

« Pouvoirs du récit », *La Sorcière de Jules Michelet. L'envers de l'histoire*, Paule Petitier dir., Paris, Champion, 2004, pp. 19-46.

## POUVOIRS DU RÉCIT

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN  
Université de Saint-Étienne

La Sorcière incarne exemplairement la puissance absolue du Verbe, à double titre : son pouvoir tient à la valeur performative de son dire, et elle-même n'existe que comme représentation et construction langagière – au sens propre, est sorcière celle qu'on désigne comme telle, et sa magie est parole (la magie représente le point-limite où se résorbe la dichotomie parole/acte : le verbe se fait action). En ce sens, la puissance de la Sorcière renvoie à un absolu de la littérature comme fiction aussi bien qu'à un mythe de l'Histoire, conçue comme évocation et résurrection – autrement dit, écrire *La Sorcière* suppose une réflexion en acte sur les pouvoirs du langage, et sur le rôle dévolu à l'historien : « Le sujet même du texte (la parole performative et magique de la sorcière) appelle une telle réflexion sur les pouvoirs du langage, et en particulier le pouvoir d'incarnation par le langage, pour un individu, des fantasmes d'un groupe. »<sup>1</sup>

Cette interrogation réflexive se fait d'autant plus pressante que la question de la Sorcière, « grand sujet creux »<sup>2</sup>, porte à son point extrême l'exigence propre à l'historiographie romantique : rendre la parole à ceux qui ont fait l'histoire, et que l'histoire officielle, celle des vainqueurs, condamne au silence. Cette exclusion, Michelet la dénonce dans son texte même, en opérant un déplacement de l'histoire à la botanique – le processus d'effacement est le même, qui permet en l'occurrence la négation pure et simple d'une plante-sorcière (le réseau métaphorique, qui esquisse une contre-légende chrétienne, souligne le parallélisme) :

*L'Asclepias acida*, SAROSTEMMA (la plante-chair), qui fut pendant cinq mille ans l'*hostie de l'Asie*, et son Dieu palpable, qui donna à cinq cents

<sup>1</sup> Muriel Louâpre, « *La Sorcière*, un mythe de la parole », *Variétés sur Michelet, Cahier romantique n° 3*, Clermont-Ferrand, Nizet, 1998, p. 153-154. Nous devons beaucoup à cette remarquable analyse, dont les conclusions nous serviront de point de départ.

<sup>2</sup> La formule est empruntée à Jacques Seebacher : « Toute *La Sorcière* est bâtie de cette façon-là. Il faut la moitié du livre pour raconter la vie d'une femme qui n'a jamais laissé d'écrits et qui n'est connue qu'à travers les témoignages de ses bourreaux et de ses persécuteurs. Il y aurait donc un grand sujet creux. » (*Michelet cent ans après*, « Résurrection de Michelet », Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 23).

millions d'hommes le bonheur de manger leur dieu, cette plante que le moyen âge appela la *Dompte-venin* (Vince-venenum), elle n'a pas un mot d'histoire dans nos livres de botanique. (108)

Ce grand silence du peuple, auquel Michelet rêve de substituer sa voix d'historien, prend un sens crucial lorsqu'il s'agit de la Sorcière, elle-même voix mythique du peuple, parole que le peuple incarne en elle pour construire sa propre intelligibilité et conscience de soi – parole que l'histoire des puissants étouffe doublement, puisqu'on n'y peut avoir accès qu'à travers les textes qui la condamnent, toute la « littérature de sorcellerie » (nous reviendrons sur ce terme de littérature, que Michelet emploie de manière récurrente) consistant en textes ecclésiastiques et en archives de procès. Paradoxe « dur », au demeurant : si la Sorcière n'existe que comme objet de représentation, c'est comme produit des « on-dit » populaires qui sont exactement l'envers des sources officielles – cette voix diffuse dont Michelet tente de saisir l'écho à travers l'épaisseur des textes où l'histoire l'a emmurée.

L'aporie méthodologique débouche par conséquent sur un problème discursif, puisque l'œuvre de l'historien, loin d'être externe au processus dont elle rend compte, prend nécessairement place dans la série de cette « littérature de sorcellerie » dont elle enregistre et analyse les effets ambigus. Or, il s'avère que ce problème discursif a pour noyau dur la question du récit – d'abord parce que la parole du peuple se réalise et crée la Sorcière selon le mode narratif du légendaire, qui sanctionne le pouvoir historique de la fiction :

L'historicisation des mythes et des légendes au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas une dérision, parce que l'Histoire n'est pas dérisoire, et parce qu'à ces mythes et légendes est reconnue une puissance, charme et terreur, que l'Histoire ne saurait réduire, mais dont elle a à prendre acte. La fascination que les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle (jusqu'à Renan) éprouvent face au légendaire tient au fait qu'ils reconnaissent en lui une force historique [...] Que la légende, aussi « mal fondée » qu'elle soit, puisse avoir une influence sur l'histoire, c'est reconnaître l'efficacité de la fiction sur le réel<sup>1</sup>.

À un degré supérieur, c'est le Diable lui-même qui doit son existence à ses éminentes qualités narratives ; sa puissance principale consiste à produire du récit, sous sa forme la plus dramatisée, le dialogue – don précieux qui l'impose face à son divin adversaire :

Quand on essaye de faire parler les Trois Personnes entre elles, comme Milton en eut la malheureuse idée, l'ennui monte au sublime. De l'une à

<sup>1</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997, p. 128.

l'autre, c'est un *oui* éternel. Des anges aux saints, le même *oui*. Ceux-ci, dans leurs légendes, fort gentilles au commencement, ont tous un air de parenté fadasse, et entre eux, et avec Jésus. [...] Au contraire ce gaillard, le fils de la sorcière, sait donner la réplique. (38)

Aussi est-ce dans l'espace du récit que, de l'Évangile aux légendes, des légendes à Dante et à la littérature de haute légitimité, Satan prend force et vigueur (158) – prospérant d'ailleurs dans toutes les formes narratives, y compris celles que produit la plus pure orthodoxie catholique (inversement, les « Notes et éclaircissements » précisent qu'il n'y a pas de Diable anglais faute de littérature ecclésiastique de sorcellerie).

Rien d'étonnant donc à ce que la parole performative de la Sorcière emprunte à la puissance magique de la fiction. Telle grande dame s'est transformée en louve, puisqu'un récit l'atteste, et ce récit suffit dès lors à opérer de nouveau la métamorphose, dont il prend la place dans le texte de Michelet – l'écriture narrative de l'historien relaie la simple mention de cette histoire par la Sorcière : « Du moins, vous savez bien l'histoire de la dame louve dont on coupa la patte... » (147). Le fonctionnement de cette séquence narrative insérée en note repose sur une ambiguïté significative ; le récit se trouve d'abord attribué à une tierce personne (« Boguet raconte que, dans les montagnes de l'Auvergne... »), mais la conclusion, grâce au style indirect libre, superpose la voix de l'historien à celle du conteur, produisant un vacillement entre vérité historique (celle qu'instaure la deuxième partie de *La Sorcière*) et fiction légendaire : « Le mari eut la cruauté de livrer [sa femme] à la justice, et elle fut brûlée. » Ces pouvoirs du récit sont si forts que, même aux temps des Satans de la décadence, la Cadière en hérite, ensorcelant ses compagnes par ses « contes vrais, je veux dire sincères » (249). Très logiquement, l'historien à son tour rend compte de cette fascination en en faisant la démonstration sur le lecteur lui-même : l'écriture de *La Sorcière*, revendiquant hautement un scandale épistémologique, prend ouvertement pour axe directeur « un petit fil biographique et dramatique, la vie d'une même femme pendant trois cents ans » (296) – le ton négligent, voire badin, étonne et détonne dans une section dont le titre, « Notes et éclaircissements », semble devoir renvoyer à une conception purement scientifique de l'historiographie... L'enjeu, précisons-le, est de taille : car le droit au récit est vital, au point que, lorsque la grande « coupure linguistique » de l'An Mil a rendu le peuple au silence, l'empêchant de créer ses propres légendes et même de comprendre celles de l'Église, cette privation narrative le fait, au sens propre, périr d'ennui.

## LE DIT ET L'ÉCRIT

À première vue, *La Sorcière* oppose diamétralement deux modes de récit qui incarnent deux régimes antagonistes de la parole : l'écrit et l'oral, dichotomie première qui prend diverses formes dont nous tenterons de cerner les avatars les plus représentatifs. La parole du Pouvoir (ecclésiastique et politique – leurs stratégies sont voisines), qui se monumentalise dans le Livre, se définit comme lacunaire et oppressive, tirant justement son pouvoir de son refus affiché de se confronter au réel :

Ils regardaient dans leurs livres, apprenaient, répétaient des mots. Des mots ! des mots ! C'est toute leur histoire. Ils furent au total *une langue*. Verbe et verbalité, c'est tout. Un nom leur restera : *Parole*. (301)

Répétition et inanité référentielle qui, soulignons-le, ne se limitent pas aux scolastiques aveugles et sourds qui peuplent la nuit du Moyen Âge, puisqu'on retrouve cette même compulsion répétitive jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, où les procès de sorcellerie se copient l'un l'autre, les possédées de Loudun puis de Louviers se contentant de réciter des passages empruntés aux récits de l'affaire Gauffridi (203 et 213). Surtout – constatation plus inquiétante – ce désancrage du réel, loin d'invalider ce type de parole, en sanctionne la toute-puissance : la répétition implique la stérilité inventive mais non l'inefficacité, au sens où l'histoire de Gauffridi rédigée par Michaëlis produit de très réels cas de possession démoniaque et/ou hystériques. La force de l'écrit vient de ce qu'il brouille la fonction de communication propre au langage, lequel se met à fonctionner de manière quasiment abstraite, hors de toute visée référentielle, sans jamais prendre en compte la situation d'interlocution – écrire, c'est obscurcir la transparence des échanges : les textes ecclésiastiques font « comme ce poisson qui s'enfuit en troublant l'eau et en la noircissant comme l'encre » (156).

Cette pratique impérialiste de l'écriture façonne, à partir du cadavre fossilisé et médusant de la parole morte, des livres dont la fonction d'écrasement des corps et des intelligences se donne à lire dans les titres, « *Fouets, Marteaux, Fourmillières, Fustigations* » (34 – l'énumération revient en clôture du livre, page 301), tout comme les noms de leurs auteurs, « les Castro, les Grillandus », résumant trop bien les intentions de ceux qui les rédigent ; la pièce maîtresse de cette littérature de sorcellerie, le « manuel de sottise » rédigé par Sprenger, est le plus souvent désignée sous son titre latin, le *Malleus*, ce qui superpose à la violence directe du marteau la puissance plus insidieuse du Mal dans les textes mêmes qui prétendent dénoncer le Malin. Saisi comme principe dynamique de création, le récit est dans *La Sorcière* principe de vie ; figé et fixé en texte, il se métamorphose en une terrifiante puissance de mort, angoissant envers de ce Livre de vie qu'invoque bien à tort l'Église (257) ; le Livre tue sans relâche, il va jusqu'à

assassiner à distance, comme ces registres de l'Inquisition, dangereux même pour l'historien contemporain :

Lisez-les dans leur platitude, leur morne sécheresse, si effroyablement sauvage. Au bout de quelques pages, on se sent morfondu. Un froid cruel vous prend. La mort, la mort, la mort, c'est ce qu'on sent dans chaque ligne. (36)

Le volume écrit est une sorte d'*in pace* portatif qui, après avoir voué des centaines d'accusés à être ensevelis vivants, emprisonne et glace l'esprit de ses lecteurs, à moins, autre version du Livre mortifère, qu'il les poignarde d'une « pointe aiguë [qui] traverse le cœur » (59).

L'impérialisme du texte écrit va plus loin, n'hésitant pas à inscrire dans le langage même, par une activité étymologique dévoyée autant que dangereuse, le principe d'oppression qui en fonde la puissance – une oppression qui passe par la langue des morts, la langue écrite par excellence, le latin. Remarquons d'ailleurs que pouvoir politique et pouvoir religieux usent du même procédé de détournement, qui confère à la parole des puissants une capacité d'écrasement intrinsèque. S'avoue-t-on volontiers vassal, « qui veut dire brave et vaillant » ? Voici qu'un tour de passe-passe (la jonglerie verbale précède en la matière le spectacle de foire que seront les procès en sorcellerie) affirme que « *vassus* peut aussi vouloir dire *esclave*. De même que le mot *servus*, qui se dit pour *serviteur* (souvent très haut serviteur, un comte ou prince d'Empire), signifiera pour le faible un *serf*, un misérable dont la vie vaut un denier » (58-59). Le langage devient une arme dont la force est indépendante de l'énoncé qui le met en acte. Le détour étymologique insinue frauduleusement la langue du pouvoir, le latin, au cœur du français vivant, et annexe celui-ci aux visées spirituellement et matériellement impérialistes du pouvoir – ce qui fait de toute parole un piège redoutable :

D'où vient maléfice ? « De *maleficiendo*, qui signifie *male de fide sentiendo* ». Étrange étymologie, mais d'une portée très grande. Si *maléfice* est assimilé aux *mauvaises opinions*, tout sorcier est un hérétique, et tout douteur est un sorcier. (154)

Conséquence inattendue : en tant que contre-parole, envers de parole des morts, la magie incarne une insurrection politique autant que religieuse, comme l'indique implicitement tout le texte de *La Sorcière*, et explicitement la légende de l'armée enchantée rapportée par le romancier Walter Scott (298) – il faudra revenir sur cette réincarnation du légendaire en récit romanesque, où l'on voit la modernité transfigurer l'écriture en principe de vie, lorsque le roman se fait forme moderne de la narration populaire.

Si la malédiction originelle vient de la grande scission linguistique qui fait des hommes du peuple des muets et des morts-vivants, exilés loin des sources vives de la parole, cette scission se trouve très consciemment exploitée: ainsi, le latin suffit à parasiter la langue vivante du peuple pour invalider son pouvoir propre de contre-parole. Les sorcières de la décadence parlent latin – on passe de la brûlante Louise, qui garde quelque chose de l'éloquence magique de l'authentique Sorcière, à Denise Lacaille, qui en «jargonne quelques mots» –, ce qui les empêche d'incarner désormais la voix du peuple et sa conscience collective. Plus perfidement, l'Église joue du clivage linguistique comme argument de séduction – ainsi des Jésuites en Provence:

En ce pays où l'homme est brusque, souvent âpre d'accent, d'extérieur, les femmes apprécient fort la douce gravité des hommes du Nord: elles leur savent gré de parler la langue aristocratique, officielle, le français. (227)

Cette fascination charnelle de la langue permet des abus sexuels qu'un autre détournement linguistique non moins pervers sert à absoudre; en superposant les effets de brouillage que recèlent l'écriture et la langue morte (doublement morte: le grec est un latin au carré), on arrive à produire un récit paradoxal, où le dire annule le dit. Voici la scandaleuse scène de sodomie que révèlent les archives du procès de la Cadière: «On a mis ceci en grec, en le falsifiant deux fois [...] afin de diminuer le crime de Girard» (246). L'écriture fond le réel en texte, et le texte en écran opaque.

À ce régime terroriste de la parole pétrifiée en Livre, Michelet oppose l'écriture vivante du corps – l'écriture du sang, qu'emblématise une séquence curieuse, entre mythe et légende. Au détournement linguistique qui réduit le vassal en esclavage, seule peut répondre la parole du corps, qui vient s'imprimer sur le corps de l'autre pour le marquer des stigmates de l'infamie:

Il en fut un qui, sous un outrage si grand, entra dans une telle fureur, qu'il ne trouva pas un seul mot. Ce fut comme Roland trahi. Tout son sang lui remonta, lui arriva à la gorge... Ses yeux flamboyaient, sa bouche muette, effroyablement éloquente, fit pâlir toute l'assemblée... Ils reculèrent... Il était mort... Ses veines avaient éclaté... Ses artères lançaient le sang rouge jusqu'au front de ses assassins. (60)

C'est aussi l'inscription du texte dans la chair vivante qui permet à la Sorcière de refonder l'écriture comme authentique discours amoureux, pure expression du désir:

La sorcière à chacun des deux piquait sur le bras la figure des lettres de l'alphabet. L'un voulait-il transmettre à l'autre une pensée, il ravivait, il rouvrait, en les suçant, les lettres sanglantes du mot voulu. À l'instant, les lettres correspondantes (dit-on) saignaient au bras de l'autre. (120)

Cette écriture du corps – le sang de vie contre l'encre de mort – n'échappe cependant pas au dévoilement qui, dans la deuxième partie de l'œuvre, marque la dégradation de la sorcellerie. Ainsi, Girard fait de la Cadière une stigmatisée par la grâce d'une couronne en fil de fer dissimulée dans sa chevelure, et invente une nouvelle écriture du mensonge qui tire sa puissance de fascination du corps souffrant où elle s'inscrit: «On y imprimait des serviettes, on en tirait des *Véroniques*» (241). Au-delà du ton voltairien perceptible dans ce passage, cette perversion de la parole du corps marque le point extrême de l'aliénation; dépossédée physiquement d'elle-même, la Cadière, frappée d'aphasie symbolique, ne peut plus exprimer sa passion pour Girard qu'en empruntant ses pouvoirs aux mensonges que l'Autre a imprimés en elle:

Soit qu'elle ait rouvert de ses ongles les plaies de sa tête, soit qu'elle ait pu s'enfoncer la couronne à pointes de fer, elle se mit tout en sang [...] Quel aveu plus naïf, plus violent de sa dépendance, du besoin absolu qu'elle avait de le voir? Cet aveu, exprimé par le sang, les blessures, plus qu'aucune parole, devait aller au cœur. (252)

*La Sorcière* met en scène une méditation linguistique angoissée sur le terrorisme inhérent à la parole: celle-ci, désancrée de toute visée référentielle et de toute valeur de communication, est toujours susceptible de se muer en pur instrument de pouvoir. Ce pouvoir, néanmoins, se laisse difficilement réduire à une univocité totalitaire. On peut difficilement emprunter aux pouvoirs de la parole sans révéler du même coup, en elle, sa puissance propre de fiction: celle-ci se déploie dans la béance que la parole du pouvoir instaure entre les mots et les choses, et prend la forme du récit. Telle est l'origine paradoxale de Satan:

[L'Église] se contredit rudement. Quand elle a proclamé la mort [des anciens dieux], elle s'indigne de leur vie. De siècle en siècle, par la voix menaçante de ses conciles, elle leur intime de mourir... Eh quoi! Ils sont donc vivants? [...] Par la légende, [le peuple les baptise], les impose à l'Église même. (46-47)

La légende: spontanément, la voix du peuple prend la forme du récit, dont elle met en œuvre tous les pouvoirs de fiction, au plein sens du terme – la fiction est création, le narrateur est un démiurge (concurrent, naturellement, de celui que l'Église cherche à imposer par son discours autoritaire et mortifère), d'où des parallélismes expressifs: «Défense d'inventer, de créer. Plus de légendes, plus de nouveaux saints» (56). L'historien construit donc un système d'opposition selon lequel le légendaire permet l'accès à une vérité qui n'a pas place dans l'historiographie officielle, l'histoire des puissants qui par définition rature et efface la mémoire des humbles et des vaincus. Cette démarche s'inscrit dans le vaste engoue-

ment contemporain pour la « littérature folklorique », conçue comme répertoire de savoirs et mémoire vivante du peuple : « Le paysan est donc, si l'on peut ainsi dire, le seul historien qui nous reste des temps antéhistoriques. Honneur et profit intellectuel à qui se consacrerait à la recherche de ces traditions merveilleuses [...] qui [...] jetteraient peut-être de grandes lueurs sur la nuit profonde de ces âges primitifs », écrit significativement George Sand en 1858, dans sa préface aux *Légendes rustiques*<sup>1</sup>. L'enjeu est à la fois idéologique, voire explicitement politique (restituer l'histoire de ceux qui n'ont pas eu d'histoire) et esthétique (le légendaire constitue une possible source de renaissance littéraire lorsque l'abstraction érudite, pétrifiée en monuments écrits, a exténué les pouvoirs créateurs de la parole) : jusque-là, Michelet s'inscrit dans le grand mouvement qui marque (entre autres) la pensée romantique de l'histoire.

Il est plus original de voir *La Sorcière* déplacer le face-à-face traditionnel histoire/légende, pour construire une opposition interne au champ même du récit : littérature écrite de haute légitimité/légendes et contes (par définition) populaires. Ce glissement, qui évince le discours historique proprement dit, produit une équivalence implicite entre histoire et légende : la légende est l'histoire des temps anciens. Preuve supplémentaire : l'entrée dans la modernité (et dans la deuxième partie de *La Sorcière*) substituée au couple légende/littérature l'opposition histoire/roman : « À en croire les romans, la dame aurait eu plaisir à s'entourer de jolies filles. L'histoire et le bon sens disent justement le contraire (145). Autrement dit, l'histoire (telle que la rêve et la pratique Michelet dans *La Sorcière*) se veut la légende des temps modernes, elle échappe à la malédiction de la parole-cadavre qu'est l'écrit en détournant les pouvoirs du récit populaire – d'où (nous y reviendrons) la nécessité d'adopter la forme narrative.

La légende inscrit donc le réel dans la transparence de la parole – écran minimal où le récit ouvre sur la vérité : les « contes, qui sont sans nul doute des histoires » (70) constituent une source infiniment plus fiable que les romans de chevalerie<sup>2</sup>. Ces derniers évacuent soigneusement toute dimension réaliste, d'où leur fidélité référentielle plus que douteuse en ce qui concerne les *realia* de la vie quotidienne des puissants : « Jean de Saintré,

<sup>1</sup> Sur cette question, on consultera l'article d'Anne-Marie Thiesse, « Littérature et folklore, l'invention érudite de la culture populaire », *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, éditions Printier, Saint-Étienne, 1996, pp. 239-236, ainsi que la très éclairante synthèse que propose Claude Millet (*op. cit.*).

<sup>2</sup> Lesquels sont eux-mêmes dégradés en mélodrames et romans à la Walter Scott : la réécriture moderne détourne les pouvoirs du récit en un mensonge au second degré. Perversion inquiétante, au sens où l'histoire-récit qu'invente Michelet dans *La Sorcière* n'est pas sans affinité avec cette pratique du roman historique : tout le paradoxe de l'entreprise est là, dont l'œuvre tente le dépassement.

Chérubin ne doivent pas faire illusion. Le jeune serviteur remplissait les plus basses fonctions de la domesticité » (118-119). Mensonge par omission qui devient, lorsqu'il s'agit de représenter le peuple, déformation concertée, dont la visée idéologique apparaît sans équivoque ; ainsi, les récits médiévaux avilissent les femmes des paysans pour mieux justifier les violences et exactions des seigneurs ; le discours historique doit alors désamorcer l'influence de l'imaginaire narratif : « Ne jugez pas du tout [la femme du paysan] par la littérature grossière des Noëls et des fabliaux, le sot rire et la licence des contes graveleux » (62). En somme, la parole des puissants tente de détourner à son profit les pouvoirs du récit, révélés par le légendaire ; à l'historien de réduire ce simulacre à sa dimension purement verbale – « Des mots, des mots » –, sans aucune prise sur le réel qui se dit autrement, et fonde sa valeur de vérité dans l'authenticité de son énonciation – par la voix de la nature, « les bêtes, l'arbre de la forêt » qui racontent ce que reprennent les contes, issus du « cœur du peuple même » (62-63).

À la limite, les pouvoirs du légendaire s'accomplissent par son effacement en tant que récit : la légende incarne directement le réel, sans médiation. D'où un glissement significatif :

Laissons les romans, les poèmes. Regardons la réalité [...] l'histoire, vraie et réelle, de *Grisélidis*, l'humble, la douce, la patiente. Le conte, je crois, très sérieux, historique, de *Barbe-Bleue*, en est la forme populaire. (116)

La dichotomie littérature/légendaire devient opposition Verbe/réel :

Hors des cours, du noble adultère, le grand sujet de ces romans, la femme, est partout la pauvre *Grisélidis*, née pour épuiser la douleur, souvent battue, soignée jamais. (113)

Un système savant de reprises et de renvois impose le récit populaire comme *analogon* du réel : *Barbe-Bleue* apparaît d'abord comme projection d'un personnage réel dans la fiction (64), puis comme personnage historique au sens plein du terme (70), entraînant avec lui *Grisélidis* qui réapparaît (113) comme emblème de la femme du peuple. Aussi le discours de l'historien sanctionne-t-il tout naturellement la fusion entre vérité narrative et réalité historique :

Si la femme amoureuse, jalouse et délaissée, si l'enfant chassé par la belle-mère, si la mère battue de son fils (vieux sujets de légendes), si elles ont pu être tentées, invoquer le mauvais Esprit, tout cela n'est pas la Sorcière. (36)

Les pouvoirs du récit se caractérisent donc par une éminente ambiguïté, qui réactive et déplace l'opposition parole/écrit : sous sa forme littéraire, les pouvoirs de la fiction sont dévoyés ; alors que le légendaire a créé Satan, la littérature ne peut pas même en rendre compte, comme le remarque non

sans ironie le Diable lui-même, qui, en bon spécialiste de la narration, se fait le critique éclairé de Dante (96). Par nature, Satan est irréductible à l'écrit :

Pendant que tous les livres continuent à plaisir ou le démon pourceau des premiers temps, ou le démon griffu, bourreau du second âge, Satan a changé de figure pour ceux qui n'écrivent pas. (97)

Conséquence évidemment paradoxale, voire aporétique, pour l'historien qui écrit *La Sorcière* – le texte même rend compte de cette tension. Aucune naïveté manichéenne, non plus, dans le triste constat d'une nécessaire dégradation de l'intime connexion récit/réel (le récit dit le réel et le crée : double aspect de la fiction) lorsque ce dernier devient objet littéraire ; figure pétrifiée, idéalisée, abstraite du réel, le livre ne perd pas tout rapport avec la vérité, mais il la dit sous un tout autre régime que la transparence du légendaire – soit dans un rapport simple d'inversion (« La littérature exprime souvent tout à fait l'envers des mœurs », 71), soit par les béances de son propre discours :

Voilà la laide histoire du petit Jehan de Saintré, type des Chérubins, et autres poupées misérables des âges de décadence. Sous tant d'ornements pédantesques et de moralité sentimentale, la basse cruauté du fonds se sent très bien [...] Le résultat de ces énormités, le roman même nous le donne. (146)

Alors que le légendaire suppose une adhésion directe qui implique la transparence du langage au réel, et fonde ainsi sa puissance démiurgique de fiction, le récit écrit, lui, réclame une distanciation critique, l'apparence lisse de son propos n'étant que tromperie. Bref, voilà le livre récupérable, à condition qu'il affiche, au lieu de le voiler, ce nouveau rapport du récit à la vérité. C'est ce renversement qu'instaure la modernité : alors que, dans la première partie, la médecine ne renoue avec la vérité que sur la cendre des livres anciens (c'est le salutaire holocauste de Paracelse, 108), ce sont ces mêmes livres qui deviennent ensuite les héritiers du savoir magique, oral et légendaire de la Sorcière (284). Cependant, le récit écrit ne peut atteindre la force de vérité du légendaire que par des modes narratifs opposés : il ne s'agit pas de produire une « adhésion légendaire » dévoyée et trompeuse, mais au contraire d'exhiber les clivages du récit pour imposer une réception spécifique, critique et distanciée. De même que « la magie est le prolongement des légendes en même temps qu'elle rompt avec elles »<sup>1</sup>, l'écriture de l'histoire entretient avec le légendaire un rapport complexe qui exclut la transcription et l'analogie.

<sup>1</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 164.

### ÉCRIRE LA PAROLE : APORIES DU LÉGENDAIRE

Choisir d'écrire l'histoire de la Sorcière, et non de la sorcellerie, c'est nécessairement intégrer dans le discours historique la parole légendaire qui crée aussi bien la Sorcière que Satan. D'où une interrogation qui s'inscrit dans la lignée de la « révolution linguistique » propre à la pensée romantique :

L'attention se porte du signifié vers le signifiant, du message vers l'émetteur, de la capacité indicative vers l'énonciation des mots, de la langue fixée vers la langue vivante, de l'écrit vers la parole [...] La culture romantique fonde donc, d'un même élan, la philologie et le folklore<sup>1</sup>.

L'interrogation linguistique est consubstantielle à la promotion du légendaire au rang de sujet et d'objet du discours historique : la résistance du récit populaire à la transcription littéraire interdit toute innocence de l'écriture.

Plus exactement, nier la difficulté reviendrait à adopter l'attitude de détournement et de récupération caractéristique de la parole du pouvoir. Cette captation trompeuse est analysée, et par là même mise à distance, dans une sorte de « fable » qui dévoile à la fois la fabrique du légendaire et son dévoiement par l'écriture : la légende naît d'un processus d'amplification dont l'historien donne d'abord le schéma abstrait (54-55 : la légende crée les saints en général), puis une actualisation précise (110 : la légende crée le mythe de la Sorcière magicienne et experte en poisons). L'historien constate la puissance démiurgique du récit légendaire originel (on passe du rêve à la complainte, puis à l'histoire, puis à la légende : « Un saint tout nouveau surgissait ») ; mais cette dynamique se trouve immédiatement parasitée par la récupération écrite qui annihile toute puissance authentiquement créatrice. Car les Vies des saints qu'écrivent les moines ne sont que déformation sclérosée, et l'adage latin « *Vox populi vox Dei* » qui préside à cette momification littéraire résume bien le tour de passe-passe : le peuple se fait voler la parole. L'intrusion dans le texte du latin, langue des morts, a d'ailleurs valeur symbolique : l'écrit emmure et pétrifie la parole vive. D'où la disjonction qu'opère le texte (55) entre la Légende dorée et les « belles histoires », forme première et authentique de la « vie légendaire » (formule riche de sens) ; cette disjonction prend une forme métaphorique qui oppose la créativité bourgeonnante du récit populaire, « jeune végétation » (54) parce que parole de la nature, et l'univers pétrifié (monastère et cathédrales) ou métallique (la Légende dorée, l'âge d'or) du Livre

<sup>1</sup> Paul Viallaneix, « Les silences de l'histoire », *Michelet cent ans après*, p. 49.

mort. Cette pétrification est inhérente à la transcription écrite, même lorsque celle-ci est exempte d'arrière-pensées idéologiques; la modernité n'y échappe pas, lorsqu'elle cherche à transcrire le légendaire:

Ce byzantin donne exactement [des démons] la même idée que celle des légendes occidentales (V. les textes nombreux de la *Mythologie* de Grimm, les *Fées* de Maury, etc., etc.). – Ce n'est qu'au quatorzième siècle qu'on dit nettement que tous les esprits sont des diables. – Le *Trilby* de Nodier, et la plupart des contes analogues, sont manqués, parce qu'ils ne vont pas jusqu'au moment tragique où la petite femme voit dans le lutin l'inférial amant. (295)

L'ambition d'écrire le légendaire repose donc sur une contradiction interne qui ouvre l'ère du soupçon. À cette déformation première, inhérente à l'essence même de l'écriture, s'ajoutent les dangers propres à l'approche « scientifique » de l'historien. Car l'érudition philologique et folklorique constitue une maladie mortelle du légendaire:

[L'érudition] rend malades [les traditions] en les transcrivant, en les fixant dans l'écriture, et en les réifiant en objets d'étude. La philologie des mythes et des traditions populaires selon Mérimée est ainsi comme l'ethnologie dans *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss: c'est une science qui contribue à la destruction de son objet<sup>1</sup>.

Michelet évoque métaphoriquement cette mise à mort dans le tableau de la nature figée par le gel qui ouvre le chapitre intitulé « Le prince de la nature », monde transparent et glacé dont les cathédrales gothiques cristallisées du Moyen Âge sont le reflet symbolique:

À quoi sert cette transparence sépulcrale, sinon à ouvrir la dimension morte de l'objet? [...] L'expansion intérieure du texte, le jeu rhétorique de ses comparaisons nous fait peu à peu glisser du plan du paysage à celui de l'Histoire: le paysage, c'est bien pour Michelet d'ailleurs la métaphore permanente de l'Histoire, ou peut-être sa vérité sensuelle, sa vérité métaphorique<sup>2</sup>.

Ce regard abstrait, qui fonde le discours historique sur la séparation sujet/objet, est fondamentalement inapte à rendre compte de la parole légendaire, laquelle véhicule un mode de savoir et de relation au monde de type fusionnel et immédiat<sup>3</sup>; là encore, l'interrogation cognitive s'articule

<sup>1</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 96.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Seuil, « Poétique », 1977, p. 87.

<sup>3</sup> On a là un mythe récurrent au XIX<sup>e</sup> siècle, qui assimile la « raison populaire » à une forme de vertu d'enfance, fondée sur le rapport instinctif au monde plutôt que sur la médiation abstraite de la raison.

à un problème discursif concret, puisqu'il s'agit de fonder un mode narratif nouveau qui restitue la présence d'une parole sans céder à l'illusion naïve d'une transcription médusante en même temps que momifiante – parler la voix du peuple restant toujours l'inaccessible objet du désir historique. La difficulté est bien d'ordre stylistique et narratologique; Michelet l'avait d'ailleurs abordée de front, mais de manière abstraite, dans un cours prononcé en janvier 1848 – l'historien soulignait déjà la prédominance de la forme narrative dans l'expression populaire:

Le peuple ne suit pas volontiers la dialectique, les longues démonstrations logiques. Il raisonne avec beaucoup de force et de finesse, mais sans mettre au-dehors l'artifice du raisonnement. Ses formes de prédilection sont concentrées, elliptiques, rapides, pleines de sous-entendus. Il emploie moins le syllogisme que l'induction sommaire, l'exemple ou la parabole. Il donne volontiers aux idées des formes narratives... Aux formules il substitue des faits<sup>1</sup>.

L'ouverture de *La Sorcière* construit ainsi une sorte d'utopie du Livre transparent au réel, comme l'est la parole légendaire:

Tout peuple primitif a même début; nous le voyons par les Voyages. L'homme chasse et combat. La femme s'ingénie, imagine [...] Elle est *voyante* à certains jours. (31)

Le progressif mouvement de glissement qu'instaurent ces quelques lignes résorbent l'objet-livre, en suppriment la médiation, par la paronymie « voyons/Voyages » qui débouche sur « voyante »; l'archaïsme syntaxique (« a même début ») et lexicologique (« s'ingénie ») arrache l'ensemble du propos au style de l'historiographie moderne: le livre où entre le lecteur se dissout comme objet textuel, semble d'emblée devenu poreux, traversé par le réel et par la voix<sup>2</sup>; à l'inverse, la pseudo-parole « Le grand Pan est mort », qui ouvre le premier chapitre, est lourdement enchâssée dans une épaisseur textuelle qui en gomme l'oralité, et par là même l'authenticité: « Certains auteurs nous assurent que... »

Tout le texte de *La Sorcière* se présente donc comme une réflexion en acte sur les apories de l'écriture historique du légendaire, et en esquisse une résolution d'ordre narratologique. Reste que la conception même du légendaire

<sup>1</sup> J. Michelet, *Cours au Collège de France*, éd. P. Viallaneix, I. Tieder, Oscar Haac, Gallimard, 1995, p. 349.

<sup>2</sup> Cet effet global est relayé, au niveau de la microstructure, par des « clivages » énonciatifs qui attribuent indifféremment le « je » du narrateur à l'historien et aux personnages du récit que tout à coup ils sont appelés à assumer, avec toujours l'immédiateté du témoignage: « Mais un matin, qu'ai-je vu? Est-ce que j'ai la vue trouble? » (58).

daire comme expression libre et vivante de la créativité populaire apparaît dans l'œuvre comme problématique. S'il est vrai que la légende oppose les pouvoirs de la fiction à la tyrannie du Verbe scolastique, ces pouvoirs de la voix populaire, à leur tour, se révèlent ambigus ; on a vu un embryon narratif créer une Sorcière (110), mais son amplification en «*voix publique*» (157) suffit à en faire une arme mortelle – la parole du pouvoir récupère la puissance performative de la parole magique (33). Pire : c'est la Sorcière elle-même qui permet la transcription (contre-nature) de la fiction populaire en Livre exterminateur, et retourne ainsi ses propres pouvoirs contre elle-même :

Les sorcières prenaient peu de peine pour cacher leur jeu. Elles s'en vantaient plutôt, et c'est de leur bouche même que Sprenger a recueilli une grande partie des histoires qui ornent son manuel. (151)

Aussi voit-on l'Église et les puissants détourner à leur profit non pas le contenu des légendes, mais, procédé infiniment plus retors, emprunter à la forme même du récit légendaire son pouvoir propre – le terme même de «*légende*» recèle d'ailleurs, pour les contemporains, des connotations ambiguës, en raison de l'univocité propre à ce mode narratif :

Cette fermeture du sens est associée aux légendes du moyen âge. Ouverture et clôture du sens distinguent, dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle, mythe (païen) et légende (chrétienne) [...] Le mythe païen peut avoir des contenus dogmatiques. Il n'est pas dogmatique. La légende (chrétienne), au contraire, est perçue comme historiquement autoritaire, propagandiste<sup>1</sup>.

Michelet indique d'emblée cette dimension exemplaire et didactique en faisant des Évangiles une forme en quelque sorte officielle, canonique, de la légende :

La légende nouvelle aurait pu être favorable à la famille, si le père n'y eût été annulé dans S. Joseph, si la mère avait été relevée comme éducatrice, comme ayant moralement enfanté Jésus. (47)

La légende chrétienne, d'emblée, possède un pouvoir dogmatique (53) qui dégrade sa puissance de fiction (créer le réel) en psittacisme obsessionnel (répéter des mots), pour enfin se pervertir en mystification, quand les Jésuites, par exemple, «*orn[ent] de fables et de petits contes leur légende du Sacré-Cœur, l'histoire de Marie-Alacoque*» (225), ou que l'abbesse d'Ollioules entreprend de fabriquer une sainte à force d'artisanat légendaire autour de la Cadière : «*Elle faisait écrire sa légende, ses paroles, tout ce qui lui échappait*» (249). Ce dévoiement du légendaire est d'ailleurs

<sup>1</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 41.

aussi efficace que dérisoire ; ainsi, le père Girard, expert en impostures, cimente l'unité de sa communauté-sérail (les «*Girardines*») par la lecture publique d'un Évangile dégradé, lequel fonde une caricature de cénacle :

On y faisait de pieuses lectures et parfois de petits goûters. Mais rien n'intéressait plus que certaines lettres où l'on contait les miracles et les extases de sœur Rémusat, encore vivante (elle mourut en février 1730). Quelle gloire pour le père Girard qui l'avait menée si haut ! On lisait cela, on pleurait, on criait d'admiration. (228)

Le légendaire devient alors l'un des auxiliaires les plus sûrs de la parole du pouvoir, soit que la Légende dorée excuse tous les abus sexuels des Jésuites (266)<sup>1</sup>, soit que les pouvoirs du récit populaire se trouvent annexés impavidement par la parole scolastique : «*Sans réfuter les raisons, [Sprenger] copie les textes contraires, Saint Thomas, Bible, légendes, canonistes et glossateurs*» (154). Inquiétant désamorçage du légendaire, qui se retrouve complice du verbiage creux et totalitaire des scolastiques...

Ce processus de récupération ne fait cependant qu'actualiser une tendance aliénante inhérente à la pensée légendaire. Dès les *Origines du droit*, Michelet a témoigné d'une certaine méfiance envers ce mode de rapport au monde, qui dissout dans le fusionnel et l'immédiat toute possibilité de distanciation et d'affirmation du sujet intellectuel et spirituel ; *La Sorcière* souligne l'ambiguïté des premiers âges du légendaire :

La légende naît de la communauté en son unité, et y retourne en la fondant à nouveau, mais de manière doublement perverse : la communauté d'où naît la légende, c'est celle des grandes *villae* où les paysans vivent en tas, pêle-mêle, dans des dortoirs, où le fils couche avec la mère, le frère avec la sœur : la fusion est confusion archaïque. D'autre part, l'aède, c'est le moine, le scribe qui utilise les fables du peuple pour le maintenir dans son aliénation, dans sa confusion<sup>2</sup>.

La perversion du légendaire n'est ni une maladie de la modernité, ni un détournement contre-nature : elle ne fait qu'afficher avec cynisme les usages autoritaires propres à ce mode de récit, et l'historien de la Révolu-

<sup>1</sup> Les «*vieux contes*» médiévaux servaient déjà à dédramatiser et à justifier par le rire les violences sexuelles de la noblesse (73) – rien n'indique, sous la plume de Michelet, que de tels récits ne soient pas authentiquement populaires. Certaines légendes, dont la structure indique une origine indéniablement non-ecclésiastique, se laissent elles-mêmes «*gangréner*» en intégrant des personnages de l'Évangile, au détriment d'ailleurs de toute cohérence entre deux systèmes légendaires distincts : «*Dans l'immensité de la Grâce, [Marie] noie le péché, que dis-je ? aide à pécher (lire la légende de la religieuse dont la Vierge tient la place au cœur, pendant qu'elle va voir son amant)*» (126)

<sup>2</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 191.

tion sait bien, par les exemples de Louis XVI et de Charlotte Corday, que certaines légendes très authentiquement populaires n'en sont pas moins source d'aliénation et de servitude pour ceux-là mêmes qui les ont créées. Cet usage politique et réactionnaire du légendaire reste d'actualité sous le Second Empire; dès les années 1850, l'État, par l'intermédiaire de la commission Fortoul, prend directement part au recensement et à la promotion des traditions du terroir, avec un objectif idéologique sans équivoque:

C'est que, comme le souligne Maurice Agulhon, l'État opère un tri, entre la culture subversive et potentiellement révolutionnaire du peuple de la cité, et son folklore régional, naïf, enfantin, traditionnel<sup>1</sup>.

La cathédrale gothique cristallisée (100) – voir *Notre-Dame de Paris*, «Ceci tuera cela» – incarne dans l'architecture théocratique cette puissance totalitaire du symbole, qui s'affirme dès que le légendaire se fige, et renonce à la fluidité toujours renaissante de la parole.

Le soupçon qui frappe l'écriture se double ainsi d'une méfiance plus fondamentale envers le légendaire, dont l'écriture historique ne peut ni donner l'équivalent, ni prendre le relais, alors que l'objet même du discours, la Sorcière, n'est saisissable et concevable que comme réalité verbale issue de la légende et incarnée en elle. Sans doute l'historiographie a-t-elle pour tâche, selon Michelet, de dépasser l'opposition traditionnelle histoire/légende:

[L'historien a] la mission d'opérer la synthèse entre la légende, cette mémoire imaginative et ignorante, qui pousse comme une force naturelle en même temps qu'elle dit la force de la Nature, et l'Histoire desséchée et savante des archives, par la jonction du travail de l'historien et de l'imagination. Cette synthèse transforme radicalement l'imagination, qui n'est plus une puissance d'affabulation plus ou moins mensongère<sup>2</sup>.

Mais cette synthèse rêvée ne prend pas la forme d'une intégration monologique et donc autoritaire et trompeuse; au contraire, le propre de l'écriture historique est d'exercer les pouvoirs du récit tout en en démontant les modes de fonctionnement, d'où le recours au pastiche et à la distanciation.

Pastiche, d'abord. Il s'agit de susciter «l'illusion de l'inaccessible parole»<sup>3</sup>: c'est l'effet que produit le mini-récit intitulé «La Fiancée de

<sup>1</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 207.

<sup>2</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 123. Paule Petitier a remarquablement analysé cette dernière question dans son article «L'imagination dans l'histoire: Michelet et les critiques du Second Empire», *Écrire/Savoir*, pp. 121-138.

<sup>3</sup> Paul Viallaneix, «Les silences de l'histoire», p. 58.

Corinthe», qui sert de clausule au premier chapitre (49-51). L'illusion légendaire tient tout d'abord au souci de légitimer et d'authentifier l'énonciation narrative. L'histoire apparaît donc comme parole des marges, «racontée [...] par Phlégon, affranchi d'Adrien», qui donne voix à «l'indomptable réclamation de la Nature»; le récit devient réalité dans la formule ambiguë: «Plusieurs fois, dans le moyen âge, reviendra la sombre histoire de la Fiancée de Corinthe», cependant que le double sens du mot «histoire» fait de Michelet, qui en effet la raconte deux fois (on la retrouve page 105), un écho de cette voix de la nature. Cette légitimation se trouve corroborée par la Note, qui met à distance les formes modernes et «vampiriques» de la légende – précisons que cette histoire est bien connue de la tradition romantique, puisque le texte fondateur de Goethe est repris par Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, et qu'il a fait l'objet de multiples réécritures à tonalité «fantastique» (on songe à l'*Arria Marcella* de Gautier, 1852). La déclaration sans appel qui condamne ces déformations modernes, «c'est fait de tous ces tristes narrateurs», confirme bien l'authenticité que Michelet, par contraste, attribue à son propre texte.

Le détail stylistique du récit tend à une sorte de reconstitution archéologique des formes anciennes (la comparaison est de l'historien lui-même, page 295): il s'agit bien de restauration et non de recréation à l'identique (ambition impossible autant que fallacieuse), d'où un jeu constant entre le citationnel et sa mise à distance, ce qui produit un texte «rugueux», non unifié. Ainsi, la parataxe qui domine le récit multiplie les infractions à la concordance des temps: «À peine il sommeillait, une figure entre»; conformément à l'esthétique de la *fabula*, les personnages principaux n'ont pas de nom, mais le texte intègre nombre de détails apparemment insignifiants (le bandeau noir et or par exemple). Cette exhibition de simplicité s'allie à une inscription «par transparence» de la latinité, dans les vocatifs, anaphores et répétitions rhétoriques qui caractérisent le dialogue, comme dans la formule introduisant le style direct: «Surprise, levant sa blanche main: "Suis-je déjà si étrangère?..."» – mais l'historien évite soigneusement toute résurgence du latin, langue des morts qui ouvrira en revanche le chapitre suivant («*quasi modo geniti infantes*»). L'effet-légende repose ainsi sur une écriture de la marqueterie, qui produit l'illusion en même temps qu'elle la désigne.

On retrouve au niveau macrotextuel cette tension interne qui démonte les pouvoirs du légendaire en même temps qu'elle en use. L'historien rend compte de l'enchantement magique par la seule puissance du récit: ainsi, lorsqu'une dame noble demande à la Sorcière de la changer en louve, «l'histoire de la dame louve dont on coupa la patte», simplement citée dans le dialogue, suffit à produire une vision hallucinée puis à opérer textuellement la métamorphose; le lecteur est soumis à la même fascination que la candidate-louve, puisque l'histoire en question, racontée en note, se

termine par une phrase qui semble relever de l'objectivité historique (c'est la préfiguration de la deuxième partie de *La Sorcière*). Voilà donc l'histoire devenue vraie? Difficile pourtant de le croire, puisque d'un autre côté (on l'a vu) Michelet rend bien compte de l'effet «boule de neige» qui fabrique ces légendes si envoûtantes, et intègre dans son œuvre l'approche «pathologique» du légendaire, issue des positivistes, qui réduit la possession à l'hystérie et la magie à l'hallucination... Ainsi, l'ensemble de l'œuvre joue sur l'insertion contrastée de fragments de légendaire, toujours à la frontière entre plusieurs modes de discours. Si Michelet annonce nettement qu'il adopte «un léger fil fictif» (78), en racontant «la vie d'une même femme pendant trois cents ans» (296), cette oscillation entre réalisme, fantastique et mythique se cristallise en détails ambigus, susceptibles d'une double lecture. Voici la malheureuse sorcière chassée du village, traquée jusque dans la lande: «Des siècles avaient passé depuis la veille; elle était métamorphosée» (89). Expression à comprendre littéralement et dans tous les sens... Et que penser du fait que toutes les paysannes s'appellent apparemment Jacqueline (59 et 96), forme féminine du traditionnel Jacques Bonhomme?

De manière plus subtile, des jeux d'échos forment une sorte de ponctuation rythmique et marquent l'ensemble du récit d'une sorte de «vernis légendaire». Ainsi en est-il du finale stéréotypé du conte, «et nul ne sait ce qu'il est devenu». On le trouve en clausule de la première partie, sous une forme minimale: «[Elle] disparut comme une flèche. – On voudrait bien savoir, mais on ne saura pas ce que la pauvre est devenue» (139). Le juge Lancre – est-ce pour authentifier son propos en l'inscrivant dans une tradition légendaire? – emprunte, à en croire Michelet, la même formule pour conclure son récit d'une exécution de sorcières:

Le peuple se rua [...] à coups de pierre, si bien qu'elle fut plus lapidée que brûlée. Mais, avec tout cet assaut, ils ne vinrent pas à bout d'un crapaud noir, qui échappa aux flammes, aux bâtons, aux pierres, et se sauva, comme un démon qu'il était, en lieu où on ne sut jamais le trouver. (172, toujours en fin de chapitre)

C'est finalement l'historien qui reprend le topos pour conclure sa deuxième partie symétriquement à la première – contre toute attente d'ailleurs; la Cadière quitte la scène textuelle comme la Sorcière de la grande époque: «Qu'en fit-on? Jusqu'ici personne n'a pu le savoir» (281).

À ces échos ponctuels s'articule tout un réseau de correspondances; au rire des vieux contes l'historien emprunte par exemple l'image du juge-âne, rivé à son «guide-âne» (158), répétant avec conviction «les âneries des dominicains» (34) – il est révélateur que le grand saint Benoît se dégrade très vite en Benoît d'Aniane (54)... Comme dans les contes, l'image vient se superposer au réel: aux tempes du juge, «avec grâce

oscill[ent] les superbes oreilles dont son crâne vide est orné» (35) – tel malheureux accusé, dans la deuxième partie, contemple lui aussi, non sans inquiétude, «les monumentales oreilles d'âne qui ombragent le bonnet du docteur» (156). Des images naïves viennent ainsi trouer de leurs instantanés le discours de l'historien.

## DÉCROCHEMENTS NARRATIFS

Le légendaire s'inscrit dans l'œuvre sous forme ouvertement et volontairement dispersée, fragmentaire et non-unifiée; l'écriture de Michelet se refuse à résorber l'opposition entre deux types de discours irréductibles l'un à l'autre en raison de leur mode même de fonctionnement: «[La] complexité est surtout complexité des formes modernes, et d'abord de l'historiographie, qui s'oppose à la légende comme le composé, l'hétérogène à l'homogène.»<sup>1</sup> L'enjeu est de taille: il s'agit de mettre en œuvre les pouvoirs du récit sans les dévoyer. C'est pourquoi l'ensemble de l'œuvre multiplie les emprunts à diverses formes littéraires, selon une technique narrative de la juxtaposition qui souligne les décrochements et les lignes de jointure.

La littérature «érudite» se voit dès les premières pages refuser toute légitimité pour rendre compte d'un phénomène comme celui de la Sorcière; aussi est-on quelque peu surpris de voir le Sabbat placé d'emblée sous le signe de la littérature, à double titre – il s'agit d'un drame, et il doit être daté selon les critères de l'histoire littéraire, reflet de l'évolution des représentations: «Ce drame diabolique eût été impossible encore au treizième siècle, où il eût fait horreur. [Cette création monstrueuse] appartient au siècle de Dante» (125 – rappelons que Dante avait pourtant été critiqué comme mauvais spécialiste en démonologie, page 96). C'est d'ailleurs selon leur valeur littéraire que Michelet juge l'authenticité des différents récits de Sabbat: Lancre est crédible malgré son style rebrodé des «ornements grotesques de l'époque», mais Michaëlis se voit dénier toute valeur comme source pour avoir produit des «pièces ridicules», comme Del Rio disqualifié pour ses «platitudes» (123)! Les termes récurrents de drame et de pièce sont à prendre au sens premier, et l'historien adopte au besoin la plume du dramaturge: «J'ai réussi à retrouver ce drame [celui du Sabbat] en 1857 (*Histoire de France*). Je l'ai recomposé en ses quatre actes» (125). Promesse tenue: le Sabbat est présenté sous la forme d'un récit mixte, dramatisé, avec didascalies (une «scène double», avec des «feux résineux» séparant les espaces symboliques de l'humain et du démoniaque) et division en différents actes.

<sup>1</sup> Claude Millet, *op. cit.*, p. 31.

Deux raisons peuvent expliquer ce recours paradoxal à l'écriture dramaturgique. La première est que le drame romantique prolonge et accomplit l'idéal de l'histoire romantique : rendre la parole à tous ses acteurs en leur conférant un droit égal à la dire – le drame du Sabbat construit au second degré l'espace de résonance où peut se faire entendre la voix de la Sorcière. D'autre part, emprunter l'esthétique du drame permet une véritable mise en abyme, structurelle autant que thématique, de la problématique de la Parole qui travaille tout le texte de Michelet – A. Ubersfeld en a montré l'importance dans la dramaturgie hugolienne :

Le dialogue dans le drame de Hugo repos[e] sur la volonté de faire parler ce qui n'a pas la parole, et dans une position « impossible » : la courtisane au roi chaste, le laquais aux ministres ou à la reine... Le sens se déplace : il se centre non sur la signification des énoncés, mais, par l'absurde, sur les conditions de production de la parole efficace et de son écoute possible<sup>1</sup>.

Cette valeur critique de l'écriture du drame se trouve soulignée par l'opposition qu'établit Michelet entre la forme authentique de la mise en scène sabbatique et ses versions dégradées et dévoyées – la Sorcière de la décadence, apprend-on dès l'ouverture de la Deuxième partie, « est artiste, déjà artiste à vendre, et nous entrons dans le métier » (144) – d'où l'extraordinaire prolifération de « sordides charlatans, jongleurs grossiers, taupiers, tueurs de rats » qui marque l'entrée en sorcellerie de la gent masculine. Conséquence : Satan, dont nous avons pourtant vu les mérites littéraires, devient « ennuyeux et plat », et se trouve réduit, pour garder son public, à « des frais de mise en scène » qui rappellent les pièces « à machines » qu'affectionnait le Grand Siècle – feux de Bengale et vaste des costumes, avec par exemple une parade de crapauds « habillés de velours vert » : « L'aspect, en général, est d'un grand champ de foire, d'un vaste bal masqué » (173), fête foraine où l'horreur sacrée du Sabbat devient « comédie à la Pourceaugnac » (174). Ce goût pour le spectaculaire se lit aussi – effet de contamination ou de réversibilité ? – dans la mise en scène dont font l'objet les procès en sorcellerie ; les comptes-rendus mêmes des exécutions gardent, par l'envoûtement narratif qu'ils exercent, quelque chose du charme propre aux autodafés :

La plus belle pièce de ce genre, est le procès-verbal espagnol de l'auto-dafé de Logrono (9 novembre 1610), qu'on lit dans Llorente. Lancre, qui le cite avec jalousie et voudrait le déprécier, avoue le charme infini de la fête, la splendeur du spectacle, l'effet profond de la musique. (168)

S'instaure alors une symétrie troublante, et révélatrice, entre la comédie des pseudo-Sabbats et les grands spectacles populaires que montent de

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin-Sup, 1996, p. 214.

toutes pièces les « spécialistes en sorcellerie », magistrats, jésuites, Inquisiteurs – Michelet reprend, pour les détourner, les termes mêmes qui annonçaient les quatre actes du grand Sabbat dans la première partie :

Pour voir un peu plus clair, il ne faut pas prendre Grandier à part, mais lui garder sa place dans la trilogie diabolique du temps, dont il ne fut qu'un second acte, l'éclairer par le premier acte qu'on a vu en Provence dans l'affaire terrible de la Sainte-Baume où périt Gaufridi, l'éclairer par le troisième acte, par l'affaire de Louviers qui copia Loudun... (198 – on note que, paradoxalement, cette trilogie se fonde sur la répétition des mêmes intrigues et des mêmes effets).

L'ensemble forme une « tragédie », ou mieux un véritable « drame populaire » (187), à la différence que le peuple s'y voit dépossédé de toute fonction créatrice – il n'y assiste que comme spectateur et non, comme autrefois au Sabbat, comme auteur et acteur. Ces procès spectaculaires détournent à leur profit les effets de mise en scène qui entouraient autrefois la Sorcière d'un halo magique : « l'horreur de la Sainte-Baume, désert âpre et brûlant », reprend en l'inversant le décor non moins sauvage des landes infernales, cependant que les « scènes de nuit » (202), menées par des actrices consommées, jouent d'un clair-obscur traversé de feux qui rappelle, sous une forme dégradée, l'au-delà satanique du Sabbat.

Le procès lui-même, appuyé sur ces scènes frappantes, devient spectacle de la parole, avec des entractes tout à fait dans le goût de l'époque (Lancre, par exemple, joue du luth et fait danser les sorcières pour animer les « pauses », 168). Ces pièces démoniaques prennent d'ailleurs appui sur le calendrier sacré, redoublant ainsi la dramaturgie des cérémonies religieuses et la dégradant du même coup – rappelons que l'authentique Sorcière, elle, inscrivait sa magie dans le calendrier naturel des saisons :

Le beau, dans ce genre d'affaires, c'était de mener le drame pendant l'Avent, Noël et le Carême, et de ne brûler qu'à la Semaine Sainte, la veille du grand moment de Pâques (182)<sup>1</sup>.

Pâques permet opportunément de parodier la tragédie christique par les moyens les plus grossiers :

<sup>1</sup> Les « drames populaires » que sont les procès en sorcellerie reposent sur un schéma fixe, qui oppose de douces et faibles créatures, parfaites victimes de mélodrame, à des possédées furieuses et acharnées à les perdre : Madeleine et Louise, Madeleine et Anne, la Cadière et la Guiol ; le calendrier des procès-spectacles tient compte de cette opposition et en joue savamment : « Ceci n'était pas maladroit et témoigne d'une certaine entente de la scène. L'hiver et l'Advent avaient été remplis par la terrible sibylle, la bacchante furieuse. Dans une saison plus douce, dans un printemps de Provence, au Carême, aurait figuré un personnage plus touchant » (187).

Au Vendredi Saint, pour l'achèvement de sa cruelle comédie, [Girard] fit porter [à la Cadière] une couronne de fil de fer qui, lui entrant dans le front, lui faisait couler sur le visage des gouttes de sang. (241)

Le drame grandiose du Sabbat se dégrade ainsi en comédie à grand spectacle avec effets spéciaux, pour finir, dernière étape, en tapageur spectacle de foire. Sur les tréteaux, devant la foule, l'exorciste et Satan s'affrontent comme deux boxeurs, si bien que l'homme de Dieu descend finalement du ring «épuisé, ruisselant de sueur, mais triomphant» (202); quant aux procès, ils permettent de mettre en scène des duels entre diables qui prennent la forme vaguement scabreuse d'un violent pugilat féminin :

Spectacle bien terrible cependant [...] de voir ce combat inégal; cette fille, plus âgée et si forte, robuste Provençale, vraie race des cailloux de la Crau, chaque jour lapider, assommer, écraser cette victime. (182 – l'affaire de Louviers, elle, est organisée comme un «combat entre dogues», 213)

Entre deux combats, les intermèdes de pantomime indécente (192) ou de danses obscènes (189) permettent de varier les divertissements proposés à la foule; les possédées parlent le latin, le grec, l'iroquois et le topinambou (214) comme les sauvages de foire – il ne manque même pas l'escamoteur et ses tours de passe-passe: «Pour mieux convaincre le public, [l'inquisiteur] lui fit rejeter le charme ou sortilège qu'elle avait avalé, disait-il, et le lui tira de la bouche dans une matière gluante» (189). Cette dimension théâtrale touche par certains côtés à la charlatanerie de bas étage – reste qu'elle fonde aussi, par l'exclusion de l'Autre, une communauté populaire aliénée qui inverse la cérémonie fondatrice du Sabbat, où le peuple se construit sa propre intelligibilité et image de soi.

La réflexion sur l'écriture dramaturgique s'inscrit ainsi dans *La Sorcière* sur le mode du clivage et de la juxtaposition explosive: il ne s'agit ni de dénoncer unîment le détournement des ressources du drame par l'Inquisition ou les sorcières de la décadence, ni au contraire (la logique globale de l'œuvre l'interdit) d'emprunter purement et simplement à l'esthétique théâtrale son efficacité dans l'ordre de la représentation (de la résurrection); la référence au théâtre dessine un espace d'expérimentation où se trouvent mis à l'épreuve les pouvoirs et l'efficacité de la parole en spectacle. Autrement dit, il s'agit d'une mise en abyme, au second degré, de la question essentielle qui fonde la démarche même de Michelet: comment forger, hors-légendaire, un mode de récit qui rende compte de la Sorcière?

Cette problématique est inhérente au projet même qui détermine la deuxième partie de l'œuvre: la décadence de la Sorcière est consubstantielle à une dégradation de la parole qui lui confère l'existence, ce qui oblige à une redéfinition des dichotomies linguistiques qui caractérisaient

la première partie. La modernité sanctionne ainsi la mort du légendaire, remplacé par le roman dans l'opposition traditionnelle qu'il entretient avec la parole morte de l'Église:

Que de choses nouvelles à cette époque! Les voyages, les Indes, la découverte de la terre! l'imprimerie! les romans surtout!... quand tout cela roule au-dehors, agite les esprits, comment croire qu'on supportera la pesante uniformité de la vie monastique, l'ennui des longs offices, sans assaisonnement que de quelque sermon nasillard? (196)

Le récit vivant s'incarne désormais dans le romanesque, d'où l'allusion finale, dans l'Épilogue, au Satan du *Consuelo* de George Sand – un roman populaire et féminin qui met en scène une héroïne à la voix toute-puissante...

La deuxième partie de *La Sorcière* raconte plusieurs grands procès en sorcellerie qui ont marqué les esprits aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles; ce projet (historique et narratif) s'inscrit dans une double tradition: d'une part, celle des chroniques ou feuilletons historiques en vogue dès 1837, engouement dont profitèrent les éditeurs, qui lancèrent des séries comme les *Crimes célèbres* (Alexandre Dumas collabora à cette entreprise); d'autre part, phénomène plus récent et particulièrement marqué dans les années 1860, la mode du «roman judiciaire», confortée par le goût de la petite presse pour le fait divers criminel:

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, se développe dans le feuilleton un type de roman centré sur le crime, l'enquête, la poursuite du criminel, l'instruction<sup>1</sup>.

Le texte souligne lui-même cette parenté avec le roman judiciaire:

[Michaélis] saisit [l'affaire] avec l'empressement de nos avocats de Cours d'assises quand il leur vient un meurtre dramatique. (182)

L'un des épisodes sur lesquels Michelet centre son propos, celui d'Urban Grandier, avait déjà trouvé place dans la collection des *Crimes célèbres*, et Alexandre Dumas en avait tiré un drame joué en 1849-1850<sup>2</sup>.

Quant au discours anti-jésuite, lui aussi répercuté par le roman populaire (*Le Juif errant* en est l'exemple le plus illustre), il bat son plein dans les années 1860; Michelet n'hésite pas à reprendre le mythe de la téné-

<sup>1</sup> Lise Queffelec, *Le Roman populaire français au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Que sais-je?», 1989, p. 69.

<sup>2</sup> Michelet se démarque des lectures «politiques» qui font de Grandier un martyr, victime de la haine de Richelieu (198). Dans *Vingt ans après*, Dumas évoque l'affaire dans cette perspective – il s'agit d'un dialogue entre deux gardes:

breuse et toute-puissante Société de Jésus, qui manipule en sous-main le pouvoir et les destins individuels, d'où une incoercible terreur: « On savait les jésuites puissants; personne ne voulait entrer en lutte avec eux » (242), si bien que « le juge d'Église et le lieutenant du roi n'étaient plus que des mannequins entre les mains des jésuites » (269). Enfin, certaines séquences inscrivent dans le récit de mini-faits divers (les agissements de « la noire Olympe, profonde en crimes et docteur en poisons », 221), ou des épisodes à rebondissements dignes d'un roman-feuilleton (fausse accusation d'infanticide, prières pathétiques en faveur de l'innocence bafouée, 185). Les visions sanglantes de Marie Alacoque ou de la Cadière sont à mi-chemin entre le discours religieux<sup>1</sup> et les flots de sang qui accompagnent les débordements de violence dans la littérature populaire.

Le récit de Michelet hérite ainsi directement de structures et de noyaux thématiques dont le roman populaire exploite à merveille l'efficacité; mais, au lieu de les fondre dans une trame narrative unifiée, il en exhibe les modalités de fonctionnement. Grandier, dont le portrait mobilise toute la stylistique romanesque traditionnelle en la matière (199), est ainsi victime d'une triple vengeance qui ne déparerait pas un feuilleton: « Donc, le directeur menacé, le mari trompé, le père outragé (trois affronts en même famille) unirent leurs jalousies et jurèrent la perte de Grandier » (200); autour de la Cadière évoluent des silhouettes aux noms aussi significatifs que chez Eugène Sue (le juge qui s'attaque à la jeune fille s'appelle Larmes-Dieu, ce qui indique sans équivoque sa cruauté pateline et hypocrite – le texte insiste sur cette onomastique révélatrice). De nombreuses scènes reprennent ouvertement des *topoi* du roman populaire (la Guiol oblige sa victime à boire une drogue qui la perdra, 271), adoptant jusqu'au frénétisme du roman noir, avec ses charniers pleins d'ossements (190) ou ses cachots humides et peuplés de rats anthropophages (216). Mais l'historien dénonce, alors même qu'il semble y avoir recours<sup>2</sup>, la fascination trouble

« Ah bah ! on ne brûle plus les sorciers, aujourd'hui.

– Non ! il me semble cependant qu'il n'y a pas si longtemps que le feu cardinal a fait brûler Urbain Grandier. J'en sais quelque chose, moi. J'étais de garde au bûcher, et je l'ai vu rôler.

– Mon cher, Urbain Grandier n'était pas un sorcier, c'était un savant, ce qui est tout autre chose. Urbain Grandier ne prédisait pas l'avenir. Il savait le passé, ce qui est quelquefois bien pis. » (Folio, 1989, p. 188).

<sup>1</sup> Voir l'article de Frank Paul Bowman, « La circulation du sang religieux à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 31, 1981, pp. 17-35.

<sup>2</sup> Voir ce « roulement de tambour » qui annonce des scènes scandaleuses de sodomie, offertes à la curiosité d'un lecteur devenu voyeur: « Le récit choquant qu'on va lire est tiré textuellement de ses trois dépositions (si naïves, d'évidente véracité). Nous aurions voulu l'abrégé, pour le rendre moins pénible. Mais alors il eût été de nulle importance et de nulle utilité. L'histoire, la justice commandent. Obéissons. Le voici » (244).

qu'exerce ce type de récit, fascination qui confère leur paradoxale efficacité aux mensonges des procès en sorcellerie – ainsi le juge Lancre partage avec son public « une passion populaire, l'amour du merveilleux horrible, le plaisir d'avoir peur, et aussi, s'il faut le dire, l'amusement des choses indécentes » (168). La puissance de fiction du légendaire se dégrade, dans le roman populaire, en un poudroïement de stéréotypes qui réduit Satan à une figure de style – la Guiol est « ardente et diable incarné » (233), cependant que la malheureuse victime de Gauffridi se trouve envahie par « le démon de la peur et de la servilité » (191).

La deuxième partie de *La Sorcière* construit un récit hétérogène et contrasté, où divers modèles romanesques se trouvent en quelque sorte mis à l'épreuve: l'épisode de la Cadière, que Michelet conçut de manière détachée et autonome, ouvre ainsi un véritable laboratoire narratif où se croisent toutes sortes d'échos. Échos classiques, d'abord, comme le tableau de Toulon après la peste qui enchâsse l'héroïque portrait d'Antrechaus (232), ou le discours du même d'Antrechaus à ses concitoyens paniqués par la peste (231) – le premier évoque les Éloges (funèbres ou non) tels que les pratiquait le Grand Siècle, le second la conception ancienne de l'histoire comme « récit orné de discours » (conception encore à l'honneur dans l'enseignement classique). Cette première tonalité narrative s'infléchit ensuite, dès que paraît l'héroïne éponyme, vers un véritable pastiche des légendes pieuses (voir par exemple le début de la *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*):

Les époux voulaient une fille; madame demandait à Dieu une sainte. Elle passa ses neuf mois en prières, jeûnant ou ne mangeant que du pain de seigle. Elle eut une fille, Catherine. (230)

Dans la plus pure tradition de la Légende dorée (qui vient tout naturellement prendre place dans le récit: « On lui avait prêté la vie de sa patronne, sainte Catherine de Gênes »), l'enfant, dès ses premières années, se montre habitée par l'esprit de Dieu; après la peste, « la petite dit à sa mère qu'elle ne porterait jamais plus ce qu'elle avait de beaux habits, et il fallut les vendre » (233). Ce « noyau » légendaire entraîne à sa suite des fragments narratifs apparentés – le miracle de l'amour maternel se trouve emblématisé par un *exemplum* aussi émouvant qu'explicite (231), et la Cadière parle par paraboles, comme le Christ et les grands saints prêcheurs (236).

Mais ces lambeaux de récits sacrés se mêlent, sans aucune harmonisation des plans, à un troisième type de récit, qui tend à se superposer au légendaire chrétien et au roman populaire « juridique »: l'irruption intempestive de fragments d'écriture réaliste met en évidence, en l'invalidant, le fonctionnement narratif spécifique aux diverses séquences qu'elle investit. Déjà le bel *exemplum* de l'Amour maternel se trouvait perturbé par le fait que la miraculée se trouve être, note Michelet, « l'aïeule de notre savant M.

Brun, auteur de l'excellente histoire du port » (231) – précision qui atteste la véracité de l'histoire, mais sur un ton qui en détruit le prestige et l'efficacité narrative. Quant au discours médical caractéristique de la deuxième moitié du siècle, qui établit un lien naturel entre le nervosisme et le corps féminin<sup>1</sup> et fait de la possession diabolique une affaire d'hystérie, il vient perturber la belle logique des Vies des Saints – la petite Catherine est certes douce et faible, ce qui la prédispose à la sainteté, mais ce caractère « maladif », qu'elle partage avec ses frères, suggère aussi une interprétation médicale de cette faiblesse, due aussi bien à l'hérédité qu'aux jeûnes répétés de sa mère durant sa grossesse. À ces données congénitales s'ajoute l'influence du milieu, que suggère une ouverture très balzacienne: « Pour comprendre [la Cadière], il faut bien se rappeler ce qu'est, ce qu'était cette ville » (228). Réécriture réaliste, donc, d'une vraie fausse légende populaire, en prologue à un roman judiciaire des plus mouvementés... Michelet instaure ainsi une écriture de la rupture où le romanesque se disloque en une multitude de modes narratifs, dont la juxtaposition fait ressortir les pouvoirs tout en les mettant à distance.

Michelet historien, on l'a souvent remarqué<sup>2</sup>, a quelque chose de cette Sorcière qu'il met en scène – comme Satan, il se veut « le roi des morts », et comme Médée, il sait rendre la parole au peuple que l'histoire a condamné au silence: « Tu n'as que faire de dire [...] Car tu n'en viendrais pas à bout. Je le dirai pour toi » (97). Cette métaphore sous-jacente de l'historien-sorcière s'inscrit dans l'œuvre sous la forme d'un dispositif textuel oblique: l'Épilogue auto-réflexif place l'écriture de *La Sorcière* dans un lieu-frontière magique, le « désert » d'un Toulon déjà « tout africain », cadre symbolique qui rappelle la lande où la sorcière puise sa toute-puissance dans sa radicale étrangeté. Tout naturellement, le génie du lieu confère au Je-narrateur les dons de voyance de la Sibylle: « La transparence prodigieuse de l'air permettait de voir et d'entendre à des distances incroyables [...] J'avais des sens de plus » (286). Et la promesse de l'aube qui ouvre le livre sur un avenir de lumière se confond, à distance, avec cette « aube anticipée du jour » (32) que la Sorcière est la première à annoncer au monde<sup>3</sup>.

Reste que cette métamorphose de l'historien en Sorcière s'opère à la faveur d'un (ultime) décrochement textuel: le mot d'« Introduction » renvoie au discours de l'histoire cependant que le terme d'« Épilogue »

<sup>1</sup> Voir Roger Bellet, « Le nervosisme au XIX<sup>e</sup> siècle », *Écrire/savoir*, p. 64.

<sup>2</sup> Paule Petitier, Jean-Pierre Richard, Jacques Seebacher... notamment.

<sup>3</sup> Toute l'œuvre développe une métaphore filée de l'aurore naissante: celle que l'Asie apporte à l'Occident enfoui dans la « longue nuit du moyen âge » (101), celle qui marque la victoire de la vie sur l'Anti-nature (p. 285)... La sorcière, être de nuit, enfante le jour (138).

s'applique à un récit de fiction. Ce décrochement a valeur d'indice – l'historien a quelque chose de la Sorcière, mais sa parole ne peut coïncider avec celle, définitivement hors d'atteinte, d'un Verbe tout-puissant qui est aussi voix du peuple. L'œuvre construit donc un laboratoire textuel où expérimenter les pouvoirs de la fiction, sans réduire les apories constitutives au projet même qui la sous-tend: penser la Sorcière a pour corollaire inévitable et fécond le renoncement à l'innocence du discours comme à celle du récit.