

## Chakè Matossian, Fils d'Arachné. Les Tableaux de Michelet

In: *Romantisme*, 2000, n°110. pp. 139-141.

---

Citer ce document / Cite this document :

Petitier Paule. Chakè Matossian, Fils d'Arachné. Les Tableaux de Michelet. In: *Romantisme*, 2000, n°110. pp. 139-141.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_2000\\_num\\_30\\_110\\_971](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2000_num_30_110_971)

---

d'entraîner le XIX<sup>e</sup> siècle dans l'abîme ; c'est pourquoi le poète n'est pas "dans les révolutions" comme dans un lieu où il pourrait, à son gré, se tenir ou ne pas se tenir ; les révolutions marquent au contraire la nécessité fondamentale à partir de laquelle l'exercice de la poésie s'entend, ce en quoi réside sa détermination » (p. 237).

La première partie de l'ouvrage, « Ultra », met en évidence la spécificité et la continuité de l'ultracisme de Hugo – « la persévérance dans l'atypisme » (p. 11) – en relisant les premiers poèmes de Hugo, ses articles et la première version de *BurgJargal* (voir en particulier pour ce roman les réflexions sur l'absence de fondement naturel de la Révolution comme de la Contre-Révolution). La deuxième, « Martyr et souverain », décrit ces deux figures de l'écrivain en guide spirituel. Les deux premières parties renouvellent l'analyse des rapports entre romantisme et politique, en mettant en question la thèse de P. Bénichou (héritée de Sainte-Beuve), selon laquelle l'ultracisme n'aurait été qu'un dévoiement passager d'un romantisme par essence libéral. La troisième partie, « Le Mal et l'avenir », lecture d'*Han d'Islande* et d'*Inez de Castro*, permet de comprendre la place du mal dans la philosophie de l'Histoire du jeune Hugo, mais peut-être surtout la différence qui sépare, dans le même temps, le Hugo de *Han* du Hugo des *Odes*. La quatrième, « Romantisme » (l'auteur emploie toujours le mot entre guillemets) tente de faire le point (peut-être avec trop de parti pris contre les -ismes) sur la question extraordinairement embrouillée du débat de 1824 entre classiques et romantiques, et sur la place, plus compliquée encore, qu'occupe Hugo dans ce débat. Les annexes qui suivent complètent l'information et confirment les analyses de Bernard Degout : I. « Le dossier de censure d'*Inez de Castro* ». II. « Victor Hugo et Chateaubriand », à mettre au dossier de la biographie des deux écrivains. III. « Contribution à l'histoire de la *Muse française*. Documents inédits », dont on retiendra surtout les documents intéressants les relations de la *Muse française* et de Lamartine. IV. « Réceptions, prix et gratifications », qui propose un dossier de presse détaillé du jeune Hugo, avec en particulier des articles très riches sur les *Odes* et sur *Han d'Islande*.

*Le Sablier retourné* fera très certainement date, tant par sa précision que par sa profondeur, en enrichissant considérablement la connaissance non seulement du jeune Hugo, mais de ses contemporains, de la vie littéraire et politique dans les premières années de la Restauration.

Claude Millet

## ● Michelet

– Chakè Matossian, *Fils d'Arachné. Les Tableaux de Michelet*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 1998, 237 p.

On ne doit pas s'attendre à trouver dans ce livre une étude systématique des nombreux commentaires sur la peinture et les artistes que l'historien a disséminés dans son œuvre. Le point de départ est autre, plus centré et plus central. Pour C. Matossian, l'écriture de Michelet est image, son impulsion imaginaire et originelle d'ordre pictural, coloriste et spatial. Elle s'élabore, par référence ou par relais, avec des tableaux. Dans certains cas, le dialogue avec l'image est explicite : il s'agit à la fois pour Michelet d'en reproduire et d'en éclaircir le pouvoir, comme dans l'exemple de Géricault. Dans d'autres cas, il est plus souterrain. C. Matossian montre comment le chapitre « Mort de Marat » de l'*Histoire de la Révolution française* constitue une sorte de réfutation ou de déconstruction du tableau de David « Marat assassiné ». Enfin parfois, c'est l'interprète qui fait resurgir la présence implicite d'un tableau à l'arrière-plan du discours, comme la « Leçon d'anatomie » de Rembrandt qu'il faudrait voir en filigrane de l'anatomie du peuple proposée dans *Le Peuple*. Ainsi « l'interpicturalité » joue-t-elle un rôle essentiel dans l'approche de C. Matossian.

La picturalité de l'écriture de Michelet n'est pas aux yeux de C. Matossian, à la différence des critiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui notaient déjà cette qualité, la marque d'un auteur qui sentirait plus qu'il ne penserait. Au contraire elle montre « l'entrelacement du pictural et du philosophique ». D'une part les arts plastiques ont mis en forme de nombreux mythes ; d'autre part, la peinture tient une place essentielle dans la réflexion philosophique sur la représentation. C. Matos-

sian nous fait découvrir un Michelet aux références un peu différentes de celles que l'on évoque habituellement (Vico, Plutarque, Virgile...) : Augustin, Aristophane, Montaigne. Le sujet privilégié de l'historien serait la question du pouvoir des images et des images du pouvoir. Chacune des études que proposent les neuf chapitres de l'ouvrage décrypte le lien entre le choix des références représentatives, les enjeux politiques et les modèles sociaux.

Les approches rayonnent autour du *Peuple*, œuvre où s'inscrit l'interrogation centrale. D'emblée, s'appuyant de façon très convaincante sur l'intertextualité qui lie la « Lettre-Préface à Edgar Quinet » à la figure de Montaigne, C. Matossian propose de lire l'essai de 1846 à la fois comme un autoportrait de Michelet et comme un portrait du peuple, soit comme un autoportrait de Michelet en peuple, à la manière de Dürer se peignant en Christ. Mais de quel type de représentation s'agit-il ? Cette question anime tout le parcours du livre jusqu'à l'ultime chapitre sur « Le coton » où la réponse, envisagée jusque là sous différents angles, sera précisée. La récusation des peintures fallacieuses du peuple dessine un contre-modèle : celui d'une image construite sur un discours préexistant, d'une image inauthentique parce qu'elle trouve son origine dans les mots de la *doxa*. Comme le montre la fascination de Michelet pour Rubens, l'image que recherche l'historien présentifie plutôt qu'elle ne représente. Elle entretient avec la chose des relations indicielles, métonymiques plus que métaphoriques. Elle résulte d'une impression, d'un contact avec l'objet représenté, sur le modèle du voile de Véronique retenant l'icône du Christ par imprégnation des humeurs de la Sainte Face. Le lien ne peut se créer entre l'image et l'écriture que par le relais de la typographie, le procédé par lequel les mots s'impriment. Cela explique aussi la prédilection de Michelet pour les peintres graveurs (Rembrandt, Dürer).

La conception micheletienne du génie appartient, selon C. Matossian, à l'univers dionysiaque, en particulier par deux de ses composantes : le sphérique (ou l'enveloppement) et l'écorchement. Ou encore le tissage et la boucherie, que de nombreux textes de l'historien associent. Rattachés à deux mythes fondateurs – la légende d'Arachné

et celle de Marsyas – ces deux éléments constituent les axes déterminants du tableau chez Michelet. D'une part le tableau est anatomie : ainsi Michelet répond-il aux détracteurs du peuple, qui exhibent son corps mis à nu, en ouvrant ce corps et en révélant la beauté intérieure sous la surface trompeuse. L'image micheletienne est le résultat d'un travail de scalpel, d'un retournement de la surface. D'autre part l'image est tissage (comme le voile de Véronique où elle se trouve imprégnée dans la trame) parce qu'elle convoque et entrelace toute une série de références. Cela lui permet de s'ouvrir à une autre dimension, celle du rythme (le geste régulier du tisseur) et donc de la temporalité. L'image est ainsi apte à dire l'histoire, le passage du tableau au récit devient possible.

Enfin pour C. Matossian la picturalité de l'écriture de Michelet réside dans le statut accordé au lieu. L'écriture se fonde dans une architecture imaginaire et chargée de sens, tout comme le geste du peintre inaugure une spatialité. Le tableau premier de Michelet est l'élaboration d'un cadre – une mise en série de lieux (Musée des Monuments français, atelier-cave de l'imprimerie paternelle, intérieur du *Philosophe* de Rembrandt) qui ont en commun la pénombre, l'osmose de la pierre et de la chair, un climat piranésien. Cette organisation de l'espace en échos s'oppose, selon C. Matossian, à la conception des lieux de mémoire, d'une mnémotechnie reposant sur la maîtrise du souvenir à partir de l'association artificielle d'un signe à un site. Au contraire, le lieu micheletien, avec ses multiples résonances, renverrait plutôt au fonctionnement vertigineux de la mémoire qui s'origine dans la perte et l'oubli.

Comme son titre l'indique, le livre de C. Matossian met en évidence dans l'écriture de Michelet la part fondamentale de la trame, du tissage – à travers la place essentielle faite au mythe d'Arachné. La démarche de l'auteur s'apparente à son objet : la notion de réseau y est fréquemment évoquée et l'analyse avance en confrontant à l'œuvre de Michelet une référence, un texte ou une image dont on ne voit pas au premier abord la pertinence pour ensuite relier les deux éléments par une série d'analogies ou de rapports qui finissent par convaincre et même par passionner.

Le livre risque de dérouter : il demande à son lecteur de participer lui-même à la reconstitution du réseau, mais à travers ses ellipses il donne un réel plaisir d'exploration ou de redécouverte de l'œuvre de Michelet.

Paule Petitier

### ● George Sand

– Sand et Musset, *Le Roman de Venise*, composition, préface et notes de José-Luis Diaz, Actes Sud, « Babel », 1999, 565 p.

En présentant des correspondances méconnues, Sainte-Beuve soulignait volontiers leur caractère romanesque (« Lettres de Mlle de Lespinasse », 20 mai 1850, *Causeries du Lundi*, 3<sup>e</sup> édition, Garnier, 1857-1870, II, p. 123) et mêlait à plaisir les lettres authentiques et la fiction. C'est d'ailleurs lui, qui, l'un des premiers, prit la liberté de rendre publique une partie de la correspondance entre Musset et George Sand. Le titre et les textes choisis par J.-L. Diaz mettent en relief le parti pris romanesque de cet échange, affiché par les épistoliers eux-mêmes, lorsqu'ils enchâssent des fragments de lettres dans leurs œuvres ou commentent leur propre correspondance. Certaines déclarations de George Sand montrent à quel point elle est consciente de vivre une liaison hors du commun et de créer, en écrivant à son amant, une œuvre sur le vif. Elle livre, en réinventant ses aventures vénitiennes, certains fragments « d'un roman qui n'a pas été fait » (p. 114). Musset en intitule le chapitre le plus poignant « La nuit de la lettre » (p. 232). Et, de fait, les lettres d'amour mentionnées dans la correspondance jouent un rôle dans l'« action » comme elles le feraient dans un roman épistolaire. Musset en appelle au froissement du papier que l'on cache et à l'encrier posé sur la table de nuit pour accuser George Sand de trahison lors de cette nuit qui constitue un tournant dans leur relation. Comme le permet la polyphonie épistolaire et documentaire, cet événement est envisagé à maintes reprises selon plusieurs points de vue. Le lecteur a ainsi le plaisir de prendre George Sand en flagrant délit de mensonge par omission, ou de méditer sur l'abstinence préconisée par Pagello en personne à son

propre rival. George Sand compare l'une des lettres d'un voyageur, fausse lettre de voyage et vraie lettre à Musset, à un fragment de roman. Elle s'amuse d'être jetée dans le « tissu d'aventures romanesques » (p. 228) entourant Pagello, avant de déclarer, à trente ans, et après la première de ses trois ruptures avec Musset : « Je ne suis plus dans l'âge de jouer au roman » (p. 241). Le romanesque drapait également les épistoliers dans des sentiments sublimes qui les portent bien au-dessus du vaudeville auquel la légende aurait tendance à réduire l'épisode vénitien. Ainsi, la magnanimité avec laquelle Musset et Pagello continuent à s'estimer par courrier interposé vaut-elle bien l'invitation de Saint-Preux à Clarens. Les lettres elles-mêmes justifient pleinement, de l'intérieur, le titre donné par l'éditeur et son choix de conjuguer ou d'opposer les voix et les témoignages aux lettres des amants, en associant documents, textes de fiction, poésie et prose épistolaire.

Françoise Sylvos

– *Le Siècle de George Sand*, David A. Powell éd., Rodopi, coll. « Faux titre », Amsterdam-Atlanta, 1998, 373 p.

Ce volume réunissant trente-sept essais issus du colloque international qui s'est tenu à Hofstra en 1996 témoigne de la vitalité des études sandiennes, en particulier hors de France. Le titre, qui peut d'abord paraître un peu banal, rend cependant bien compte du projet et de la cohérence du volume, où sont interrogés de multiples points de vue la place de George Sand dans son temps, ses relations avec ses contemporains et son rapport à la société et à l'histoire, ainsi que leur traitement dans son œuvre. Il faut dépasser l'irritation que ne manque pas de susciter la couverture, qui couronne le titre de l'ouvrage d'un énigmatique « Faux » (pour « Faux titre »...) et fait suivre le nom du responsable de l'ouvrage d'un mystérieux « Réd. », irritation ensuite alimentée par de nombreuses négligences typographiques et orthographiques (un seul exemple : le nom d'Édouard Rodrigues continûment orthographié Rodriques dans l'article de Thelma Jurgrau consacré à « L'antisémitisme tel qu'il apparaît dans les lettres de George Sand »), et par la totale absence de présentation des auteurs. Si on