajoutait, dit-on, que pour être bon historien, il fallait avoir quelque chose du talent de la tragédie. Ni ce critique, ni Voltaire, n'ont voulu prétendre assurément que le style romanesque ou poétique convînt à l'histoire ; mais seulement qu'elle avait besoin, comme un grand drame, d'unité dans son but et d'ensemble dans ses effets³⁴.

Avant de renvoyer à la terreur et à la pitié, loin de développer la vision tragique d'un monde privé de sens, une telle conception de l'écriture de la Révolution fait du tragique un équivalent de la noblesse littéraire ou du classicisme. Le débat porte notamment sur la pureté stylistique. Refusant de se plier à de telles exigences, Toulangeon imagine la muse de l'histoire parée des attributs de la muse de la tragédie :

Dans les temps d'ordre, [...] Clio, qu'un homme d'esprit a dit qu'il fallait armer du poignard de Melpomène, pour lui attirer la considération, [...] peut aussi emprunter à Melpomène son costume et ses longs habits de théâtre. Mais quand l'histoire se fait dans les rues et sur les places publiques, [...] quand les passions se sont fait un nouveau dictionnaire, il faut bien, que la majesté de l'histoire fléchisse un moment devant la majesté du peuple ; pour être là partout où il agit, il faut qu'elle retrouse sa robe, afin de pouvoir le suivre, voir et entendre ; il faut qu'elle se réduise un moment jusqu'à compromettre sa dignité, sous peine d'ignorer majestueusement ce qu'elle aurait dédaigné d'apprendre³⁵.

L'argumentation de Toulangeon repose sur le décalage entre la noblesse de la tragédie et l'irruption du peuple sur la scène politique. Ce point de vue d'un auteur qui assume l'héritage des Lumières et continue à défendre le progrès rencontre celui de La Harpe, champion du retour à l'ordre littéraire et de ce que Stéphane Zékian a appelé « l'invention des classiques³⁶ » : comment défendre le retour à la pureté littéraire et au beau intemporel tout en dénonçant les horreurs de la Révolution ? Virgile ici aussi sert d'intermédiaire. Tout en offrant les garanties de la plus haute littérature, il permet d'exprimer l'horreur la plus concrète :

³⁴ *Mercur de France*, n° 10, 16 brumaire an IX (7 novembre 1800), p. 252.

³⁵ François-Emmanuel Toulangeon, *Histoire de France depuis 1789, 1801-1810*, vol. 2, p. V-VI.

³⁶ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Il faut permettre que les images, pour être fidèles, soient en quelque sorte dégoûtantes ; il est des hommes dont on ne peut parler sans souiller la parole, comme ils ont souillé la nature ; et je voudrais que notre langue, aussi flexible sur tous les tons que celle de Virgile quand il décrit les Harpies, pût vous offrir ces animaux hideux, immondes et voraces, venant avec leur cri aigu, leur plumage infect, leurs ongles crochus et leur haleine fétide, fondre sur les festins d'Énée, et salir de leurs excréments les mets, la table et les convives, avant d'emporter leur proie dans les airs³⁷.

La Harpe suggère ainsi qu'il est impossible de dire la Révolution dans une langue classique et que les tragédies qu'il vante dans son *Lycée* ne peuvent pas servir de modèles aux premiers historiens de la Révolution.

Le retour à l'ordre littéraire n'est que partiel. En revanche, les conceptions nouvelles de la littérature sont profondément marquées par le triomphe des sentiments. L'invention de la Terreur a contribué à ce qui est parfois considéré comme une évolution des sensibilités, promouvant un plaisir des récits malheureux, un goût de l'horreur ou même une fascination de la catastrophe sur lesquels les historiens s'appuient pour légitimer leurs textes. Dans son *Histoire philosophique de la révolution de France*, Fantin-Desodoards s' imagine en Énée ou en Ulysse racontant les malheurs des siens :

Tout se lie dans mon cœur aux douloureuses convulsions dont je me suis chargé de présenter l'ensemble aux siècles à venir. Ainsi le matelot arrivé au port aime à s'entretenir des horreurs de la tempête qui a submergé son navire, et à répandre des larmes sur le sort de ses infortunés compagnons³⁸.

L'arrière-plan mythique met l'accent sur le plaisir paradoxal qui naît des récits de catastrophe. L'horreur et la compassion, encore une fois au cœur du projet d'écriture de la Révolution, font la valeur du récit.

Les commentateurs hostiles à la Révolution expliquent ainsi le succès public des histoires. L'engouement pour le genre s'expliquerait, indépendamment de la qualité des textes publiés, par la force des émotions suscitées : « Quand on a commencé la lecture d'un de ces recueils, écrit le *Journal des débats*, de quelque manière qu'il soit écrit, on est entraîné par une force qu'il est plus aisé de sentir que d'expliquer. [...] Nous sentons le besoin de

³⁷ Jean-François La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, an VII-1799-an XIII-1804, t. 8, p. 8-9. (« Introduction. De la Guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires à la Raison, à la Morale, aux Lettres et aux Arts : discours prononcé à l'ouverture du Lycée, le 31 décembre 1794. »)

³⁸ Antoine Fantin-Désodoards, *Histoire philosophique de la révolution de France*, nouvelle édition, revue par l'auteur, Paris, Maradan, an V (1797), vol. 1, p. xv-xvi.



La France éplorée à la vue des meurtres et des incendies: Luctus ubique pavor et plurima mortis imago. Virg. [Paris?], [s. n.], [entre 1794 et 1799].

retrouver nos sensations³⁹. » La *Gazette de France* évoque « cet attrait du malheur passé qu'on ne peut définir⁴⁰ ». Michaud définit ainsi le genre historique dans son ensemble : « Je ne sais par quelle magie les tableaux de la destruction intéressent toujours l'esprit humain ; le génie de l'histoire moissonne ses lauriers les plus brillants sur des tombeaux⁴¹. » Dans une telle perspective, les histoires de la Révolution ont pour fondement les émotions fondamentales du registre tragique.

Les émotions sont d'autant plus fortes qu'elles sont partagées par tous : acteurs du récit, lecteurs et auteurs. L'historien raconte ses propres souffrances : elles font la valeur de son témoignage et en garantissent la sincérité. Charles de Lacretelle évoque de façon très personnelle son expérience des prisons de la Terreur avant d'écrire : « La France perdit dans André Chénier l'homme qui peut-être était le plus appelé à être un jour l'historien de la révolution⁴². » Le poète victime de la Révolution aurait été le mieux placé pour en exprimer la vérité sensible. En faisant de la Révolution une catastrophe dont il a lui-même été une victime, l'historien immédiat de la Révolution travaille à sa propre gloire : il se présente comme un témoin grâce à qui l'on peut connaître des phénomènes extraordinaires, un observateur que l'on admire pour son courage et une victime que l'on plaint. La reconnaissance du lecteur redouble lorsque l'écrivain s'impose le pénible devoir de revivre ses souffrances, tel Fantin-Désodoards écrivant : « Quelquefois la plume échappait de mes mains ; mais bientôt, oubliant les hommes avec lesquels je vivais, pour n'envisager que la postérité, je reprenais mon ouvrage, et je le continuais avec une fermeté stoïque⁴³. »

Les écrivains contribuent ainsi à leur propre sacre. « Le calvaire de l'Homme de Lettres » et « l'influence traumatique des années révolutionnaires⁴⁴ » sont des représentations construites par les premiers historiens de la Révolution. Plus encore que du tragique classique, qui peut donner ses

³⁹ *Journal des débats et lois du pouvoir législatif et des actes du gouvernement*, 29 vendémiaire an IX (21 octobre 1800).

⁴⁰ *Gazette de France*, 27 floréal an IX (17 mai 1801), p. 948.

⁴¹ [Louis-Gabriel ou Joseph] Michaud, *op. cit.*, p. 4.

⁴² Charles de Lacretelle, *Précis historique de la Révolution française. Convention nationale*, Paris, Treuttel et Würtz, Onfroy, 1803, vol. 2, p. 283.

⁴³ Antoine Fantin-Désodoards, *Histoire philosophique de la révolution de France depuis la convocation des notables, par Louis XVI, jusqu'à la séparation de la Convention nationale*, Paris, imprimerie de l'Union, 1796-an IV, vol. 1, p. XII.

⁴⁴ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, [1973] dans *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, 2004, p. 69.

lettres noblesses à l'histoire, les écrivains tirent leur gloire nouvelle du tragique moderne, expression d'un temps de trouble où chacun est appelé à ressentir les malheurs d'un monde où le sens se dérobe.

Les premières histoires de la Révolution témoignent d'un renouveau du tragique. Les modèles tragiques réactivés dans ces textes sont ceux de la démesure et de la surenchère. L'horreur shakespearienne et les mythes antiques sont privilégiés afin de présenter la Révolution comme un moment inouï. L'excès d'émotions a pour pendant la perte du sens. Les métaphores naturelles qui prennent en charge l'expression des émotions fondamentales du registre tragique impliquent également un changement d'échelle, ainsi que l'abolition de la frontière qui tient le spectateur à distance de la scène tragique. La catastrophe naturelle prend le relai de la catastrophe de théâtre parce qu'elle frappe tout le monde, y compris les auteurs eux-mêmes.

Des conceptions anciennes du tragique exercent cependant une influence importante. D'une part, beaucoup d'auteurs voudraient faire de leurs histoires des jugements et des leçons. L'horreur que suscitent les coupables est une punition pour les crimes qui leur sont reprochés et un avertissement pour les lecteurs des générations futures. De ce point de vue, les histoires de la Révolution s'apparentent aux histoires tragiques du XVII^e siècle et rappellent les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. D'autre part, les défenseurs d'un retour à l'ordre littéraire font de la tragédie un modèle prestigieux qu'il faut imiter pour ses qualités formelles. Ces tensions vers des conceptions anciennes du tragique entrent en contradiction avec l'expression d'un tragique moderne, au point d'expliquer pour une part l'extinction du genre des histoires de la Révolution sous l'Empire. Il apparaît impossible d'écrire l'histoire dans une langue épurée et d'en tirer des leçons lorsque dans le même temps la Révolution est présentée comme fondamentalement horrible et irrationnelle. C'est pourquoi le tragique moderne, un temps esquissé dans les premières histoires de la Révolution, se déploie davantage dans d'autres genres, notamment le roman.

Enfin, l'expression d'un tragique moderne est moins l'expression d'un traumatisme que le résultat d'une double construction, politique et littéraire. D'une part, elle fait de la Terreur et parfois de la Révolution tout entière un repoussoir. D'autre part, elle contribue à faire de la littérature le domaine privilégié de l'expression des sentiments.