

La révolution, l'animal, la littérature. Louise Michel et le fauve ancestral.

« T'ai-je dit que celui que j'aime
se nomme Wolff, un nom de bête
fauve ? » (*Le Claque-dents.*)

Les romans de Louise Michel. La série 1886-1890.

Communarde et déportée en Nouvelle-Calédonie¹, Louise Michel en rentre anarchiste, fin 1880. Les romans qu'elle écrit en sont profondément marqués. Ils ont pour objet de représenter ce que Louise Michel appelle d'un mot caractéristique « notre époque », ou encore « notre époque transitoire » (qu'elle compare au Moyen Âge²) ou « notre époque troublée » : une époque de violence extrême, contenant à la fois l'agonie de l'état de fait présent et le germe d'une autre humanité et d'une autre société.

Les Microbes humains, *Le Monde Nouveau*, *Le Claque-dents* ont été publiés à la suite en 1886, 1888, fin 1890³, chez le même éditeur, Dentu, et forment série : ce travail portera sur eux.

Chacun compte un peu plus de trois cents pages dans l'édition originale in-18 Jésus. La série appartient à la période, dans la vie de Louise Michel, que Xavière Gauthier a nommée celle de la « pleine activité littéraire⁴ » (1885-1889), un moment où l'activité d'écriture s'accélère, où elle veut résolument prendre figure et statut d'écrivain et vivre de sa plume. Moment de lutte aussi avec les

¹ Elle y arrive le 10 décembre 1873.

² *Les Crimes de l'époque* [1888], Paris, Éditions Plasma, 1980, p. 97.

³ Plusieurs critiques michéliens, se repassant l'erreur, écrivent que *Le Claque-dents*, publié sans date d'édition, a paru de façon posthume : ils le séparent ainsi de sa série et de son contexte d'écriture. La réédition du *Claque-dents* par les éditions Plasma en 1980 évite toute mention de date et produit ainsi un roman en quelque sorte isolé et intemporel. La vérification ne laisse pourtant aucun doute : la *Bibliographie de la France* enregistre la publication du livre dans son bulletin du 7 février 1891. Le catalogue de la BnF propose 1890 pour date d'édition, celui de la British Library 1891. Le roman a paru à la fin de 1890, comme l'attestent des mentions et compte rendus dans des revues de littérature contemporaines.

⁴ Louise Michel. *Je vous écris de ma nuit, Correspondance générale, 1850-1904*, établie et présentée par X. Gauthier, Paris, Les Éditions de Paris, 1999, p. 404.

éditeurs, parfois de désespoir et d'autodestruction (comme l'écrit Xavière Gauthier, citant une lettre de la fin 1885), quand Louise Michel écrit qu'elle a jeté au feu un bon tas de manuscrits : « cela m'a donné un moment de plaisir particulier qu'éprouve à détruire la bête fauve ancestrale qui est en nous tous. » Cette bête fauve ancestrale, expérimentée du dedans, avec plaisir, et qui détruit les manuscrits, nous allons la retrouver dans des textes qui n'ont pas été détruits.

Les romans Dentu (si l'on peut dire, puisqu'ils forment série également par leur communauté d'éditeur) ne sont pas ses premiers romans. En 1882, chez Fayard, *La Misère* paraît, roman massif écrit à quatre mains, quoique les deux collaboratrices, Marguerite Tinayre et Louise Michel, ne suivent pas le même chemin : roman populaire, d'abord publié en livraisons, avec toutes les ressources du genre, noirceurs macabres et rebondissements, il montre en son sein le divorce, l'affrontement de deux écritures et de deux idéologies. Ce texte étonnant, réédité récemment par Xavière Gauthier et Daniel Armogathe⁵, nous rappelle qu'on n'a pas défini la couleur du roman michelien si on se contente de le ranger dans une catégorie, si commode qu'elle nous semble, et qu'il convient de prendre la juste mesure de la personnalité littéraire de l'œuvre. Sur l'initiative de Xavière Gauthier, le centre LIRE du CNRS réédite depuis quelques années les œuvres littéraires de Louise Michel. *Les Microbes humains* et *Le Monde nouveau*, jamais réédités depuis les années 1880, doivent paraître prochainement⁶.

Emprisonnée en 1883, Louise Michel est libre en janvier 1886 : cette année 1886 voit la publication du roman (sans collaboration cette fois) *Les Microbes humains*, et de ses *Mémoires*, deux textes en grande partie écrits en prison.

Les Microbes humains sont donc le premier volume d'une série touffue, ouvrant une veine romanesque : par la littérature (par ce qui est pour elle de l'ordre de l'« épopée nouvelle », du « bardit des temps nouveaux ») leur auteur veut donner figure non pas exactement au « monde nouveau » (on s'arrêtera toujours au seuil, nous les anciens, comme Moïse au seuil de la terre promise), mais au passage de l'ancien au nouveau, elle veut représenter un mouvement : elle cherche à exprimer, non la forme du point d'arrivée, mais la certitude de l'orientation. Ce sont les romans du connu (l'ancien, c'est-à-dire le présent dans son affreuse misère, mais vu du futur et de la foi au futur) en tant qu'il est gros de l'inconnu. Le « monde nouveau » est objet de poésie, d'épopée, de « légende nouvelle », parce qu'il est certain (l'objet d'une foi michelienne, d'une doctrine, qu'elle répète en ses écrits et conférences) et en même temps irréprésentable. C'est une véritable pompe à faire venir de la littérature, que ce système du certain-inconnu, qui ne demande qu'à se remplir – sans jamais être comblé – de nouvelles vagues d'images, d'imaginaire, d'analogies, de formes annonciatrices. Doctrine et légende font un, dans cet univers, c'est pourquoi l'expression en littérature est essentielle, dans le droit prolongement (qu'elle revendique) de Hugo, le poète de l'« en avant », c'est-à-dire du mouvement aveugle de son objet exact, du saut sacrificiel dans l'abîme, dans ce qui dépasse encore notre capacité de voir :

⁵ Louise Michel et Marguerite Tinayre, *La Misère, roman*, texte présenté par X. Gauthier et D. Armogathe, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

⁶ Édition par Véronique Fau, Caroline Granier, Philippe Régnier, Claude Rétat, aux Presses universitaires de Lyon, « Collection des Œuvres de Louise Michel », CNRS, UMR LIRE.

L'idole disparaît, Dieu vient. C'est l'inconnu,
Mais le certain⁷.

Mon objet ne sera pas exactement : ce que dit Louise Michel des animaux. Mais il s'agira, devant un univers romanesque où l'animal est omniprésent, où l'assimilation de l'homme à l'animal semble fonctionner sur le mode automatique, d'observer ce pivot animal de l'écriture romanesque. Cela engage, nous allons le voir, beaucoup plus que la seule question de l'animal, et mobilise chez Louise Michel à la fois le littéraire et l'idéologique.

Poésie, transformation.

Les trois romans (1886-1890) prennent place après une date importante : mai 1885, soit la mort de Hugo, le « gourou » de Louise Michel, comme écrit Daniel Armogathe dans son édition d'une anthologie de poèmes, « son idole » écrit Xavière Gauthier, ou encore son « maître suprême », selon le terme de la dévote elle-même, qui lui écrit : « Ainsi je crois en toi comme au destin lui-même », ou encore : « Je doute de tout sauf de vous ». C'est à Hugo que la très jeune Louise envoyait déjà ses premiers vers, c'est lui qui lui fournit, formellement, le modèle poétique. C'est lui qui la baptise, ou c'est par lui qu'elle se baptise, en signant Enjolras. C'est une strophe de Hugo qu'elle va graver sur un rocher calédonien, sous la tempête et l'éclair, pendant sa déportation : « Paris sanglant, au clair de lune, / Rêve sur la fosse commune/ [...] Lazare ! Lazare ! Lazare !/ Lève-toi ». Le rocher est de granit, « rose géante » marquée de noir comme de sang, et témoigne, « par le nombre de pierres qui y ont été pressées à l'état incandescent », des révolutions géologiques qui ont eu lieu⁸. Quand elle sort de prison, en janvier 1886, Louise Michel s'installe rue Victor Hugo à Levallois ; elle place un épisode du roman dans cette rue⁹.

Mais si Hugo est une sorte d'objet de foi, sa mort également est support d'une foi : si Hugo meurt c'est que la poésie hugolienne vit, devient foule, c'est la fin du poète individu, le basculement de l'individuel au collectif :

Le dernier des grands bardes solitaires est mort. Voici le chœur des bardes, et les bardes, ce sont les foules : comme chacun parle, comme chacun marche, chacun se servira de son oreille, de sa voix, de ses yeux.

L'oreille se développe par l'éducation musicale ; les yeux deviennent justes chez les peintres ; les mains, qui, chez les sculpteurs, savent tailler le bois, le marbre et la pierre, deviendront, par la pratique, expertes chez tous ; car nul n'a des yeux, des oreilles, des mains, pour ne pas s'en servir, de sorte que les races atteindront à un degré difficile à comprendre.

Elle sera magnifique, la légende nouvelle chantée par ceux qui nous succéderont.

Tous étant poètes, tous étant savants, tous sachant se servir de facultés

⁷ « Je suis haï. Pourquoi ? », poème de Victor Hugo daté de 1874 et recueilli dans *Les Quatre Vents de l'esprit*, I, xxxvii.

⁸ *Mémoires*, Arles, Éditions Sulliver, 1997, p. 247.

⁹ *Le Claqué-dents* [1890], Paris, Éditions Plasma, 1980, p. 105.

jusqu'alors rudimentaires, rien de nos sauvageries présentes ne subsistera.

De ce texte de « L'ère nouvelle¹⁰ » (à peu près concomitant :1887), l'avant-propos des *Microbes humains* est tout proche :

Nous sommes déjà dans l'épopée nouvelle, et le dernier des grands bardes vient à peine de s'endormir, que déjà le chœur immense des légions de bardes chante, sur la terre entière, la légende qui se lève.

Si le drame s'est échappé des théâtres trop étroits, c'est qu'il est partout dans la rue.

S'il n'y a plus de grand poète solitaire, c'est que la poésie souffle des quatre vents du ciel sur les foules pantelantes.

L'harmonie s'éveille pour tous, – Wagner l'a pressenti dans ses chœurs énormes [...]

Les arts sont à tous...

Dans les années 1860, dans ses carnets, Proudhon note que, quand les artistes auront été chassés de la société, tout le monde sera artiste¹¹. Même idée d'un art pour tous et par tous, ici, à ceci près que le système, chez Louise Michel, pivote sur Hugo, et qu'il ne s'agit pas de chasser un artiste devenu parasite. Son culte d'un poète se sert de la mort du poète, le tue une fois qu'il est mort, pour le faire vivre en le versant au collectif. Même sur le plan littéraire, la mort est transformation (cette mort que Louise Michel réclame aussi, pour la société actuelle) : littérature et société marchent ensemble, et cette poussée romanesque michelienne des années 1885, consacrée à l'expression du monde nouveau (né de la mort du présent monde) commence par s'enraciner, par se dire enracinée dans le tombeau du « grand poète », par s'inventer un point de départ dans la mort du poète qui rend les molécules de la poésie à la nature et à la collectivité. « Lazare, lève-toi » (un des réflexes conditionnés de la citation hugolienne, le souffle de *Châtiments*, le grand appel qui suscite) marche de pair ici, en roman, avec « Hugo est mort ».

Mort de Hugo et roman du monde nouveau, cela fonctionne donc ensemble, ou peut être affiché comme tel, quand les *Microbes* paraissent : il s'agit pour Louise Michel d'exprimer en littérature l'homme qui doit venir après Hugo et après le capitalisme, avec des moyens qui appartiennent à l'après Hugo. Sa mort, à défaut de celle du capitalisme, est appelée à certifier un début d'après, pour ces romans destinés à dire les « angoisses de la transformation » (fin de l'avant-propos), tendus vers l'approche d'une lumière pour laquelle le corps de l'homme n'a pas encore créé l'organe de perception adéquat. « Le ciel est noir, la misère est noire, et les sens nouveaux bourgeonnent » mais on ne peut pas plus préciser l'inconnu qui vient qu'on ne peut « demander aux protées aveugles des lacs souterrains de se rendre compte du jour que verront leurs descendants » : « L'homme se façonne aux arts », écrit encore Louise Michel dans « L'ère nouvelle »,

¹⁰ *L'Ère nouvelle. Pensée dernière. Souvenirs de Calédonie (Chant des captifs)*, par Louise Michel, Paris, librairie socialiste internationale, 1887. Le texte de « L'ère nouvelle » occupe les pages 3 à 22.

¹¹ André Rezler, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, PUF, 1973, p. 20.

aux sciences, aux idées de justice, comme chez les protées aveugles évolue le sens visuel sollicité par la lumière ; et malgré des milieux défavorables, la bête humaine, enfin, se sent, elle aussi, appelée par des horizons lumineux.

L'objet que nous proposent les deux romans, c'est donc : l'humanité, mais surtout l'humanité en tant qu'elle est le lieu d'une transformation, qu'elle est et qu'elle n'est pas, ou qu'elle est à-venir : « Humanité ! mot encore vide de sens ou plutôt ne représentant que l'âpre lutte pour l'existence¹² ». Tout cela est porté par une expression simple, que nous venons de voir passer dans la citation : « la bête humaine », et qui est fréquente sous la plume de l'auteur. Pour Louise Michel, la garantie que l'homme va se modifier (et ne peut que se modifier), et que donc l'humanité est possible et promise, c'est qu'il vient de l'animal, donc qu'il s'est déjà modifié. Faire venir l'homme du singe (comme elle le fait couramment, à la même époque, dans ses notes encyclopédiques, dans ses fragments pédagogiques), c'est lui promettre l'horizon lumineux : il a changé, donc il changera, y compris physiquement (avec des sens nouveaux : la promesse de l'art pour tous est bien une promesse de modification physique).

Relevons le terme de protée, que nous venons de rencontrer aussi bien dans l'avant-propos des *Microbes* que dans « L'ère nouvelle » : terme de zoologie (selon Littré : Genre de reptiles batraciens. Genre d'animalcules infusoires, dit aujourd'hui genre amibe), mais plus encore nom mythologique appliqué en zoologie. Protée, chez Louise Michel, autrement dit le changement, la métamorphose, n'est pas dieu, (ni divinité païenne, ni démon chrétien), mais il est animal. Si l'homme n'était pas un animal, il n'irait pas vers l'humanité, il n'aurait pas en lui la métamorphose, il ne serait ni protée, ni Prométhée, petit glissement que ne se refuse bien sûr pas l'auteur (dans « L'ère nouvelle », chapitre VII). Même le jeu de mots dit l'évolution, et de même que la girafe affamée a allongé son cou de génération en génération pour mieux attraper les branches et pour survivre (ainsi dit *Le Claque-dents*¹³), de même le protée semble ici, d'un paragraphe au suivant, s'allonger naturellement d'une syllabe pour attraper le feu.

Revenons aussi sur le mot « époque », tel qu'il est employé par Louise Michel : car ce n'est pas le même emploi que le nôtre. Ce n'est pas seulement « une partie du temps par rapport à ce qui s'y passe », ce n'est pas non plus exactement le sens ancien, celui de Bossuet par exemple (une division de l'histoire marquée « par un grand événement auquel on rapporte tout le reste »), c'est un sens spécial, géologique : « Nom des durées qui ont succédé chaque fois et respectivement aux grands changements que la terre a subis » (Littré). L'empreinte de Buffon et des « époques de la nature » semble claire. Louise Michel décrit les « Époques de la terre » dans ses textes encyclopédiques, cela la passionne, car c'est l'histoire des « révolutions ». Dans les couches de la terre, on découvre les animaux des autres époques : ses héros, dans *Le Monde nouveau*, partent en expédition à la fois pour trouver le lieu où fonder une colonie (fondée

¹² Manuscrit de Louise Michel, sous le titre « L'humanité », Moscou, Centre de conservation des documents d'histoire moderne, fonds 233-I : texte proche de *Prise de possession*, Publication du groupe anarchiste de Saint-Denis, Saint-Denis, chez le compagnon Labbaye, 1890 (35 pages).

¹³ *Op. cit.*, p. 167.

sur un nouveau système social) et pour trouver la trace des « époques » précédentes. Autrement dit, Révolution ne peut se fonder que sur révolutions, elle ne peut que s'enraciner dans les traces que porte la terre, s'insérer dans la logique des cataclysmes naturels, advenir en histoire et en nature à la fois. Le sens double qui est attaché au mot révolution au départ (révolutions des astres, révolution dans l'histoire humaine), reste double chez Louise Michel, faisant jouer à présent géologie et histoire, et reposant aussi bien sur la notion de cycles (qui s'ouvrent et se ferment) que sur celle de sédimentation. Dans les *Microbes humains*, Gaël, le savant « passionné de transformations », d'abord obsédé par l'idée de découvrir l'échelon entre le singe et l'homme et d'accélérer ainsi l'homme, part en expédition, attiré par les monstres dans les glaces, « témoins des âges disparus », et par « les tourmentes géologiques ». « Qui sait ce que rêve Gaël ? [...] Qui sait, ô légende nouvelle, si là ne vit pas un chant de tes épopées », demande la romancière, laissant entendre qu'il cherche l'échelon entre une époque et une autre, et qu'il le trouve peut-être (nouveau chant, nouvelle époque). De fait il est le fondateur d'un premier essai de nouveau monde. Dans *Le Monde nouveau*, Roll Wolff, héros double, déchiré entre les vieilles passions et l'aspiration au futur, parti en mission scientifique, envoie des mémoires aux académies : « Roll racontait les transformations qu'il voyait dans la nature, dans les mœurs, les langues, les races humaines ; arrivait à reconnaître le jour prochain pour les peuples de prendre la robe virile. Il devenait révolutionnaire ! disait-on¹⁴. » La phrase est exemplaire : partant des transformations de la nature et arrivant en accéléré à la révolution politique et sociale. Celui qui connaît l'histoire de la terre, ne peut que prolonger cette ligne historico-naturelle, et devenir acteur, naturel et historique donc, de la prochaine révolution. Naturel : il est pris dans une tourmente, « il faut bien » que la révolution se fasse. Historique : il doit agir, prendre le parti du futur. Le savant Gaël, accélérateur d'humanité (ou souhaitant l'être), est une sorte de miroir pour le révolutionnaire anarchiste qu'imagine Louise Michel : il est dans la nature inévitable, il veut en somme la faire aller plus vite.

Au début du *Claque-dents*, la romancière, reprenant l'image de « microbes » (« tous ces microbes vivant des infections sociales »), comme d'insectes (« des insectes d'une autre époque : mille-pieds énormes, araignées velues, punaises chamarrées ») lui adjoint une comparaison explicite : « ces êtres qui traversent les débâcles comme les mollusques traversent les révolutions géologiques¹⁵. » Et à la fin du *Claque-dents*, le vieux monde est bien enregistré par la terre en tant qu'époque. Gaël, impatient de pousser au monde futur avec les ressources de la science, cherchait les espèces disparues conservées dans les glaces : le voici à son tour conservé dans le sol, immobilisé en train d'écrire des choses savantes sur les transformations du sol qui sont en train de le tuer et de l'ensevelir¹⁶. On peut se demander si son nom, outre la couleur celtique et bretonne, ne résonne pas librement avec le grec Gè et la géologie.

Voilà ce qui lie de manière indissoluble, chez Louise Michel, la prédication

¹⁴ Ce qui est le comble pour un magistrat. *Le Monde nouveau*, Paris, Dentu, 1888, p. 222.

¹⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶ *Le Claque-dents*, p. 224.

de la Révolution avec la poésie de la nature, et aussi le témoignage historique (de ce *je* acteur) avec le lyrisme (de ce *je* poète). La tempête, puis le cyclone (à partir de la déportation en Nouvelle-Calédonie), elle les vit et les décrit comme une communion avec la force naturelle à l'œuvre dans les révolutions, un brassage et une opération sur des éléments qui fait changer d'époque. Tout cela explique le symbolisme fort du récit qu'elle fait dans les *Mémoires*, quand elle raconte avoir gravé les vers de Hugo sur un granit qui porte la trace des aventures géologiques, le tout sous le cyclone.

Raconter notre époque, pour Louise Michel, est donc faire œuvre de géologue : elle décrit les êtres de cette époque, qui, vus du futur où elle se place et en attente des transformations futures, ne sont pas encore des hommes. Sans pouvoir nous décrire l'époque prochaine, qui n'est pas encore, elle enterre *et* animalise le présent, les deux actions ne font qu'un. Croire à la révolution telle que Louise Michel la conçoit, c'est dire : « nous, morts », et « nous, primates » :

Avec nos sens bornés, primates que nous sommes, nous voyons l'avenir par le passé, tandis que, de plus en plus, sur l'humanité, soufflent les vents du large ; elle succède au troupeau humain comme il a succédé à la bête humaine souvent réveillée au fond des consciences encore troubles.

[...] Les époques enfouies le sont tout entières, le cadavre en est enseveli comme les autres cadavres, on ne sera pas plus tenté de suivre nos coutumes à l'éocène nouveau du genre humain, que nous ne le sommes d'imiter les aubes d'autrefois devenues des nuits¹⁷.

Il ne faut donc pas s'étonner si les romans sont habités, obsédés par l'animalité. Ce sont des romans de charnier : ils fouillent le vieux monde en décomposition, où « fermentent » les « microbes » (c'est-à-dire des « petites vies » pas très saines : ainsi le microbe et l'insecte sont proches, du moins certains insectes, le cancrelat, la « mouche bleue », l'« araignée velue »...), et ce sont des romans de charnière : l'auteur veut se situer au plus près du point pivot de la métamorphose humaine et sociale. Car elle ne peut ici jouer sur les changements à vue, comme elle le fait dans des « drames lyriques » (comme *Prométhée*, dont le héros éponyme se définit ainsi sur la liste des personnages : « homme de l'époque du renne »). Il n'y a pas de « vue » sur le monde nouveau pour les protégés aveugles. Le choix de la série romanesque ouverte par *Les Microbes* n'est pas de retracer des époques du passé, mais de prendre le présent pour passé, de plonger dans ce présent vidé (nous sommes « déjà morts¹⁸ », habitants d'une « nécropole »), et d'en faire le réceptacle double du passé et du futur à la fois.

La romancière se trouve, problème qu'elle hérite de la génération romantique, aux prises avec une dichotomie, l'ancien et le nouveau, la

¹⁷ Louise Michel, *Souvenirs et aventures de ma vie*, éd. établie par D. Armogathe, Paris, Maspero, 1983, p. 380 et 389. Le texte (plus de mille pages parues en feuilleton juste après la mort de LM, de 1905 à 1908) est sujet à caution : on ignore dans quelle mesure il a été retouché et reconstruit par l'éditeur de Louise Michel. En présentation de cette anthologie, D. Armogathe écrit : « je crois à l'authenticité substantielle des *Souvenirs*. »

¹⁸ Sur le thème de la morte vivante, voir *ibid.* la présentation de D. Armogathe : « il semble que la position de morte vivante ait été celle de nombre de femmes. Victorine Brocher, autre communarde, l'a aussi revendiquée. » *Les Souvenirs d'une morte vivante*, par Victorine Brocher, Lucien Descaves, ont paru en 1909 (rééd. Maspero, 1976, 2002).

décomposition et la recombinaison, et elle a la double ambition de creuser la dichotomie, de la pousser à l'extrême (puisque de la décomposition aggravée sort la recombinaison), et d'arriver au vivant, à ce point – fuyant – où justement il y a toute solution de continuité et pas de solution de continuité, point quasi-alchimique, ami des putréfactions, où une substance se modifie et change de nature. « Comme un chimiste la nature travaille », écrit Gaël au moment d'être fossilisé la plume à la main par les transformations de la terre¹⁹.

L'animal, le savant, le chercheur

La présence de l'animal dans le roman, bien particulière puisque c'est sur lui que repose ainsi la foi à l'humanité et à l'homme nouveaux, se caractérise de deux manières. D'une part, le roman est investi massivement par tout ce qui relève de l'animal et de l'animalité (signe et garantie de métamorphose de la « chrysalide humaine »), d'autre part la romancière met en scène des savants, pourvus d'un rôle central, et décrits non comme fous mais comme « fanatiques » : le docteur Gaël, rôle phare d'aliéniste, est dominé par l'idée fixe de fouiller « la bête humaine », au scalpel, pour en tirer le secret des échelons de la vie animale, afin de la faire à volonté régresser ou avancer ; il la fouille aussi, par diverses expériences, pour une étude sur l'instinct. Dans *Le Claque-dents* l'expression est rapportée au contexte de l'asile psychiatrique, et présentée comme une expression d'étudiants de médecine : « En voilà un qui sera un homme [...] nous, nous sommes encore la bête humaine, comme disent les étudiants – c'est drôle comme à Sainte-Anne on apprend des choses – et puis tout ça s'accorde avec ce qu'on voit et qu'on entend partout²⁰. » L'enfant en question est une sorte de Gavroche anarchiste.

Les « angoisses d'une transformation », selon le terme des *Microbes humains*, sont donc doublement décrites, à la fois comme objet, et comme objet de conscience, dans la mesure où le roman fait la place belle à des hommes qui cherchent le pouvoir savant sur la transformation animale, qui méditent l'animalité afin de transformer l'homme en humain.

À un premier niveau, donc, nous voici plongés dans un monde animalier surpeuplé. Les procédés utilisés par la romancière consistent à rester en phase avec un imaginaire immédiat et consensuel, porté par le langage courant, à en accepter les évidences et les préjugés. « L'homme aux yeux ronds » des *Microbes humains* a des yeux de rapace, la vilaine femme qui enlève les enfants a une tête de vipère, tel autre sera « un porc immonde », le jardinier indolent est une huître, etc., c'est systématique. Quand on lui vole un pain, la boulangère « gueule comme une baleine²¹ ».

Du coup, les images animales vont très vite. Elles relèvent du langage populaire et du coup de crayon rapide et expressif. On peut les rapprocher du goût

¹⁹ *Claque-dents*, p. 224.

²⁰ *Ibid.*, p. 191. Celui qui parle s'est évadé de l'asile, où on l'a interné pour se débarrasser de lui.

²¹ *Les Microbes humains*, Paris, Dentu, 1886, p. 87.

de Louise Michel pour croquer les gens, dont elle donne elle-même de nombreux exemples. Ainsi dans les *Mémoires*, après une conférence en 1881, où l'on voit que la caricature, outre qu'elle est un moyen de défense, est par prédilection le miroir de la bête :

Dans un café, une douzaine d'oisifs vinrent faire cercle autour de nous, nous regardant comme des bêtes curieuses.

Je me mis à crayonner leurs binettes et comme l'expression s'en accusait avec une naïveté bestiale (elles étaient réussies), je mis dessous ces légendes : « Mouchard savant. Imbécile. Mouchard malveillant. » [...] L'un deux regarda par dessus mon épaule, les autres aussi y vinrent et ils partirent ; nous en étions débarrassés²².

Les images vont vite, elles mobilisent un fond de préjugés partagés, elles sont énergiques voire violentes : l'utilisation d'un point de départ quasi parlé, amené par le langage (c'est une vipère), provoque une sorte de jusqu'au-boutisme métaphorique, devenant littéral. Cette femme est une vipère (voilà ce qui est dit çà et là) ; tout le monde sait qu'on écrase la tête des vipères (mais cela n'est pas rappelé par la romancière) ; et voici ce qui arrive dans la suite du roman :

Hymète, croyant ne presser dans l'ouverture de cette porte que le cabas de la vieille, écrasait l'objet sans pitié ; c'était, non cet objet, mais la vieille même, dont la tête était broyée lentement.

Il fallut expliquer cette mort dans l'enquête qui suivit l'arrestation d'Hymète²³...

Si les enquêteurs pouvaient lire le roman dont ils sont les personnages, ils comprendraient tout de suite que la vieille a été tuée par un mot.

Du fait de l'accumulation des images, de l'empilement d'images animales diverses sur un même individu, on arrive à des effets composites : l'homme aux yeux ronds, celui qui est un rapace et qui en a les yeux, a aussi, le tout en une seule page : sa bouche fait de lui un brochet, il a une hure de sanglier, l'air d'un poulpe, enfin c'est un « mastodonte » ayant la tête d'une sangsue. Par ailleurs l'échange est constant entre les animaux : l'image n'est pas anthropocentrique, puisqu'elle ne va pas seulement d'homme à animal, mais d'animal à animal. Le rat est comparable à l'écureuil, ou au singe, le lion ouvre un bec de colombe, le singe ronge comme un rat, un personnage évidemment antipathique montre « ses dents de rat dans son bec d'oie²⁴ », etc. Ce qui, dans un autre contexte, s'explique par les automatismes du langage, par exemple dans *L'Oiseau*, quand Michelet ou Mme Michelet décrivent le rossignol qui tend « son long cou de biche (d'un charmant gris de souris²⁵) », relève ici de la méthode d'écriture. Ce n'est pas non plus la façon dont Hugo, par exemple, serre l'image pour dire des petits chevaux nerveux, sur la route escarpée : « Les chevaux sont des chats²⁶ ». Il s'agit plutôt, chez Louise Michel, d'une part de caractériser systématiquement les personnages

²² *Mémoires*, p. 280.

²³ *Monde nouveau*, p. 272.

²⁴ *Microbes*, p. 274.

²⁵ J. Michelet, *L'Oiseau*, Paris, L. Hachette et Cie, 1856, p. 273.

²⁶ *La Légende des siècles (fragments)*, éd. critique par Fr. Lambert, Paris, Flammarion, 1970, fragment 146/119 (1858-1859).

dans l'animalité (celui-là c'est le gros scarabée empêtré dans ses élytres, un capitaliste idiot, donc on l'appelle « le scarabée », celui-là est le brave ours calme et courageux, c'est le révolté russe...) et d'autre part de faire virer l'ensemble dans un monde animal cacophonique. Le procédé est du même ordre dans les notes encyclopédiques (années 1880) pour évoquer les commencements du monde : « les lézards aux têtes d'oiseaux se multiplièrent à l'infini ; l'un, le plésiosaure, vivant dans la boue des marais qu'il battait de ses pattes énormes et courtes, semblables à des rames, avait déjà la croupe du quadrupède, avec des nageoires pareilles à celles d'une baleine », ou encore : « Des intermédiaires avaient à la fois la tête du tapir, la trompe de l'éléphant, les yeux petits et les jambes épaisses du rhinocéros, on les nomme pachidermes, paleotherium, anoplotherium²⁷ ». Dans cette description des temps primitifs, tout est écrit du point de vue ultérieur, comme s'il s'agissait de mauvais assemblages, de monstres faits des membres disparates des animaux que nous connaissons : et ils sont « tous hideux ». Dans le roman, de même, tout est écrit du point de vue d'un temps ultérieur, mais ce temps ultérieur nous le précédons et il nous est inconnu : ce sont les monstres hideux et composites de notre présent encore primitif (de notre époque de « primates »). La manière de Louise Michel tient du roman populaire, mais aussi tout dit clairement que les choses ne sont pas bien ou pas encore à leur place, et exprime l'angoisse des commencements et des fins, des agonies qui sont des berceaux.

À un second niveau, le roman met en scène la recherche d'une transformation accélérée de l'homme par lui-même, grâce à des savants à l'affût des lois de l'évolution. L'homme prend figure d'un animal conscient de lui-même, maître de sa propre nature, capable de comprendre et d'actionner sa propre métamorphose. Tout cela est dit en termes qui renvoient ce savant, ou bien aux temps passés, explicitement donnés pour archaïques (ce fanatique de l'avancée humaine ne peut se comparer qu'à l'alchimiste d'autrefois, seul homme assez dévoré pour sacrifier sa vie à la recherche), ou bien encore à l'animal : la passion de savoir qui l'anime est en effet une avidité de « loup affamé », aux dents longues et aux flancs maigres, elle fait elle-même partie des « sens nouveaux » en train de bourgeonner dans une société de vipères et de prédateurs électrisés par la fin de siècle. Le savant qui dit l'évolution (avec un arrière-fond composé de quelques citations de Darwin, et quelques mots-déclis, lutte, évolution²⁸...) est dans le roman un personnage mythifié mais aussi animalisé : alchimiste et loup allouvi. Il est l'animal conscient qui cherche à s'évoluer, si on peut dire, et chez qui la notion d'évolution aboutit à l'involuer : mais ce n'est pas par un retour moral des choses, sur le mode « qui veut faire l'ange fait la bête », au contraire,

²⁷ Mss, fond de Moscou. Anthologie des textes encyclopédiques à paraître dans la « Collection des œuvres de Louise Michel ».

²⁸ Citation et résumé accéléré de Darwin dans Louise Michel, *Lectures encyclopédiques par cycles attractifs*, Librairie d'éducation laïque, 1888, p. 12 : « Tous sont en lutte contre tous, pour conquérir le droit de vivre, c'est la lutte pour l'existence. Tous les êtres organisés ont tendance à se modifier : c'est la variabilité des espèces. » Dans un roman une des victimes du monstre de l'ancien monde (l'homme aux yeux ronds, « grand-maître du crime ») est une enfant, lectrice de Darwin (*Microbes*, p. 318).

c'est plutôt que la part animale, l'animalité viscérale, est finalement l'élément valorisé, la chose qui pousse, qui passionne, qui crée. « Le loup sort du bois » (titre du chapitre XVII du *Monde nouveau*), « la faim chasse le loup hors du bois »²⁹ : voilà une formule-cliché, une de ces expressions du langage courant comme les aime Louise Michel, en les insérant dans une création qui les médite en quelque sorte, qui les ravive et les fait sonner. L'aiguillon de la faim, le loup qui en est l'emblème ... cela mène à la fois à tout ce qu'elle rejette (le dévorez-vous les uns les autres du vieux monde présent) et à tout ce qu'elle aime : le mouvement qui pousse « en avant », la passion, l'imagination même comme le suggère une petite phrase des *Crimes de l'époque*, dans la nouvelle intitulée « Les vampires », à propos de deux loups humains (dont le hobby est d'aimer les cadavres), deux loups mais l'un est différent : « c'est le maigre qui travaille le plus vite, il a l'imagination en plus³⁰. »

Le savant qui, dans *Les Microbes humains*, tient un rôle considérable, le docteur Gaël est un personnage monstrueux, et il est donné pour tel, même s'il finit par verser du côté positif, puisqu'il conduit, en fin de roman, une expédition qui fondera une nouvelle civilisation, qui ouvrira un « cycle nouveau » de l'humain. Mais il est aussi celui qui dissèque vivante une femme tout en l'interrogeant sous hypnose, par faim de savoir (ou curiosité scientifique) et pour tout noter des douleurs qu'elle éprouve, tandis qu'elle est en train d'accoucher. Il est donné pour monstrueux, mais en même temps il est simplement celui qui sacrifie une portion de présent et un individu à un avenir grandiose, afin de « développer en avant une race plus haute », d'« ouvrir la route à un essor énorme de facultés », de « voir en avant du type humain ». Qu'une femme en train d'accoucher soit sacrifiée à des recherches qui ont pour but la naissance du monde nouveau, c'est un raisonnement par l'utilité et par l'analogie. La romancière fait fouiller à son personnage un microcosme au nom d'un macrocosme, en quête de la loi du « naissant » en matière de naissance de monde. Par ailleurs Gaël a du remords en se souvenant (*Monde nouveau*), et dans *Les Microbes*, il se sait « grisé par la cruauté des expériences, par la passion de la science³¹ ». Criminel volontaire au nom de la science (« s'imposant le crime ») il est donc cependant, explicitement, conduit par une pulsion sadique.

Comme le criminel « névrosé » des *Crimes de l'époque*, le savant (qui est aussi le savant de l'époque), pour pousser au nouveau monde, est mû par un besoin de chair fraîche. Le plaisir du blasé-névrosé-fin-de-siècle, tel que le peint Louise Michel, réclame un cadavre de femme qui sente la morgue et l'excrément (dans la nouvelle « Premières et dernières amours »), ou du moins vit dans l'obsession d'une femme au cou tranché (les autres nouvelles du recueil et *Le Claque-dents*³²), l'appétit scientifique du second réclame une femme viviséquée. Tous deux sont des loups, séparés en partie par le vocabulaire, mais rassemblés aussi : avidité, fouiller, se jeter sur la proie, voilà leur spécialité commune. Le choix est entre deux cadavres, dont l'un, celui du savant, va néanmoins vers la vie

²⁹ *Misère*, p. 727.

³⁰ *Crimes de l'époque*, p. 84.

³¹ *Microbes*, p. 112.

³² *Crimes de l'époque*, p. 14 et suiv.

(du monde nouveau, et en même temps de la jeune Georges, qui devient la fille adoptive de Gaël et sur laquelle rebondit l'intrigue). L'avènement du monde nouveau passe par des naissances torturées.

Le même Gaël a commencé par des expériences sur des singes et sur l'homme, dans l'idée de bloquer ou de précipiter le développement du cerveau. En cherchant l'échelon entre le singe et l'homme (Louise Michel, dans ses notes encyclopédiques, fait l'aveu que cette question la tourmente), il est arrivé, en serrant des bourrelets sur le crâne d'un enfant et en lui faisant avaler des drogues, à façonner un être régressif, Jabouille, un « idiot » proche de l'animalité, une bête qui comprend les bêtes (« les braves animaux »), ses camarades de détention. Or Jabouille, homme partiellement rétrogradé à la bête, est justement pour cela un excellent chercheur, doué pour l'enquête et les rapprochements, il a le flair : « Flaire la piste et va. L'instinct est très développé chez toi ». « Cherche, cherche ! » Au moment même où il reçoit cette injonction qui le transforme en chien, Jabouille se transforme aussi en une « harpe humaine » exceptionnellement sensible :

Peu à peu, cependant, l'instinct touché éveilla chez Jabouille des groupes de sensations endormies. Ses nerfs vibrèrent par accords, les cordes nerveuses se tendirent et la harpe humaine mise d'accord, se trouva faire surgir comme le son des cercles concentriques toute une série de facultés nouvelles. La transformation se faisait. Ce n'était plus seulement pour obéir, c'était avec ardeur que Jabouille cherchait la fillette³³.

Cherche ! Cherche ! L'instinct des premiers développés, l'un des plus ardents de l'enfant et de la bête.

Cherche ! Cherche ! Et le petit du chien et le petit de l'homme s'animent, concentrent leurs facultés, cherchent, cherchent ! parfois *ça brûle*, parfois ils sont loin, mais l'ardeur ne se ralentit pas³⁴.

Le camarade Wolff. Le fauve, l'ancêtre et la Révolution.

Dans *Le Monde nouveau*, les équivoques (toujours animales) sont portées par Wolff, au nom lisible (sur-souligné par le roman, « Étude de loups », « Le loup sort du bois », titre des chapitres III et XVII, par exemple). Wolff est doué d'un appétit aigu de crime, mais aussi d'amour et de science. Lui-même n'y est pour rien, sa mère – une chasserresse – ayant abattu à la carabine, alors qu'elle était enceinte, deux loups qui se battaient à mort, et ayant ensuite donné le jour à deux jumeaux se battant comme des loups. Réminiscence de la louve romaine et des jumeaux Remus et Romulus, ou de Wagner et de la mythologie celtique (Sigmund « fils de loup », *Wehwalt*, dans *La Walkyrie*) ?

Roll Wolff, le survivant (qui a tué l'autre et à la faveur de la ressemblance

³³ Il s'agit de la petite-fille de la femme disséquée, dont la fille, née orpheline dans l'expérience scientifique évoquée ci-dessus, a été adoptée par Gaël.

³⁴ *Microbes*, p. 198-199. Les italiques sont dans le texte. Le texte de l'édition Dentu n'est pas clair : lire sans doute « comme le font des cercles concentriques » et non « comme le son des cercles concentriques ».

s'est substitué à son frère, prenant femme et enfants) est aussi un savant : au terme du roman, il conduit une expédition scientifique, guidé lui-même par son sens de la chasse à la proie, humant la direction, cherchant le nid à dévaster, il explore le nouveau monde en construction, mais, chasseur virant du côté noir, il le détruit par goût de détruire.

Pourtant le personnage du roman est manifestement aimé et même chéri de son auteur : à la différence de beaucoup de personnages qui ne sont animalisés que pour être décrits dans le registre bas, ce loup qui a tout du loup, est un personnage sublime, qui vit sa fatalité de loup d'une manière attachante et romantique. « Affamé de science, assoiffé d'amour, ne pouvant inspirer que la haine », il incarne une sorte de passion, mise à chercher ou chasser, à l'affût, à la quête de la proie, à « fouiller à vif de ses ongles de loup ». Amoureux de sa victime (Annah), dont il cause bien entendu la perte, il souffre. Amoureux d'une autre (Grâce), qu'il égorge en essayant de la violer, il souffre encore, c'est alors qu'il prend la mer à bord d'une mission scientifique, oubliant son propre individu pour la science, et « secouant à travers les voyages l'électricité furieuse de son être ». Puis « le moi du loup humain » revient « plus terrible³⁵ », et il met toutes ses qualités naturelles à flairer, prendre en filature et faire sauter la colonie qui essayait de fonder un monde nouveau. Il sème partout le malaise : les autres animaux humains sentent sa nature carnassière.

C'est un être fabriqué par la romancière pour être double : « Chez lui, les facultés outrées des instincts le disputaient à une idéalité énorme. Une lutte éternelle de l'homme et de la bête était en lui [...] Tel était ce produit de notre époque troublée. » « En d'autres temps, il aurait rencontré d'autres courants » et n'aurait pas été jeté dans « la folie du meurtre³⁶ ». Sa fin a lieu au chapitre « Fin d'un loup » : poursuivi par une meute humaine (qui s'est retournée contre le loup), en lambeaux, « sa chevelure fauve de loup hérissée sur son crâne énorme », il se laisse choir dans la Seine, devant Notre-Dame, tandis que flotte le parfum du printemps. Au même moment, « la légende nouvelle », la Révolution commence.

Dans *Le Claque-dents*, apparaît très succinctement un nouveau Wolff : « le camarade Wolff », sans prénom, est de l'autre côté idéologique. Il figure aux côtés d'Esther, lectrice de Kropotkine, qui l'aime et qui veut l'épouser en « noces rouges » (c'est-à-dire en se faisant exécuter ensemble). Il ressemble physiquement à l'anarchiste Auguste Reinsdorf, mort par exécution la même année que Hugo, en février, après un attentat à la dynamite contre Guillaume I^{er}. On peut penser au total qu'il est ce que Roll Wolff eût été « s'il avait rencontré d'autres courants », c'est-à-dire toujours un fauve :

T'ai-je dit que celui que j'aime se nomme Wolff, un nom de bête fauve – c'est en fauves aussi que nous allons tordre les reins aux vipères qui rampent dans vos fanges. Tu t'en souviendras, père, n'est-ce pas ? Il s'appelle Wolff, il ressemble au portrait de Reinsdorff, tu sais bien, père, qu'il n'y a qu'une humanité à qui appartient le monde, qu'une liberté pour tous, on est à l'époque héroïque, à la légende nouvelle ; c'est terrible et c'est beau. (172-173)

Plutôt compare que personnage de premier plan, il meurt dans la dernière

³⁵ *Monde nouveau*, p. 222, 234.

³⁶ *Ibid.* p. 15-16, 189.

bataille du vieux monde pour la liberté, juste avant la victoire de « la République Sociale du monde, du genre humain », à laquelle il n'assiste pas.

D'après une page des *Souvenirs et aventures de ma vie*, Louise Michel se proposait d'écrire, entre autres, une trilogie dramatique : le premier drame aurait été son *Prométhée* (qui existe), le second *Les derniers jours du vieux monde*, et « le troisième drame de cette trilogie se passera dans le monde nouveau, l'homme n'ayant plus rien de commun avec le fauve ancestral³⁷. » J'ignore si elle a écrit jamais ce troisième drame. La définition qu'elle en donne semble porter l'impossibilité : impossible de parler du monde nouveau, autrement qu'en parlant du fauve, même si c'est pour dire qu'il n'y est pas. Du monde nouveau, une seule image donc s'impose pour l'imagination (selon le principe qu'on appelle parfois celui de « l'éléphant rose³⁸ », encore un animal) : le fauve et toujours le fauve.

Il est vrai qu'avec lui, Louise Michel se tient sur le point de bascule de la transmutation : fauve promis à la relégation parmi les monstres du passé, mais en même temps, seul moteur de ce qui peut pousser en avant vers le futur. Nous avons cité plus haut la lettre (1885) où Louise Michel dit qu'elle a détruit ses manuscrits avec le « plaisir particulier qu'éprouve à détruire la bête fauve ancestrale qui est en nous tous ». Dans les *Mémoires*, se justifiant en de longues pages de son amour des bêtes, elle se relie, par le cœur et la compassion, à un ensemble vivant où tout tient à tout : « Et le cœur de la bête est comme le cœur humain », écrit-elle en alexandrin phonétique. En même temps elle se construit une généalogie trans-humaine si l'on peut dire, qui trouve ses ancêtres en animalité, dans les profondeurs des premiers temps du monde :

Je ne sais quel poète disait :

Tout homme a dans son cœur un pourceau qui sommeille.

Il n'y a qu'un mot à changer pour que ce soit vrai.

Tout homme a dans son cœur un monstre qui sommeille.

La bête noire, ce n'est pas le même monstre, mais chacun de nous sent revivre parfois le type ancestral qui domine sa lignée à travers des millions de millions de siècles de transformations et de révolutions.

Est-ce la bête à laquelle on ressemble, est-ce la bête qu'on aime ? L'une est peut-être l'autre. Pour moi, 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. Ceux-là aussi, les brigands, sentent parfois en eux revivre la sauvage lignée ancestrale³⁹...

Il est curieux de voir s'exposer en roman, de façon à peu près concomitante, la « bête humaine » chez Louise Michel (1886, 1888, fin 1890) et chez Zola (*La Bête humaine* paraît en 1890). Dans les deux cas c'est un problème d'ancêtres : par exemple Roll s'appelle Roll, nous dit le roman, parce qu'on lui a donné le nom du « grand ancêtre » de sa famille. Le prénom va manifestement chercher dans l'époque médiévale (les invasions nordiques, la Normandie carolingienne), autre époque trouble pour la romancière. L'homme aux yeux ronds, « bête de

³⁷ *Souvenirs et aventures de ma vie*, p. 411.

³⁸ « N' imaginez pas un éléphant rose. » Autrement dit, l'imagination ignore la négation.

³⁹ *Mémoires*, p. 177.

proie avec l'intelligence humaine », s'explique par « un ancêtre sauvage », ou plutôt par une comparaison avec les chiens chez lesquels un loup naît tout à coup, résurgence de l'« ancêtre sauvage ». La généalogie michelienne crève la frontière humaine, remonte les millions de siècles, franchit un espace immense de transformations : sa bête humaine ne conduit pas seulement à la bestialité latente, même si elle peut y conduire aussi et si elle y conduit souvent, mais vraiment à l'animal, à la lettre. Un loup est un loup, elle l'appelle un loup. Zola donne à son personnage une hérédité pathologique ; Louise Michel donne à l'homme une ascendance animale. Dans les deux cas la bête en l'homme (et la bête regardée en soi), qui constitue un thème éprouvé de moraliste, est soumise à une historicisation : la bête est nature, mais elle est le passé. Dans le cas de Louise Michel, cette bête est réservoir de jouvence (aussi paradoxalement que cela s'exprime) : car elle porte la plasticité de Protée et la promesse des évolutions, le souffle des grandes transformations, propre à mouvoir révolutionnaires et brigands, l'appel de l'aventure, ainsi que le suggèrent le passage des *Mémoires* que je viens de citer et son étonnante cascade en vocabulaire : dès que le mot « pourceau » (peu positif, cela est bas) est corrigé en « monstre », l'imagination s'envole, sympathise, empathise si l'on peut dire, pour finir par « aimer ».

Chasseurs et chassés.

Tous les personnages du roman sont animalisés, le procédé est systématique. Mais il y a deux champs de force en quelque sorte.

D'un côté tout ce qui relève du chasser, chercher, et, ce qui va avec, du « sentir » : odorat et intuition à la fois. Ce côté est répulsif, présenté pour son horreur, et pourtant par d'autres aspects valorisé par Louise Michel : c'est la force brutale, définitivement honnie, mais c'est aussi la sûreté de flair dans la poursuite de l'objet, un sens trouble pour nous-mêmes, valorisé comme un domaine non encore expliqué par la science, mais promis à de grandes découvertes, et c'est aussi la science, cette dernière n'étant pas présentée autrement, nous l'avons vu, que comme un appétit de science (« la rage de savoir », « les esprits avides »⁴⁰), lequel procède, dans le contexte, du loup et de la bête humaine, et en même temps de l'archaïque (il faut remonter aux alchimistes, pour trouver un caractère comme Gaël).

En face se trouve tout ce qui relève de ce que Louise Michel appelle « l'abattoir ». Les images ordinaires et obsédantes sont : les bœufs, qui attendent le coup de masse, les moutons. *Le Claque-dents* montre « l'abattoir où mugissaient lamentablement des bœufs flairant le sang ». « À quoi peuvent bien penser les troupeaux de moutons que la dent des chiens menace et qui entrent à l'abattoir ? C'est à cela que pensait la famille Cyrille, ils flairaient l'abattoir, pas autre chose⁴¹. » Quand il s'agit d'enfant, le texte parle d'oisillons, ou de poulets, que le cuisinier appelle d'une voix douce tout en tenant son couteau⁴², qu'on met

⁴⁰ *Microbes*, p. 145

⁴¹ *Claque-dents*, p. 104, 155.

⁴² *Microbes*, p. 206.

en couveuse pour mieux leur couper la gorge⁴³.

On est là du plein côté des victimes : femmes, enfants, gens du peuple, tous ceux dont le nom même ne s'exprime pas sans une sorte de déclaration obligée de malheur : « les pauvres petits », « la pauvre », les pauvres...

Louise Michel parle du « nid humain » (l'expression est récurrente) si alléchant pour les chasseurs :

Les rudiments du langage sont dus surtout aux mères ; la femelle humaine comme celle des fauves au fond des temps cachait ses petits dans des trous pour soustraire leur chair tendre et grasse à la voracité de l'homme chassant à l'homme

Tout étant proie, les nids, où les jeunes étaient tendres, devaient être les plus recherchés⁴⁴.

C'est le souvenir de Hugo qui est le plus souvent convoqué, à cause du poème « Chanson » des *Châtiments*⁴⁵. Louise Michel cite de mémoire, modifiant un peu selon les cas :

La femelle est morte,
Le mâle, un chat l'emporte
Et dévore ses os.
Qui veille au nid ? personne,
Pauvres petits oiseaux⁴⁶ !

De ce côté aussi, règnent le sentir et l'instinct : sentir, du côté de la victime, consiste à avoir peur de façon indéfinissable mais avec une intuition exacte du danger, comme a peur le petit chien de la maison, comme a peur le vieux domestique qui est un chien fidèle lui aussi. Le roman recourt à une sorte de dialogue type, dont la question est : « De quoi as-tu peur, mon enfant ? », et la réponse : « Je ne sais pas. » Les « prédateurs » mis en scène jouent au chat et à la souris, disent à leur victime « mon pigeon », « mon chat », « vous me faites penser au petit chaperon rouge », demandent par qui sont mangés les lapins.

Aux femmes, enfants, aux malheureux, à toutes les faibles victimes, il faut joindre les animaux, qui composent la même classe de chair à souffrance ; ils sont en général amis, surtout l'enfant et la bête, comme le petit James, enfant perdu, et le vieux cheval qui sert à engraisser les sangsues dans *Les Microbes humains*, et d'autres encore, qui donnent lieu à des histoires pathétiques s'achevant toujours mal. Les animaux qui sont des animaux font dans le roman figure d'humains. Les exemples de retournement sont nombreux : le lion familier des *Microbes* (qui joue dans une petite baraque ambulante, comme son double le loup Homo, qui n'a rien d'un loup, dans *L'Homme qui rit*), est l'ami d'un petit garçon, mange avec lui et comme lui ; il ne veut donc pas dévorer le mouton qu'une « bande de loups »

⁴³ *Prise de possession*, p. 25 : « Tout le monde les aime les petits [...] La société aussi, la vieille gueuse aime les enfants à sa manière, à la façon des ogres flairant la chair fraîche ; tout petits, petits, elle les élève dans des couveuses chauffées avec autant de soin que pour des petits poulets à qui on doit couper la gorge ; c'est que ces mioches-là, ce sont les poulets des privilégiés. »

⁴⁴ Notes encyclopédiques de Louise Michel, fonds manuscrit de Moscou.

⁴⁵ Hugo, *Châtiments*, XIII, « Chanson » (février 1853).

⁴⁶ *Prise de possession*, p. 25. Voir *Claque-dents*, p. 225 (strophe en épigraphe) et *Monde nouveau*, p. 202, en titre de chapitre : « Qui veille au nid ? Personne. Pauvres petits oiseaux ! »

humains, de « bêtes de proie et de désirs », s'est mis en tête de lui faire avaler, pour voir couler le sang. Ou encore, l'homme aux yeux ronds, le « rapace », a dû aveugler son dogue gaulois (un chien de combat) et lui mettre un appareil sur le museau pour lui ôter l'odorat, sinon le dogue n'acceptait pas de dévorer les restes humains qui lui sont jetés en pâture⁴⁷. Ce bon chien est délivré et adopté par un anarchiste breton.

Ainsi la romancière (qui écrit par exemple : « L'homme primitif pire que la bête presque autant que l'homme civilisé⁴⁸ ») sépare deux filières, l'animale et l'humaine, sur le critère d'une exclusivité du mal. Faisant d'un côté descendre l'homme de l'animal, afin d'expliquer sa « monstruosité » et de promettre sa transformation, elle sépare aussi, de l'autre côté, l'animalité de l'animal pour en faire, moralement, le propre de l'homme. Mais alors qui est le loup ? où est l'animal de référence ? où est l'ancêtre qui nous explique à nous-mêmes, s'il nous renvoie pour finir à la noirceur de la méchanceté humaine ?

Le Monde nouveau résume ainsi la situation : « Une chasse perpétuelle passe sur la terre, les uns sont gibiers, les autres limiers ou chasseurs. » Mais : « quelquefois le gibier s'assemble et donne rudement à faire aux chiens et aux veneurs⁴⁹. » *Le Claque-dents* évoque les esclaves faisant front autour de Spartacus :

Ainsi les misérables qui sous la pression terrible s'écrasent les uns les autres, se mordent les uns les autres comme des chiens esquimaux dont on cingle le premier d'un coup de fouet pour que les dents de tout l'attelage s'attaquent d'un bout à l'autre au camarade enchaîné devant eux, tombent parfois tous sur le maître et le dévorent⁵⁰.

De même dans *Prise de possession* (1890) : « Parfois le paysan se lasse comme le bœuf de labour flairant l'abattoir, il devient terrible. Le troupeau alors se rue sur les bouchers : ce sont les jacqueries.⁵¹ » Au-dessus des jacqueries, la réunion de tous : « les révoltes partielles commençaient à se réunir dans une immense révolte internationale⁵². »

Le texte *Prise de possession*, que je viens de citer, est une brochure de trente pages qui recommande aux opprimés de se révolter, de reprendre possession du monde ; de n'attendre aucune aide du bulletin du vote, qui vaut autant que « la sagaie contre le canon », et qui promet, à un rythme géologique, une caricature de transformation :

Si cela vous plaît, prolétaires du monde entier, restez comme vous êtes – peut-être que dans une dizaine de mille ans vous aurez réussi à hisser au pouvoir trois ou quatre des vôtres ; ce qui vous fait espérer une majorité socialiste dans vingt-cinq à trente mille ans⁵³.

La brochure annonce que, « enveloppée du linceul de la chrysalide,

⁴⁷ *Microbes*, p. 290 et 160.

⁴⁸ *Claque-dents*, p. 220.

⁴⁹ *Monde nouveau*, p. 326.

⁵⁰ *Claque-dents*, p. 76.

⁵¹ *Prise de possession*, p. 23.

⁵² *Claque-dents*, p. 285.

⁵³ *Prise de possession*, p. 8, 22.

l'humanité sent déjà poindre des sens nouveaux, et s'éteindre quelques-uns des anciens », il y aura des « découvertes » de choses que l'on ignore encore profondément, dont on n'a même pas idée, et des aurores pour lesquelles il n'existe pas encore de mots.

Les romans de la série de 1886-1890 portent le même message de fond : l'humanité enfin dégagée, des sens nouveaux, un monde nouveau...

La différence entre romans et brochure vient peut-être de la façon dont la métaphore animale est filée en roman, s'installe pour être filée tout au long de trois romans, la façon dont l'image animale devient aventure en suivant la pente de l'animal qui préside à l'homme (qu'il ou elle soit vipère, loup, scorpion, oisillon, lapereau, scarabée...), avec une cohérence intrinsèque évidente mais aussi une certaine obscurité. Quelle conjonction est réalisable entre les deux aspects de l'animalité humaine, quelle collaboration possible, ou quelle cohabitation entre le chasseur passionné dont la passion semble par nature violente, entre l'homme des découvertes qui conditionnent l'accès de l'humanité à un monde nouveau, et le chassé doux à la chair tendre ?

Car Louise Michel conserve les deux en même temps, par une sorte de coïncidence des contraires : la « vitalité » (qui semble le nouveau nom du sublime, ou de l'énergie, et qui appartient par prédilection à des personnages monstrueux, qui se révèle en eux) et la compassion pour tout ce qui souffre. Ce sont les deux pôles constitutifs du roman, composant un univers surtendu où toutes les sensibilités sont à vif, où tout s'aiguise.

Outre cet aspect littéraire, il est évident que tout procède par une traduction systématique en animalité de la question sociale et économique. On aboutit alors à un problème ancien : celui de la bonne entente du tigre et de l'agneau. Il n'est pas sûr que cette façon de poser le problème aboutisse à une solution. Mais cherche-t-elle à aboutir à une solution ? L'animal soutient toute l'architecture de la pensée et de l'imaginaire, en tant qu'il est pris par la romancière pour forme à évolution garantie (« il faut que... » évolution et révolution se fassent). L'homme vient du singe, donc l'homme (l'autre, le nouveau, celui de l'humanité) viendra de l'homme. En même temps il mène à un blocage programmé : il faut faire le saut de l'acte de foi, soit qu'on renonce à toute représentation du monde nouveau puisque nous sommes morts comme des mammouths et aveugles comme un protégé, soit qu'on se confie à ce que représentait familièrement l'antiquité tardive, ces *loci amoeni*, lieux de douceur, où fauves et autres bêtes paissent de compagne, signe d'un monde avant la chute ou d'un monde racheté.

La paix, le grand, le beau.

Les premières pages des *Mémoires* (1886) décrivent « le nid » de l'enfance, au château de Vroncourt : les nuits où les loups « venaient hurler dans la cour », les enfants blottis avec les chiens et les chats autour du grand-père, avec bonheur, la petite Louise assise sur les chaudes pantoufles de ce dernier. Cela commence par un memento des bêtes familières de la maison : oiseaux, chevreuil, loup, chouettes, chauves-souris, lièvres, poulain, vache, même une biche, ou du moins

un chien nommé Biche. « Toute une ménagerie », l'humain compris : « Toutes ces bêtes vivaient en bonne intelligence » : les chats ne mangent pas les oiseaux ni les souris, « du reste les souris se conduisaient parfaitement, ne rongent jamais les cahiers ni les livres. » « Quelle paix dans cette demeure et dans ma vie à cette époque⁵⁴ ! »

À part les pantoufles du grand-père, évoquées pour leur douceur et leur chaleur en ces douces nuits d'hiver où les loups hurlaient sans faire de mal, à part ces pantoufles *en peau de mouton*, qu'il faudrait avoir mauvais esprit pour remarquer, rien ne suggérerait qu'on puisse se donner la mort entre êtres vivants, si ce n'était le fait que tout cherche à en nier et à en repousser l'idée.

Un peu plus loin, voici un fragment d'enfance tout pur (d'après ce qu'en déclare l'auteur), et qui nous dit un peu la même chose. C'est un « bout de papier jauni », qui a survécu parce qu'il était conservé pieusement par la mère de Louise, un essai d'enfant pour décrire le lieu où elle vit :

VRONCOURT

C'est au versant de la montagne, entre la forêt et la plaine ; on y entend hurler les loups, mais on n'y voit pas égorger les agneaux. À Vroncourt on est séparé du monde. Le vent ébranle le vieux clocher de l'église et les vieilles tours du château ; il courbe comme une mer les champs de blé mûr ; l'orage fait un bruit formidable et c'est là tout ce qu'on entend. Cela est grand et cela est beau⁵⁵.

Claude Rétat
(CNRS, UMR LIRE)

⁵⁴ *Mémoires*, p. 22 à 25.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.