



HAL
open science

La révolution en peau de bête. Poétiques animales dans les Mémoires de Louise Michel

Corinne Saminadayar-Perrin

► **To cite this version:**

Corinne Saminadayar-Perrin. La révolution en peau de bête. Poétiques animales dans les Mémoires de Louise Michel. *Autour de Vallès: revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2021, Le Renouveau des écritures romanesques au tournant des XIXe et XXe siècles, 51, pp.281-300. halshs-04454287

HAL Id: halshs-04454287

<https://shs.hal.science/halshs-04454287>

Submitted on 13 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La révolution en peau de bête. Poétiques animales dans les *Mémoires* de Louise Michel

« La démocratie animale, envahissante, insatiable, franchit les clôtures, les fossés. Le bœuf broute gravement la haie seigneuriale. La chèvre, plus hardie, pousse ses reconnaissances au sein des forêts séculaires ; sans pitié, sa dent niveleuse blesse à mort l'arbre féodal. »

Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, tome V, livre IX.

Lorsqu'elle publie ses *Mémoires* en 1886, Louise Michel bénéficie d'une notoriété retentissante et, pour certains, scandaleuse. La Vierge rouge fascine non seulement les militants socialistes et anarchistes, mais aussi un large public : le musée Grévin la représente en oratrice dès son inauguration en 1882 ; deux ans plus tard, son effigie, comme son modèle, est mise en cellule, où les spectateurs, par un guichet, peuvent contempler l'illustre prisonnière accompagnée de son chat¹. Cette célébrité médiatique entraîne une curiosité croissante à l'égard de sa biographie. En 1879 déjà, alors que son jeune collaborateur Émile Gautier rédige un article sur Louise Michel pour le journal *La Rue* (troisième du nom), Jules Vallès, rédacteur en chef à distance, souligne cet intérêt du public pour la vie privée de l'infatigable militante : « Il faut surtout, il faut à tout prix, parler de son origine ; il y a une histoire là-dessus, vous devez la savoir. [Louise Michel] n'est pas un être providentiel, elle est un être humain, et il a fallu que toute petite elle fût meurtrie, délaissée, pour grandir méditeuse et révolutionnaire [...– Des détails ! des détails² ! »

Cet appétit biographique explique l'accueil somme toute favorable réservé aux *Mémoires* par ses lecteurs comme par la critique contemporaine, y compris dans la presse conservatrice et opportuniste³ : les pages consacrées à l'enfance en Haute-Marne, notamment, séduisent par l'authenticité et la fraîcheur de leurs évocations. En revanche, le travail d'écrivain que révèle le texte se trouve systématiquement sous-estimé, voire ignoré. La composition originale du récit, résolument non-linéaire et privilégiant les digressions, est considérée comme un défaut flagrant ; l'œuvre elle-même est avant tout reçue comme un documentaire, ayant pour objet la trajectoire individuelle de Louise Michel, liée à l'histoire collective de la Commune et de la déportation. Claude Rétat souligne cette distorsion aberrante autant que durable : « Le préjugé ou l'automatisme qui consiste à réduire les écrits de Louise Michel au statut de simples pourvoyeurs de renseignements sur les faits historiques confine au comique » (p. 13). D'ailleurs, Gallimard a choisi de publier l'œuvre dans la collection Folio Histoire...

¹ Tous ces points sont remarquablement analysés par Claude Rétat dans sa « Préface » aux *Mémoires* de Louise Michel (1886), Paris, Gallimard, Folio « Histoire », 2021. Toutes les références à l'œuvre renverront désormais à cette remarquable édition, aussi érudite que stimulante.

² Jules Vallès, lettre à Émile Gautier, 20 novembre 1879, reprise dans *Les Amis de Jules Vallès*, n° 28, décembre 1999, « Vallès en toutes lettres. Correspondance d'exil », Silvia Disegni dir., p. 134. Vallès projette sur Louise Michel ses propres blessures d'enfant, qui ont fait de lui un insurgé.

³ Claude Rétat a étudié en détail la réception des *Mémoires*, et insère dans le riche « Dossier » de son édition un florilège éclairant de commentaires contemporains.

Or, les *Mémoires* se veulent et se disent clairement œuvre d'écrivain – une lecture attentive perçoit dans le récit maintes séquences destinées à s'épanouir dans la trilogie romanesque que forment *Les Microbes humains* (1886), *Le Monde nouveau* (1888) et *Le Claque-dents*⁴ (1890), mais aussi dans *La Chasse aux loups*⁵ (1891), ainsi que les drames militants écrits dans la même période : « C'est l'époque justement où Louise Michel, comme l'a montré Xavière Gauthier, se constitue comme écrivain à ses propres yeux, revendique et affirme une identité dans l'écriture⁶. » Les *Mémoires* ouvrent également au lecteur une anthologie – d'innombrables poèmes viennent notamment ponctuer un récit qui se définit (on songe aux *Contemplations*) comme les « mémoires d'une âme⁷ » – et un foisonnant laboratoire créatif.

Aussi l'auteure multiplie-t-elle les séquences métadiscursives ainsi que les indices scénographiques insistant sur le caractère poétique et littéraire du récit. Comme chez Michelet ou Hugo, le peuple animal offre un miroir métaphorique où vient se réfléchir la société contemporaine – accusant les violences, les cruautés, les injustices d'un monde mal fait. Mais ces présences animales sont aussi le support de mini-fables qui permettent de figurer l'irreprésentable – la révolution, et la promesse d'une démocratie universelle élargie à l'ensemble du vivant.

Écrire « comme un cheval échappé »

Dans son enfance, Louise aurait difficilement pu rejoindre le monde exemplaire des petites filles modèles ; son écriture, « à sauts et à gambades », a gardé cette énergie irrépressible et incontrôlée : « Je passais particulièrement pour jouer *comme un cheval échappé* – c'était peut-être vrai. / Il faut me laisser écrire les choses comme elles me viennent ! » (p. 62). Contre les pressions de son éditeur, contre les règles implicites du récit autobiographique traditionnel, l'écrivaine refuse de « lisser » son texte, de restituer une chronologie linéaire : la trajectoire de la future insurgée a ses logiques, mais elle n'est pas régie par le déterminisme mécanique que suggérerait la perspective téléologique d'une destinée ; quant à l'irrégularité de l'œuvre, elle inscrit la singularité du sujet dans le mouvement même de sa narration – « je raconte comme les choses me viennent » (p. 88). Volontiers heurté et digressif, le récit est porté par un élan vital proche de l'oralité :

[Cette première partie de ma vie], je la terminerai promptement (mais j'y reviendrai, amenée par une chose ou l'autre dans le cours du récit).

En écrivant, comme en parlant, je m'emballe souvent ! Alors la plume ou la parole s'en va poursuivant son but à travers la vie comme à travers le monde (p. 70).

La narratrice expérimente une forme de montage originale, qui laisse au lecteur une marge de liberté considérable : « On écrirait tant qu'on voudrait ; le cadre d'abord, afin qu'on puisse fermer le livre où on voudra » (p. 155).

Cette poétique narrative inédite, qui refuse notamment les effets de suspense des « ouvrage[s] à sensation » (p. 155), pourrait passer pour l'épanchement bavard et incontrôlé souvent reproché à l'écriture féminine. L'auteure contre-attaque d'emblée en imposant dès les premiers chapitres une scénographie auctoriale claire, qui la présente

⁴ Claude Rétat et Stéphane Zékian ont publié une passionnante édition critique de ces récits sous le titre de *Trois romans*, Presses universitaires de Lyon, 2013.

⁵ Louise Michel, *La Chasse aux loups*, édition de Claude Rétat, Paris, Classiques Garnier, 2015.

⁶ C. Rétat et S. Zékian, préface de *Trois romans*, op. cit., p. 9-10.

⁷ En version matérialiste, évidemment. Louise Michel qualifie sa démarche de « psychobiologie » : « On trouve intéressant de torturer un malheureux animal, pour étudier son mécanisme qu'on connaît à peu près [...] : ne vaudrait-il pas mieux étudier les fonctions du cœur ? » (p. 190).

comme écrivain. Cette vocation apparaît d'ailleurs comme un héritage familial : « À chaque événement dans la famille, ma grand-mère en écrivait la relation sous forme de vers, dans deux recueils de gros papier cartonnés de rouge [...] Le grand-père y avait ajouté quelques pages, et moi-même, étant enfant, j'osai y commencer une *Histoire universelle* » (p. 53). On reconnaît un écho, en mineur et en abrégé, de l'*Histoire de ma vie* (George Sand consacre toute la première partie du récit à un recueil des lettres de son père), et surtout des *Mémoires d'outre-tombe* :

Singulière destinée ! Voilà mes deux oncles, l'un érudit et l'autre poète ; mon frère aîné faisait agréablement des vers ; une de mes sœurs, Mme de Farcy, avait un vrai talent pour la poésie ; une autre de mes sœurs, la comtesse Lucile, chanoinesse, pourrait être connue par quelques pages admirables ; moi, j'ai barbouillé force papier⁸.

Cette vocation poétique précoce transfigure l'univers campagnard où vit l'enfant. Tel ami de la famille ressuscite fugacement « le noir cavalier des légendes » (p. 96), remis à la mode par ballade *Lénore* de Bürger, illustrée par Vernet et Ary Scheffer ; telle coïncidence étrange rappelle « les *Contes* d'Edgar Poe » (p. 61). La petite fille grandit en compagnie d' « une magnifique chouette aux yeux phosphorescents que j'appelais Olympe, et [de] chauves-souris délicieuses » (p. 55) : ces compagnes inattendues incarnent l'envers nocturne des oiseaux chanteurs, traditionnels inspirateurs des poètes, cependant que la Muse se métamorphose en Athéna champêtre. Manque l'attribut classique du poète naissant ; Louise y remédie par un bricolage aussi rudimentaire que comique : « J'y avais *mon luth*, un horrible instrument que j'avais fait moi-même avec une planche de sapin et de vieilles cordes de guitare » (p. 54-55). Voilà l'enfant équipée pour rivaliser avec Corinne au cap Misène⁹, et répondre aux exhortations de la Muse dans la « Nuit de mai » : « Poète, prends ton luth¹⁰... »

Une éducation libre, en pleine campagne dans la Haute-Marne, fait de la nature la première inspiratrice de l'enfant-poète – comme dans les premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe* : « Les chœurs du vent, des loups, des chiens, auraient suffi pour me rendre un peu poète, lors même que nous ne l'eussions pas tous été dès le berceau ; c'est un héritage qui a sa légende » (p. 51). Poésie à l'état sauvage, toute infusée de « récits légendaires » et de « l'héritage des bardes » (p. 70), donc essentiellement populaire et démocratique – « Nanette et Joséphine, ces deux filles des champs, n'étaient-elles pas poètes¹¹ ? » (p. 200).

Cette tradition immémoriale recèle une portée insurrectionnelle latente que le récit souligne à maintes reprises. « Les bois profonds et noirs aux chênes énormes » ont servi de refuge aux « invaincus de la Gaule chevelue », résistant à l'oppression colonisatrice des « Romains dominateurs » (p. 63). « Et la forêt *du Der* (des chênes), n'en dirons-nous rien ? (Jamais le pied de l'envahisseur ne l'avait foulée, on n'y trouve nul vestige romain) » (p. 74-75). La Germanie de Tacite se mêle aux légendes bretonnes dans les

⁸ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Livre premier, chapitre I, Paris, Le Livre de Poche, 1989, t. 1, p. 182. Sand publie l'*Histoire de ma vie* en volumes en 1854-1855.

⁹ Le célèbre tableau de François Gérard *Corinne au cap Misène* [1819-1821] illustre une scène célèbre du roman de Mme de Staël, publié en 1807.

¹⁰ Alfred de Musset, *Les Nuits* [1835], « La Nuit de mai » : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser... »

¹¹ L'œuvre de George Sand, de *Jeanne* [1844] aux *Maîtres sonneurs* [1853] notamment, chante la poésie légendaire qu'ont en partage les bergères, laboureurs et chanvriers du Berry.

« bardits de révolte¹² » dont Louise se fait l'écho et le relais – non sans échos contemporains.

C'était le temps où tout esclave
Se levait contre les Césars,
Le temps où la Gaule était brave
Et rassemblait ses fils épars¹³ (p. 92).

L'héritage insurrectionnel des bardes et des récits légendaires, source ancestrale et authentiquement populaire, se mêle à l'influence qu'exerce le poète insoumis par excellence, Victor Hugo. Louise Michel, qui comme journaliste prend souvent Enjolras comme nom de plume (elle le rappelle p. 109), admire l'auteur des *Châtiments* depuis l'enfance ; avec son cousin Jules, elle joue les drames d'Hugo adaptés « pour deux personnages », avant d'en composer à son tour – le lecteur reconnaît, superbe plagiat par anticipation, la dernière scène de *Quatrevingt-treize* [1874] : « Nous avons mis *Quatrevingt-treize* en drame et nous montions l'un après l'autre les degrés de notre échafaud où l'on se plaçait en criant : Vive la République ! » (p. 61) Devenue adulte, dans les dernières années de l'Empire, la militante républicaine est hantée par l'éloge hugolien du tyrannicide : « Harmodius, c'est l'heure ! / Tu peux frapper cet homme avec tranquillité¹⁴ » (p. 97). Dans la même période, Louise Michel envoie à l'exilé des vers « qui sentai[en]t la poudre » (p. 102-103).

Après la Commune et l'exil, l'enthousiasme hugolien ne faiblit pas. La déportée transpose en Nouvelle-Calédonie la scénographie spectaculaire du réfractaire fouetté par les vents du large, sur son rocher face à l'Océan¹⁵ : elle grave sur un rocher énorme, ressemblant à « une rose géante », des vers d'Hugo désormais gravés « pour les cyclones » (p. 271-272). Lors des funérailles de son amie Marie Ferré, la sœur du communal fusillé, on cite un distique des *Chants du crépuscule* : « Elle était / De verre pour gémir, d'acier pour résister¹⁶ » (p. 237).

On comprend l'indignation de Louise Michel lorsqu'on confie à Maxime du Camp, l'anticommunard haineux, le pourvoyeur des cours martiales, le soin de prononcer un discours aux funérailles de Victor Hugo, qui ouvrit sa maison de Bruxelles aux proscrits. Aux propos de « Maxime du Camp de Satory », la militante répond par un poème intitulé « Aux mânes de Victor Hugo », reprenant en exergue l'appel au tyrannicide des *Châtiments* (p. 270-271) : l'autobiographie instaure une scène symbolique d'interlocution, où l'insurgée survivante et le poète d'outre-tombe s'allient pour dénoncer l'opportunisme triomphant.

L'inspiration hugolienne s'allie harmonieusement à la veine populaire des légendes et des bardits : l'auteur des *Misérables* défend un idéal républicain éminemment

¹² Le récit les rapproche des « Bardits d'armor » chantés par les marins bretons, entendus à bord de la *Virginie* en partance pour la Nouvelle-Calédonie (p. 49) : « Nous aussi, notre navire, pareil à celui du vieux bardit des mers, est petit et la mer est grande ! »

¹³ Cette légende de la résistance gauloise au despotisme de la *romanitas* a été chantée dans les premiers livres des *Mystères du peuple* d'Eugène Sue [1849-1857]. L'exergue de ce cycle romanesque est significatif : « Il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale, que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'insurrection. »

¹⁴ Victor Hugo, *Châtiments* [1853], II, 15, « Le Bord de la mer », dernier vers attribué à la Conscience, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 134.

¹⁵ Cette image célèbre s'appuie sur une large diffusion des portraits photographiques de l'exilé, orchestrée par les soins du poète lui-même, de sa famille et de ses amis. Elle incarne l'ethos du proscrit inflexible et de la voix d'outre-tombe.

¹⁶ La citation opère une légère modification de l'original, le rendant plus prosaïque – dans « À Louis B... », Hugo écrivait : « De verre pour gémir, d'airain pour résister » (*Les Chants du crépuscule*, 1836).

démocratique et social, qui fait de l'écrivain un frère des artisans, des travailleurs, des ouvriers. Les *Mémoires* rapprochent ainsi Victor Hugo du forgeron Malézieux, communal et déporté, qui se suicida à son retour en France faute de retrouver de l'ouvrage – tous deux ont un visage de lion, cette allégorie (hugolienne...) du peuple souverain :

La ressemblance entre Victor Hugo et Pierre Malézieux était frappante et complète : une même grandeur, douce chez le poète, fière chez le vieux lutteur, éclairait ces deux visages d'une superbe lumière, et tous deux ressemblaient au vieil Homère.

Avez-vous vu de vieux lions couchés vous regardant ? Il y a dans ces fauves doux et forts quelque chose de ces grands vieillards » (p. 272-273).

Métaphores animales : le peuple des souffrants

Le poète-lion est incarnation et porte-parole du peuple-souverain, à l'inverse de la despotique « Majesté Lionne » de La Fontaine. Cette vocation universaliste et solidaire s'oppose à l'ordre inique que, dans la civilisation (?) contemporaine, l'homme, « roi des animaux », fait régner par la violence et la cruauté gratuite¹⁷ : le sort réservé aux bêtes, cauchemardesque anamorphose, révèle les douloureuses aberrations que recouvrent les logiques et les hiérarchies sociales.

Les *Mémoires* enchâssent plusieurs petits tableaux d'horreur centrés sur le supplice d'un animal ; Louise Michel privilégie le recours à l'intertextualité et à la réécriture, si bien que des scènes prosaïques et violemment réalistes s'articulent à l'arrière-plan symbolique activé par la référence littéraire. L'attention attendrie que la petite fille porte aux crapauds, dans sa campagne natale, relève d'une inspiration hugolienne – « Le Crapaud » est l'un des poèmes les plus célèbres de la *Légende des siècles* : « Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère, / Doux, regardait la grande auréole solaire¹⁸ ». De même, en Haute-Marne, les pitoyables animaux, coupés en deux par la faux d'un paysan, meurent sans une plainte, avec de la lumière plein les yeux : « On voit, au grand soleil, briller comme un reproche leurs yeux devenus énormes et toujours doux » (p. 196). Or le crapaud, « rossignol de la boue¹⁹ », a lui aussi son chant ; c'est à sa manière, comme l'enfant, un poète de la nature – Aristophane s'en inspire dans le chœur de sa comédie *Les Grenouilles* : « On les entend par les beaux soirs, tantôt une seule, tantôt le chœur entier. Qui sait si elles n'inspirèrent point jadis les chœurs monotones du théâtre antique²⁰ ! »

Autres voix de l'antique forêt où erre le souvenir des Gaulois vaincus : les hurlements des loups, ces frères des chiens restés libres et insoumis. Sous les yeux de l'enfant révoltée, se rejoue le drame immortalisé par Vigny dans « La Mort du loup²¹ » [1843] – mais cette fois, point de père protecteur et héroïque pour défendre sa femelle et sa portée ; c'est une mère sans défense, tentant de sauver ses louveteaux, qu'on massacre

¹⁷ L'expression figure significativement dans un passage dénonçant la vivisection des animaux en laboratoire : « Quand un côté est fouillé, on les retourne pour fouiller l'autre ; malgré les liens qui l'immobilisent, [la victime] dérange dans sa douleur le tissu délicat des chairs sur lesquels on travaille ; alors une menace ou u coup lui apprend que l'homme est le roi des animaux » (p. 129).

¹⁸ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* [1873], « Le Crapaud », Paris, GF, 2018, p. 110 : « Vois-tu pas son œil de lumière... »

¹⁹ Victor Hugo, *La Légende des siècles* [1859], « Le Crapaud », Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 452.

²⁰ Claude Rétat cite la version du manuscrite, plus explicite : « Combien de fois en Calédonie, où les grenouilles ont des voix énormes, nous avons entendu le *Brékeke koax koax* d'Aristophane » (p. 517).

²¹ Le poème est publié en 1843 dans la *Revue des deux mondes*. La mort du loup est un éloquent symbole stoïcien : « Il nous regarde encore, ensuite il se recouche, / Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche, / Et, sans daigner savoir comment il a péri, / Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri. »

sauvagement : « Une fois, au-dessus de la côte des vignes, on avait entouré une pauvre louve qui hurlait, ses petits entre ses pattes. J'avoue avoir demandé sa grâce, qu'on ne m'accorda pas, bien entendu » (p. 128). L'innocence de la louve, mère martyre, s'oppose à la cruauté impitoyable des loups humains que la romancière appellera à traquer dans *La Chasse aux loups*.

Voguant, à bord de la *Virginie*, vers la Nouvelle-Calédonie, la déportée est témoin de la même scène qui, peut-être, avait inspiré Baudelaire pour son poème « L'Albatros²² » : « Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage / Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers »... Si, dans *Les Fleurs du mal*, l'oiseau ridiculisé est la vivante image du poète – « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » – Louis Michel radicalise l'image en évoquant longuement le supplice de l'oiseau, à qui on inflige une terrible et interminable agonie pour préserver la blancheur de son plumage – les matelots se font bourreaux par nécessité économique ; l'allusion au cygne évoque discrètement la mort d'un poète qui, dérision suprême, serait privé de son dernier chant :

Ces pauvres albatros qui s'abattaient sur le navire, ou qu'on prenait à l'hameçon, pauvre albatros, pour les suspendre par le bec jusqu'à leur mort, de peur qu'une goutte de sang ne tachât la blancheur de leurs plumes, et qui, si tristement, soulevaient la tête le plus longtemps qu'ils pouvaient, arrondissant leurs cous de cygne [...] ouvrant avec une expression d'horreur leurs grands yeux aux cils noirs » (p. 228).

En Nouvelle-Calédonie, l'extrême attention que la déportée porte à la vie et à la société des insectes s'inscrit dans la continuité des livres d'histoire naturelle de Michelet (*L'Insecte* paraît en 1857). L'évocation attendrie d'une méduse échouée sur la plage, « qui s'allonge comme si elle se faisait des tubercules pour retourner dans les flots » (p. 258), rappelle les pages poétiques et émouvantes que l'historien, dans *La Mer* [1861], consacre à « la délicieuse créature, avec son innocence visible et ses douces couleurs²³ » – le lecteur de Michelet assiste au délicat sauvetage d'une méduse en perdition, rejetée sur la plage et agonisant au soleil, que le narrateur ressuscite en la remettant dans l'eau...

Ces micro-récits esquissent la catastrophique histoire naturelle et sociale d'un monde construit comme une pyramide d'oppressions superposées. La campagne n'a rien du hors-temps édénique de la pastorale ; point de géorgiques ni d'égloues dans cet univers où, de la naissance à la vieillesse, les animaux sont l'objet d'atroces tourments : « Les couvées d'oiseaux sont pour les enfants qui les torturent [...] Et les vieux chiens, les vieux chats, j'en ai vu jeter aux écrevisses²⁴ » (p. 196). Chaque année, la saison venue, le « fauve ancestral » se réveille pour faire du chasseur l'impitoyable exterminateur des sangliers ou des chevreuils : « Ils sentaient venir les chasses d'automne où l'on égorge au son du cor tant de pauvres biches pleurant les vertes feuillées » (p. 75). Louise Michel

²² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1857], « L'Albatros », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 9-10. Claude Pichois cite comme source un passage d'un récit de voyage du docteur Yvan (*De France en Chine*, Hachette, 1855), ainsi que plusieurs témoignages contemporains liant ce poème au voyage du poète à l'île Bourbon.

²³ Jules Michelet, *La Mer* [1861], Paris, Michel Lévy, 1875, p. 164.

²⁴ Ce réquisitoire contre le sort inique réservé aux animaux âgés, vieux travailleurs que l'on fait mourir à la tâche ou que l'on torture sans pitié, est un thème d'époque ; on le retrouve dans plusieurs nouvelles de Maupassant (« Coco », « L'Âne »), ainsi que dans son roman *Mont-Oriol* [1887] : « Et puis encore, l'âge venant, la pointe de fer pour remplacer la souple baguette, et le martyre affreux de la bête usée, essoufflée, meurtrie, traînant toujours des fardeaux exagérés, et souffrant dans tous ses membres, dans tout son vieux corps, râpé comme un habit de mendiant » (*Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 647).

reprend et prolonge l'argument des Lumières, reprochant à la chasse d'endurcir le cœur et d'éteindre la sensibilité des aristocrates qui s'y adonnent²⁵ : là où les paysans, eux-mêmes misérables et souffrants, martyrisent les animaux par inconscience ou par pauvreté²⁶, les grands propriétaires terriens ensanglantent les grands bois sans autre justification que le plaisir de tuer.

Ces séquences animalières des *Mémoires* préparent l'œuvre romanesque dont la gestation est contemporaine. Dans *Les Microbes humains* [1886], on retrouve le martyr des vieux chevaux donnés à manger tout vivants aux sangsues, dont le propriétaire tirera ensuite grand profit en les vendant aux pharmaciens et aux apothicaires²⁷ ; comme dans le poème de Hugo, dans lequel seul un pauvre âne harassé a pitié du crapaud agonisant, un cheval condamné devient l'ami d'un petit orphelin abandonné et traqué comme lui. La critique contemporaine a bien repéré l'inspiration hugolienne de tels scénarios – sans, bien évidemment, relever la dimension spécifiquement littéraire et innovante du dispositif intertextuel :

Hantée par le souvenir des lectures qu'elle a faites des *Misérables*, de *L'Homme qui rit*, des *Travailleurs de la mer*, elle a entendu montrer des hommes en lutte avec les éléments, avec la société. Un âne, dans la *Légende*, eut pitié d'un crapaud : dans le roman de Melle Louise Michel, c'est un vieux cheval qui, battu, torturé, ayant déjà donné involontairement plus de la moitié de son sang aux sangsues – inconscientes – d'un odieux exploiteur, compatit à la misère de l'enfant²⁸.

Dans *Germinal* [1885], la mine, Moloch dévorateur nommé le Voreux, se nourrit de la chair des travailleurs qu'elle engloutit jour après jour – les chevaux Bataille et Trompette partagent leur lamentable sort ; chez Louise Michel, le supplice des animaux est le reflet du sort réservé aux paysans, ouvriers et artisans qui pourtant s'en font à l'occasion les bourreaux. Le marché de la prostitution transforme les filles en vil bétail à vendre ou à échanger : « Quand les michets de telle ou telle ville de province trouvent une femelle trop *surmenée* ou qu'ils en sont las, le propriétaire [...] la troque dans tous les maquignonnages possibles » (p. 323). Quant aux ouvrières qui travaillent dans les filatures pour un salaire de misère, elles sont condamnées à mort dès que la vieillesse les empêche de poursuivre leur exténuant labeur : « Celles qui travaillent si durement pour les riches [sont] pareilles au ver à soie qu'on fait bouillir quand il a tissé son cocon » (p. 304).

Pas plus que les animaux martyrs²⁹, les victimes ne se révoltent ; la mémorialiste évoque avec une pitié indignée la résignation abrutie d'une paysanne pauvre, qui a vu

²⁵ Cf. Pierre Serna, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en Révolution (1750-1840)*, Paris, Fayard, « L'Épreuve de l'histoire », 2017.

²⁶ Louise Michel souligne que c'est faute de pouvoir acheter d'autres jouets que les paysans donnent à leurs enfants des bébés chiens, chats ou oiseaux dont ils se font les bourreaux inconscients ; dans son poème en prose « Le Joujou du pauvre » (*Le Spleen de Paris*, 1869), Baudelaire montre deux petits garçons en extase devant « un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 305).

²⁷ « C'est si simple d'engraisser les sangsues à la proie vive ! N'y a-t-il pas des chiens édentés qui n'en peuvent plus ? N'y a-t-il pas de vieux chevaux, serviteurs épuisés dont les os percent la peau hérissée ? » (*Les Microbes humains, Trois romans, op. cit.*, p. 105).

²⁸ Compte rendu des *Microbes humains* paru dans *Le Livre. Revue du monde littéraire*, septième année, Paris, A. Quantin, 1886, p. 508. Passage cité par Claude Rétat et Stéphane Zékian dans leur édition de *Trois romans, op. cit.*, p. 567-568.

²⁹ Le premier élan révolutionnaire, chez la petite Louise, naît de sa solidarité avec les animaux martyrisés : « J'aurais voulu que l'animal se vengeât, que le chien mordît celui qui l'assommait de coups, que le cheval

deux de ses enfants mourir de faim sous ses yeux : « Cette stupidité de troupeau m’effrayait [...] Avez-vous vu les moutons tendre la gorge au couteau ? Cette femme avait une tête de brebis » (p. 193). À l’inverse, celles et ceux qui refusent la passivité des bêtes qu’on mène à l’abattoir sont considérés comme des chiens enragés, ou des fauves dangereux, donc traqués et exterminés comme tels. Après la Semaine sanglante, dans les catacombes où les derniers combattants s’étaient réfugiés, « on chassait les fédérés aux flambeaux, avec des chiens, comme des bêtes³⁰ » (p. 512) ; ceux que l’on capture vivants sont mis en cage dans les prisons versaillaises, transformées en zoos humains où l’on vient contempler « les vaincus de Paris comme on va voir les bêtes au Jardin des Plantes » (p. 169). Trop rares encore, ces mouvements de révolte annoncent néanmoins, aux yeux de Louise Michel, la lente maturation d’un monde nouveau voué à reconfigurer l’ensemble des rapports sociaux – entre les êtres humains, et avec les animaux.

Bêtes humaines

Car la solidarité avec l’ensemble des vivants n’est pas seulement métonymique, métaphorique ou allégorique. Les *Mémoires* insistent sur l’héritage animal resté inscrit dans la bête humaine (le roman de Zola paraîtra en 1890) : « Chacun de nous sent revivre parfois le type ancestral qui domine sa lignée » (p. 203). Le scénario auctorial de Louise Michel lui donne comme fidèles compagnons ses chats ; venue de l’enfance, cette passion se trouve confortée en Nouvelle-Calédonie où « chacun de nous a un animal familier, les chats dominant » (p. 179) – après l’amnistie, la déportée revient à Paris avec cinq d’entre eux, que ses amis Jules Vallès et Marie Ferré l’aident à porter jusque chez elle (p. 283-284). George Sand, petite-fille d’oiseleur, affirmait bénéficier d’un rapport privilégié avec la gent ailée ; Louise Michel va plus loin et justifie son penchant par un atavisme qu’elle partage avec nombre de militantes : « Ni les unes ni les autres, nous [n’aimons] à nous salir les pattes. Peut-être sommes-nous un peu de la race féline » (p. 165). Un peu seulement : si l’insurgée n’hésite pas, au plus fort du combat contre les Versaillais, à risquer sa vie pour sauver un chat en péril, sa compassion s’étend jusqu’aux souris – dans sa cellule de Clermont, elle en adopte une pour commensale (p. 197)...

Libertaire et anarchiste par son caractère indépendant, le chat est un diminutif du tigre ou du lion – dont la militante revendique la puissance et l’énergie : « Tigre, lion ou chat, j’aime la race féline ; j’aime surtout les grands fauves ; c’est pourquoi si je suis jamais libre, j’irai là où sont les fauves de l’Ouest, et je leur parlerai de la Révolution » (p. 204). Les Chouans, tout sauvages qu’ils soient, pourront quelque jour convertir leur brutalité primitive en élan révolutionnaire, de même que les paysannes à tête de brebis refuseront de tendre leur tête au couteau : « Quelquefois les agneaux se changent en lionnes, en tigresses, en pieuvres » (p. 115).

Car, jusque dans la soumission résignée qui le dégrade en vil bétail, le peuple conserve, à l’état latent, la puissance et la souveraineté légitime que la République opportuniste continue à lui confisquer : « Que le peuple se mette donc debout, il y a assez longtemps qu’on fouette le vieux lion pour qu’il casse sa muselière³¹ » (p. 159). Ce réveil

signant sous le fouet renversât son bourreau ; mais toujours la bête muette subit son sort avec la résignation des bêtes domptées. – Quelle pitié que la bête ! » (*Mémoires, op. cit.*, p. 121).

³⁰ Claude Rétat souligne (p. 512) que l’on trouve cette métaphore dans la presse contemporaine, et cite un passage du journal *La Liberté*, daté du 14 juin 1871 (article intitulé « Les Catacombes »).

³¹ Cette image du peuple en lion dompté, qu’on retrouve notamment chez Vallès, est développée dans *Les Microbes humains* – un lion parfaitement policé et fort débonnaire finit par se rebeller contre les moqueries et les attaques qu’il subit : « Le lion piqué se dressa en rugissant. Toute la bande battit en retraite. / La blessure du lion saignait ; lui aussi, le grand fauve devint furieux devant le sang » (*Trois romans, op. cit.*, p. 191).

du peuple ne passe pas nécessairement par une explosion de violence – il suffira aux foules de « secouer les vermines de leurs crinières de lion » (p. 205). La formule synthétise et radicalise une image célèbre (et scandaleuse) de Hugo :

O peuple, million et million de bras,
Toi, que tous ces rois-là mangent et déshonorent,
Toi, que Leurs Majestés les vermines dévorent,
Est-ce que tu n'as pas des ongles, vil troupeau,
Pour ces démangeaisons d'empereurs sur ta peau³² !

Cette solidarité du vivant, cette continuation de l'animal dans l'être humain explique, dans les *Mémoires*, la multiplication de petites séquences relevant à la fois de l'histoire naturelle et de la réflexion sur les logiques sociales – sans toujours opérer de séparation nette entre le sujet de l'observation et son objet, dispositif inspiré des « petits livres » de Michelet, *L'Oiseau* et *L'Insecte* notamment. Certaines de ces fables en miniature portent une leçon encourageante ; après le déchaînement d'un terrible cyclone sur la presqu'île Ducos, la déportée découvre « sur une branche arrachée à la forêt, une femelle d'oiseau à lunettes [couvant] ses petits que le cyclone a emportés sans les briser [...] Comment les oisillons ne sont-ils pas tombés du nid pendant leur terrible voyage ? Il a fallu que la mère les tint pressés sous elle » (p. 268-269). On trouve dans *Les Microbes humains* la morale de cette jolie petite histoire : « Avez-vous vu, quand un nid tombe de la branche, comme la femelle cherche à garantir sa couvée ? Il en est ainsi des nids humains tombés de l'arbre de la misère³³. » Plus généralement, le monde animal peut inspirer sinon des modèles, du moins des sujets de réflexion aussi légitimes que les problématiques auxquelles s'intéressent les savants : « Comme si on avait à s'informer, quand une route est bonne, si c'est un âne ou un bœuf qui y est entré le premier » (p. 244).

D'autres instantanés d'histoire naturelle présentent des images plus dérangeantes des sociétés humaines. En Nouvelle-Calédonie, la mouche bleue paralyse sa proie avant de lui crever les yeux, afin de la sucer toute vivante ; une autre constitue un garde-manger à ses larves en emmurant ses victimes puis en les anesthésiant (p. 265). Au lecteur de faire des rapprochements, s'il le juge bon. Sur la presqu'île Ducos toujours, telle araignée d'inspiration hugolienne incarne visiblement une forme du Mal plus sociale que métaphysique : « Une autre, véritable monstre, exploite le travail ou la vie de pauvres petites araignées qui vivent de sa toile et la raccommode. Les mange-t-elle ? c'est probable, à moins que leur travail ne lui soit plus profitable que leur peau » (p. 263). Ces misérables sont sœurs, à l'évidence, des ouvrières des filatures dont Louise Michel est un fidèle soutien.

Ces scènes de la vie animale n'ont pas vocation à naturaliser les violences sociales, mais à opérer un détour et à multiplier les perspectives pour poser les questions autrement. À cet égard, nul besoin d'aller jusqu'en Nouvelle-Calédonie : les animaux qui partagent notre quotidien nous tendent des miroirs non moins révélateurs. S'étant foulé la cheville au printemps 1871, Louise Michel est obligée de se déplacer en fiacre ; or, le cheval qui mène l'équipage, vieux travailleur jusque-là insulté et malmené, ne connaît désormais d'autre langage que le fouet : « Malheureusement habitué aux coups, il ne voulait pas marcher, la vilaine bête, en le traitant honnêtement » (p. 161). À l'autre extrémité de l'échelle sociale, les opportunistes au pouvoir perdent le sens des valeurs républicaines : « Le sanglier dégradé par l'engraissement devient pourceau domestique » (p. 302). Ce processus de dégradation explique pourquoi il est impossible de prévoir et de planifier le

³² V. Hugo, « Eviradnus », *La Légende des siècles* [1859], *op. cit.*, p. 257-258.

³³ L. Michel, *Trois romans*, *op. cit.*, p. 53.

monde nouveau encore à venir, lequel opérera une authentique révolution du vivant. Qu'un antique niaouli s'effondre, et les myriades d'insectes qui vivaient dans les trous de ses racines, comme nos « aïeux des cavernes », sont aveuglés par l'éclat soudain du jour : « Quelques-uns, remuant péniblement la cendre, regardent, étonnés, inquiets, le jour qui les tue, leurs espèces nées dans l'ombre ne soutiennent pas la lumière. / Ainsi, nous habitons le vieil arbre social³⁴ » (p. 110-111).

Les *Mémoires* sont un atelier littéraire et un laboratoire romanesque où, dans la lignée de Hugo et de Michelet, Louise Michel fait de la condition animale un « miroir de concentration » permettant de figurer ce qu'on appelle la civilisation³⁵. Les violences et les tortures infligées par les êtres humains aux animaux sont l'expression et la résultante de pratiques sociales et de valeurs économiques fondées sur les rapports de force et l'asservissement des faibles ; l'observation du monde animal ne révèle aucune idéale loi de nature, mais multiplie les perspectives pour saisir les logiques de la bête humaine en société. À côté de pages d'une brutalité et d'un pathétique très efficaces, les premières pages des *Mémoires* font de la maison d'enfance une authentique démocratie animale, où le partage et la solidarité au quotidien permettent de dépasser les lois de l'instinct : les rats ne mangent ni les livres ni les instruments de musique, et les légions de chats ne s'offusquent pas de cette nombreuse compagnie. La société des animaux s'inscrit dans le prolongement de l'harmonie familiale ; on enterre pieusement une vieille jument nommée La Biche – hommage aux innombrables victimes des chasseurs ?...

Cette démocratie universaliste rêvée, inscrite à l'orée de l'œuvre, est aussi son horizon utopique, dans un au-delà révolutionnaire par définition impossible à figurer. Dans ce dispositif, les présences animales jouent un rôle essentiel. Là où la petite Manon Roland trouvait dans la lecture de Plutarque sa conversion républicaine³⁶, Louise Michel, tout enfant, lie sa vocation d'insurgée à une image emblématique, traumatique, que le lecteur est amené à partager – voici le vieux monde inique et ses cous coupés :

[...] une oie décapitée qui marchait le cou sanglant et levé, raide, avec la plaie rouge où la tête manquait, une oie blanche, avec des gouttes de sang sur les plumes, marchant comme ivre tandis qu'à terre gisait la tête, les yeux fermés, jetée dans un coin (p. 191).

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

³⁴ Le motif sera repris dans *Le Claque-dents* en 1890 (*Trois romans, op. cit.*, p. 389-390), puis à nouveau au dernier chapitre de *La Chasse aux loups, op. cit.*, p. 248. L'écriture autobiographique essaie des métaphores dont l'écriture fictionnelle se saisit en multipliant les variations.

³⁵ Flaubert recourt à une démarche comparable dans *Salammbô* [1862]. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Animalité, barbarie, civilisation : questions de frontières dans *Salammbô* », *Revue Flaubert*, n° 10, 2011, consultable en ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/sommaire.php?id=10>

³⁶ « Mais Plutarque semblait être la véritable pâte qui me convint ; je n'oublierai jamais le carême de 1763 (j'avais neuf ans), où je l'emportais à l'église en guise de Semaine-sainte. C'est de ce moment que datent les impressions et les idées qui me rendaient républicaine » (Manon Roland, *Enfance*, Paris, Gallimard, Folio, 2010, p. 41-42).