

UCLA

Paroles gelées

Title

Les Mémoires de Louise Michel : Travail de deuil et quête identitaire

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/54s2c0zr>

Journal

Paroles gelées, 15(1)

ISSN

1094-7264

Author

Parnell-Smith, Juliette

Publication Date

1997

DOI

10.5070/PG7151003057

Peer reviewed

Les Mémoires de Louise Michel: Travail de deuil et quête identitaire

Juliette Parnell-Smith

Dans sa dernière autobiographie, Louise Michel (1830-1905) laisse échapper ce cri révélateur: "Je parle peu, mais j'écris" (220). Cette remarque singularise immédiatement son auteur. En effet, la France bourgeoise du dix-neuvième siècle ne fut guère tendre pour les femmes écrivains. Reléguées à leur univers domestique privé, les femmes sont interdites de séjour dans l'espace public. Or, leur venue à l'écriture met en danger justement ce partage des sphères. Des critiques comme Sainte-Beuve ou Barbey d'Aurevilly furent très durs vis-à-vis des femmes auteurs, dont ils minimisaient la production littéraire.¹ Face à cette censure quasi générale, les femmes écrivains eurent bien souvent recours aux pseudonymes masculins, afin de pouvoir se faire publier tout en restant dans un anonymat protecteur.

Louise Michel, elle, choisit la voie contraire. Loin de se cacher derrière un nom d'emprunt, elle profita de la notoriété publique de son nom pour écrire. De plus, elle eut l'audace d'offrir sa vie en exemple à ses lecteurs, afin de les éduquer et de les convertir à l'anarchie. Quel fut donc le cheminement de cette femme si célèbre pour ses activités politiques mais dont l'œuvre littéraire est tombée dans l'oubli?

La renommée de Louise Michel débuta sous la Commune de Paris en 1871. Non seulement elle n'hésita pas à combattre sur les barricades, mais elle joua aussi un rôle politique important. Il est donc remarquable qu'elle ait joui de tels privilèges à une époque pendant laquelle, selon l'historienne Claire Goldberg Moses, les femmes étaient systématiquement exclues de toute activité politique ou civique. Elle émet cette remarque pertinente à ce propos: "highly trusted by the Commune and guard leadership, Michel was permitted to participate in all Commune activities at a level exceptional for a woman ..." (192). Célébrée par Victor Hugo dans son poème "Viro Major" pour sa conduite et ses réparties courageuses devant le tribunal militaire, Louise Michel fut envoyée en déportation en Nouvelle-Calédonie jusqu'en 1880. Après un retour triomphal en France, elle reprit son militantisme politique

et se mit au service de la cause anarchiste, pour laquelle elle fut à nouveau emprisonnée de 1883 à 1886. C'est pendant cette période d'incarcération qu'elle écrivit ses *Mémoires*.

Louise Michel a donc laissé essentiellement le souvenir d'une anarchiste, dont la vie aventureuse et tumultueuse est devenue rapidement légendaire. Cependant selon Daniel Armogathe, sa production littéraire a suscité bien peu de commentaires ou d'études:

Il faut bien avouer que l'ensemble formé par le vécu de Louise Michel et sa traduction littéraire n'a été jusqu'ici qu'effleuré. L'écrit surtout dont on s'est peu occupé, aveuglé qu'on était par l'éclat d'un héroïsme en actes. (3)

Les *Mémoires* de Louise Michel² publiés en 1886 posent une problématique intéressante à plusieurs niveaux. D'une part, nous sommes en présence d'un nouveau genre littéraire: l'autobiographie de militants qui selon Philippe Lejeune se développe dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et dont l'objet serait de devenir "le lieu de l'élaboration de la conscience de classe" et de servir "à l'inculcation de modèles et de valeurs plus ou moins révolutionnaires" (256). D'autre part, Louise Michel prend la plume à une époque dont on a dit: "The political dimension in women's writing is what is generally most neglected" et "Non-fictional political writings from the period have until very recently been out of sight and out of mind" (Buck 58).

Afin de pallier à ce manque d'intérêt et d'enrichir le corpus critique sur Louise Michel, nous nous proposons de faire une lecture herméneutique et narratologique des *Mémoires* à laquelle nous ajouterons aussi quelques remarques destinées à démontrer la spécificité de ce texte au niveau de la poétique de l'autobiographie féminine au dix-neuvième siècle.

Le texte de Louise Michel ne répond certes pas aux critères établis. Si nous nous basons sur les travaux de Jane Marcus, Mary Jean Green et Norine Voss, les autobiographies féminines du dix-neuvième siècle ont pour public principal d'autres femmes. Leurs textes privilégiaient l'univers privé aux dépens de leur vie publique. Peu de femmes ont la prétention de faire œuvre d'historienne et qui plus est de composer un ouvrage politique, car ces deux domaines étaient alors exclusivement réservés au discours masculin. L'arène publique était généralement l'apanage de

l'homme et dans une société patriarcale, la femme est reléguée à la sphère domestique et au silence, car elle n'a pas d'histoire. Louise Michel, par conséquent, est exceptionnelle pour son époque, dans le sens où elle prétend faire une œuvre d'historienne en retraçant les événements de la Commune de Paris. Enfin, elle écrit un ouvrage politique pour convertir ses lecteurs à la cause anarchiste. Les *Mémoires* sont essentiellement une critique de la société capitaliste et le testament politique et public d'une femme, qui tient à laisser pour ses lecteurs, amis ou ennemis, le récit édifiant et exemplaire de sa vie de militante révolutionnaire.

Si nous comparons Louise Michel à George Sand et Marie d'Agoult, deux contemporaines ayant écrit elles aussi leur autobiographie, nous verrons que Michel conserve également toute son originalité. Sand consacre une bonne moitié de son texte à décrire sa famille paternelle et à privilégier l'image de la maternité, tandis que Marie d'Agoult se déclare être une martyre de l'amour, qui paradoxalement l'a libérée pour devenir une femme supérieure. Les deux femmes insistent sur leur rôle d'épouse et de mère. Louise Michel ne parle presque pas de ses origines, puisqu'elle était une enfant illégitime et nous verrons qu'elle occulte tout ce qui a rapport à la sexualité, l'amour, le mariage et la maternité. Louise Michel n'aspire qu'à une chose: laisser pour la postérité une image, dont elle est seule responsable. Cette curieuse insistance à vouloir contrôler à tout prix son identité publique, n'est certes pas gratuite. En effet, Louise Michel se retrouve dans une position instable, voire insoutenable, en 1886. Pendant la Commune, elle s'était courageusement construit une nouvelle personnalité, qui lui échappe totalement à son retour de déportation en 1880. Elle devient la victime de son immense et scandaleuse notoriété, qui l'immobilise et la réifie; dès lors, ayant perdu toute individualité propre, elle se retrouve réduite à devenir la représentation paradigmatique de deux idéologies antagonistes. Louise Michel est à la fois "la vierge rouge" pour les communards et "la tigresse altérée de sang" pour d'autres.

Voici quelques extraits³ de la presse contemporaine, qui illustrent ce phénomène: *La Nouvelle Lune* du 1er Avril 1883: "L'incandescente révolutionnaire qui a nom Louise Michel, la femelle rouge ... la vierge hystérique ... a eu—ne riez pas!—ses côtés femme." *Le Figaro* du 28 Janvier 1888: "C'est la sœur de charité de la Sociale, la Garde malade pharmaceutique et pétrolière

de la Révolution." *Le Rabelais* en 1895: "on dit Louise Michel comme on dit saint Vincent de Paul."

Notons au passage que l'éditeur des *Mémoires* reproduit lui aussi ces topoï dans sa préface mais à d'autres fins: "Pour bien des gens ... Louise Michel est une sorte d'épouvantail, une impitoyable virago, une ogresse ... Au besoin on l'accuserait de manger tout crus les petits enfants ..." (Roy i). De l'ironie, on passe à l'hagiographie,⁴ afin de non seulement démythifier son activité révolutionnaire mais aussi de saper les fondements de son image subversive (car trop masculine). L'éditeur repositionne Louise Michel dans une sphère plus appropriée, plus convenable à une femme auteur. Il insiste par conséquent sur les qualités féminines de son sujet: sa douceur, son abnégation ou sa piété filiale. Cette stratégie atteint d'autant plus son but, lorsque l'éditeur l'infantilise sciemment, en la représentant sous les traits d'une enfant terrorisée par sa mère: "Cette femme a quarante ans passés, était soumise comme une petite fille de dix ans devant l'autorité maternelle" (iv).⁵

Que peut donc faire Louise Michel face à ces discours réducteurs qui v(i)olent son identité privée et publique? Elle y répond par la publication de ses *Mémoires*. L'écriture non seulement lui donnera le moyen de rétablir la vérité et les faits, mais lui assurera aussi une tribune de choix et un auditoire. Une stratégie que Leigh Gilmore décrit ainsi: "writing an autobiography ... can be a political act because it asserts a right to speak rather than to be spoken for" (40).

Cependant, les *Mémoires* répondent aussi à une autre préoccupation: retrouver le passé et préserver ainsi le souvenir des morts, et surtout celui de sa mère Marianne Michel, décédée en 1885:

Oh! maintenant plus que jamais, par la fenêtre ouverte m'arrivent les senteurs des roses, du chaume, des foin coupés au soleil d'été Et tout reparait, tout revit, les morts et les choses disparues. Et plus que jamais je voudrais les revoir. (436)

Plus j'avance dans ce récit, plus nombreuses se pressent autour de moi les images de ceux que je ne reverrai jamais, et la dernière, ma mère, il y a des instants où je me refuse à le croire, il me semble que je vais m'éveiller d'un horrible cauchemar et la revoir. (27)

Son ouvrage obéit donc à un double impératif. D'une part, il s'agit de récupérer et de reprendre le contrôle de son personnage public et d'autre part effectuer un travail de deuil, qui aboutirait à l'émergence ou la reconfiguration d'une nouvelle identité. Louise Michel se heurte, en effet, à cette problématique: ayant perdu sa mère, le seul garant de son moi privé, elle doit s'en délivrer pour devenir enfin autonome et pouvoir ainsi reconstruire sa personnalité.

La relation entre Louise Michel et sa mère a suscité de nombreux commentaires comme ceux de Daniel Armogathe, qui juge leurs rapports comme: "une source d'infantilisation et de travestissement" (5). Louise Michel ne fut jamais reconnue par son père. Elle dût par conséquent porter le nom maternel, qui lui assurait ainsi une certaine stabilité au niveau de l'identité. Susan Stanford Friedman confirme d'ailleurs ce lien crucial entre mères et filles: "The mother-daughter relationship remains central to the ongoing process of female individuation" (42). La symbiose étroite entre les deux femmes explique la violence du désespoir de la fille à la suite du décès de Marianne. Cette mort/séparation engendre une perte irréparable et donc provoque le désir de retrouver ou de reconstruire la dyade pré-œdipienne. Martine de Gaudemar abonde en ce sens lorsqu'elle écrit:

Sans Marianne, Louise Michel s'effondre, comme séparée d'elle-même, perdue, anéantie dans son unité et dans son être. C'est du fond de cet évanouissement, de cette syncope, qu'elle se met à écrire: pour peut-être restaurer quelque chose de cette identité fragile, se donner un centre de gravité. La permanence de sa mère ... lui assurait cette sécurité ontologique, cette permanence identitaire.... (121)

La perte d'une telle influence peut donc provoquer l'effritement, voire l'anéantissement, du moi privé dans certaines circonstances que Vivien Nice explique ainsi:

A daughter's profound grief may then be explained in terms of the theory of separation, the daughter is seen as having failed to separate adequately from her mother and so has real problems "letting go" of her when she dies. Within this theory the daughter also has to face the world alone and as an adult which has not been practiced at doing. (207)

En bref, Louise doit accepter la mort de sa mère et une fois le travail de deuil accompli, l'intérioriser dans une nouvelle identité, comme l'indique Louise J. Kaplan: "The full work of mourning encompasses the rebuilding of our inner world and the restoration of the beloved in the form of an inner presence" (19). Nous verrons dans notre conclusion, comment Louise a su négocier ce difficile passage et paradoxalement provoquer cet (auto-) enfantement identitaire, qui l'amènera à devenir "la Velleda de l'anarchie."

Après cette discussion détaillée sur les prémisses et objectifs des *Mémoires*, il conviendrait à présent de nous attaquer au texte lui-même. Un premier travail se concentrera principalement sur le paratexte et la grille de lecture, qui est inscrite dans l'appareil préfaciel et épigraphaire mais aussi dans l'incipit.

Le titre "Mémoires" présuppose un type d'ouvrage, qui délimite immédiatement un horizon d'attente précis pour le lecteur. Marie-Madeleine Touzin définit ainsi ce genre: "L'auteur ... narrateur ... est un simple témoin des événements racontés ... l'accent est mis sur le récit d'événements historiques et non sur celui d'une vie personnelle" (8). L'indication épitextuelle (du titre) ajoutée au nom de l'auteur correspondrait bien à cette définition, puisque l'on devrait s'attendre a priori à un compte-rendu d'événements marquants ou à la description détaillée de personnages historiques importants. En fait, le lecteur est immédiatement déçu, si l'on examine le ton de la préface éditoriale du libraire-éditeur F.Roy. Non seulement il minimise, mais il ridiculise la force illocutoire du nom historique "Louise Michel." F. Roy nous offre une nouvelle pédagogie de lecture, qui semblerait entrer en conflit avec la première indication épitextuelle. Car loin de parler du personnage public, il privilégie au contraire le moi privé. Le lecteur s'attend par conséquent à parcourir le récit personnel et donc autobiographique de Louise Michel.

La dédicace apporte heureusement la solution. Ce texte, dont la disposition en versets juxtaposés asyndétiquement lui donne une structure proche du poème,⁶ a pour titre "Myriam:"

Myriam! leur nom à toutes deux:

Ma mère!

Mon amie!

Va, mon livre sur les tombes où elles dorment! (1)

Ces quelques lignes nous donnent la clé interprétative du mode de lecture ainsi que les marques de la composante discursive du texte à suivre. L'orientation dialogique est d'autant plus évidente par les nombreux signes de ponctuation affectifs qui, alliés au rythme et à la répétition du phonème "m," donnent au texte une certaine oralité. Louise Michel indique clairement que son "livre" est dédié à sa mère et à son amie Marie Ferré, qui deviennent ainsi les narrataires des *Mémoires*, plaçant ainsi le texte sous l'optique "d'un travail de la mort" (Gaudemar 121). Hélène Jacomard souligne que: "le désir autobiographique naît irrésistiblement chez les écrivains atteints de maladie mortelle" (46). Souffrant d'une dépression aiguë, Louise aspire à la mort: "Que vite s'use ma vie pour que bientôt je dorme près d'elles!"(1). C'est le seul moyen de rejoindre sa mère et de reconstituer ainsi la dyade pré-œdipienne. La teneur nécrologique des *Mémoires* se comprend d'autant plus lorsque Louise Michel déclare: "ce livre est mon testament" (173).

Pourtant, Louise poursuit: "vous tous qui jugez par les faits" (1). Une fois de plus, nous avons ici les marques d'un discours dialogique, mais avec une autre entité. Ce "vous" est en fait la communauté, le public, avec qui Louise entame le dialogue dans une perspective à la fois apologétique et didactique. Le moi privé, qui tente de retrouver la mère disparue, cède le pas au personnage public qui, tout en justifiant ses actions passées, continue son œuvre de propagande pour le mouvement anarchiste. Nous avons donc ici plusieurs narrataires différents: Marianne Michel, Marie Ferré, les communards, ses adversaires politiques et tout lecteur prêt à se convertir à l'Anarchie.

L'incipit corrobore a priori cette interprétation: "Souvent on m'a demandé d'écrire mes Mémoires..." (3). Encore une fois, qui est ce "on," si ce n'est un narrataire collectif? Le choix du pronom passif neutre "on" indique aussi une certaine résistance ou réticence à parler en son propre nom. Cette hypothèse se vérifie dans la proposition suivante: "mais toujours j'éprouvais à parler de moi une répugnance pareille à celle qu'on éprouverait à se déshabiller en public" (3)⁷ et aussi dans la deuxième phrase: "Aujourd'hui, malgré ce sentiment puéril et bizarre, je me résigne à réunir quelques souvenirs" (3). Le mot "souvenirs" peut prêter à confusion ici, car s'agit-il de relater les événements importants de sa vie ou de préserver la mémoire de sa mère? En fait, la phrase suivante nous apporte la réponse: ces souvenirs seront "imprégnés de

tristesse". L'incipit donne une bonne idée de l'ouvrage en général. D'une part, il est clair que Louise prend pour narrataire le public mais d'autre part l'influence de la mère (narrataire) sur le texte est fondamentale et symptomatique des autobiographies féminines comme le montre Bella Brodzki:

The mother ... hovers from within and without. Still powerful and now inaccessible ... she is the pre-text for the daughter's autobiographical project. Indeed, these autobiographical narratives are generated out of a compelling need to enter into discourse with the absent ... mother. (245)

Si nous poursuivons notre découverte du texte et en particulier, les mécanismes de l'écriture elle-même, alors nous nous heurtons à une problématique, dont la complexité demande à être explorée plus en profondeur.

En effet, nous avons relevé les traces d'une écriture "féminine" qui se traduirait notamment par le rejet de toute temporalité linéaire: "Il faut me laisser écrire les choses comme elles me viennent" (27) et aussi par la prégnance du sémiotique sur le texte. Les *Mémoires* baignent dans l'oralité soutenue d'autant plus par le rythme, qui ralentit ou accélère le récit: "Je ne dis plus même la chanson de guerre: en silence je m'en vais, en silence, comme la mort" (29), "en écrivant, comme en parlant, je m'emballe souvent!" (38). A ces premières remarques, il nous faudrait ajouter d'autres exemples comme la pluralité des voix narratives, la multiplicité et variété des structures textuelles (dialogues, interpellations, interrogations, retranscriptions de lettres ou d'articles de journaux, poèmes, etc...). Nous devrions aussi mentionner la typographie apparemment capricieuse, qui mettrait en relief la disposition du texte destiné ainsi à devenir un poème en prose (cf: la dédicace). De plus, Louise Michel se joue ou joue délibérément de tous les registres, lorsqu'elle utilise à la fois tous ces temps verbaux dans son récit: passé simple, imparfait et présent. De même, elle emploie différents niveaux de langues comme l'argot des prisons, les patois ou le canaque. Enfin, elle déploie bien souvent une ironie subversive, qui a l'avantage de déstabiliser le discours masculin officiel dont elle se moque éperdument:

Quoi! Vous connaissez Louise Michel? Allez la rejoindre en prison; il n'y a que des anarchistes qui peuvent la connaître.... Et

c'est une femme encore! c'est là le comble. Si, seulement, on pouvait la berner ... avec l'idée que les femmes *obtiendront* leurs droits en les demandant aux hommes; mais elle a l'infamie de dire que le sexe fort est tout aussi esclave que le sexe faible....(135-136)

Devant ces excès de langage et ce discours non traditionnel, faut-il en déduire que nous avons ici toutes les marques de l'écriture "féminine?" Rien n'est moins sûr, car il nous faut néanmoins admettre que la venue à l'écriture pour Louise est de l'ordre du symbolique et non du sémiotique. En effet, elle reconnaît sa dette vis-à-vis de ses grands-parents paternels, qui l'ont ouverte à la poésie et à l'écriture. Elle déclare d'ailleurs qu'elle en partageait le style: "roulant, échevelant les mots, laissant l'écriture changer d'allure suivant la pensée" (127). De plus, elle signale que sa vocation littéraire se déclencha grâce à ses lectures de Lamennais et de Hugo.

Par ailleurs, lorsqu'elle décrit la mort de sa mère, la typographie du texte change avec l'existence de blancs. Louise perd sa voix et, paralysée par la douleur, elle donne la parole au journaliste Odyse Barot, pour relater l'enterrement de sa mère. On voit ici une tactique qu'elle utilisera plusieurs fois dans son récit. Pour légitimer ses idées ou donner une version objective des faits, elle retranscrit le texte d'auteurs masculins, car ils représentent après tout le discours officiel. Enfin, nous avons constaté l'existence d'une autre écriture, certes plus neutre et objective, lorsqu'elle décrit la flore et la faune de la Nouvelle Calédonie, car elle tenait à être reconnue par la communauté scientifique pour ses travaux de botanique.

Louise Michel ressemble quelque peu à cette description offerte par Sidonie Smith: "The autobiographer who speaks like a man becomes essentially 'a phallic woman,' an artificial or man-made product turned in the cultural and linguistic machinery of androcentric discourse" (53). Smith explique que les femmes célèbres, écrivant leur autobiographie, privilégieront leur réussite publique quitte à gommer leur féminité ou différence sexuelle. Louise Michel se démarque de sa mère, qui devient ici la représentation idéale de la féminité: "ma mère était alors une blonde aux yeux bleus souriants et doux, aux longs cheveux bouclés, si fraîche et si jolie que les amis lui disaient en riant: il n'est pas possible que ce vilain enfant soit à vous" (20). Une description

à contraster avec cet autoportrait: "grande, maigre, hérissée, sauvage et hardie à la fois, brûlée de soleil..." (20). Notre auteur revendique hautement que l'amour, le mariage, la maternité ne figurent pas dans son ouvrage. Elle s'en défend d'ailleurs auprès de ses lecteurs: "parlons aussi d'amour; on me reproche toujours que je n'en parle jamais..." (113); une remarque tout à fait pertinente, qui montre la profonde ambivalence de Louise sur ce sujet. Elle accentue d'autant plus son asexualité lorsqu'elle révèle, par exemple, son goût pour le travestissement et ses activités "masculines."

Enfin, Louise Michel se distingue aussi de ses contemporains dans son organisation, méthodologie et mécanisme de lecture dans ses *Mémoires*. Dans le premier chapitre, elle expose le plan de son ouvrage qui se divise en deux parties bien distinctes: "La première toute de songe et d'étude; la seconde, toute d'événements..." (4). La première partie comporte dix-sept chapitres pour seize dans la seconde. Dans la première moitié du livre, Louise Michel suit un modèle relativement traditionnel, malgré l'absence d'une chronologie précise. Louise relate donc son enfance, sa carrière d'institutrice, ses débuts politiques à Paris, la Commune et sa déportation en Nouvelle-Calédonie. Cependant elle interrompt son récit aux chapitres neuf, onze et douze pour parler des femmes et de leur éducation. Son discours féministe lui permet d'exprimer ses sentiments: "je n'ai pas voulu être le potage de l'homme" (104) et ses idées politiques: "Esclave est le prolétaire, esclave entre tous est la femme du prolétaire" (109). Elle finit par devenir le porte-parole de ses consœurs: "Ce chapitre n'est point une digression. Femme, j'ai le droit de parler des femmes" (112).

Dans la deuxième partie des *Mémoires*, le récit devient décousu et le discours envahit de plus en plus le texte. Michel intitule d'ailleurs plusieurs chapitres "digressions." Le tissu narratif s'effiloche en fragments disjoints, ajourés de blancs de plus en plus fréquents dans les derniers chapitres, car la douleur la réduit finalement au silence: "On comprendra pourquoi, sur... la mort de mon amie et celle de ma mère, je cite plutôt les amis qui ont raconté ces tristes jours que je ne les raconte moi-même" (429). Une autre distinction remarquable de son écriture est l'interruption du récit par des poèmes, car les vers, selon Louise Michel, sont plus aptes à exprimer ses sentiments intimes.

Cette organisation s'accompagne également d'une méthodologie novatrice au niveau de la structure et de l'écriture du récit. En effet, Louise se propose de raconter sa vie au hasard de l'impression de ses souvenirs et refuse ainsi la rigidité d'une chronologie linéaire: "je prends pour ma pensée et ma plume le droit de vagabondage" (4). En outre, elle réclame le droit de ne pas adhérer aux règles du genre. Elle préfère adopter l'écriture de la rupture et la fragmentation (certainement plus aptes à la réminiscence). Elle procède par association de souvenirs plutôt que de suivre un plan défini:

Certains amis me disent: Racontez ... votre temps de la Haute-Marne. D'autres ... racontez ... depuis le siège seulement. Entre les deux opinions, je suis obligée de n'écouter ni l'une ni l'autre et je raconte comme les choses me viennent." (67) ⁸

Enfin, il faut souligner son ton direct, voire autoritaire: "où aurait-on le droit d'être soi-même et d'exprimer ce qu'on éprouve, si ce n'est dans des Mémoires?" (287) et à la fin du premier chapitre, elle s'exclame: "Je me rappelle que j'écris mes Mémoires, il faut donc en venir à parler de moi: je le ferai hardiment et franchement pour tout ce qui me regarde personnellement ..." (6). Bien que l'on retrouve dans le texte certaines ressemblances avec les autobiographies féminines comme l'ambivalence de se livrer au public, l'incertitude à propos de la validité du projet autobiographique ou le doute quant à l'exemplarité de sa vie, Louise Michel se distingue de ses consœurs quant à l'objet de ses *Mémoires*. Elle désire se soumettre au jugement du lecteur: "Pour nous, tout jugement est un abordage où flotte le pavillon; qu'il couvre mon livre comme il a couvert ma vie, comme il flottera sur mon cercueil" (7). Nous avons ici un texte dont la forte composante discursive est fondamentale surtout dans la deuxième partie. Louise Michel ne s'intéresse ni à raconter sa vie ni à décrire des événements historiques importants. En fait, son livre est le prétexte à reconstruire les bases de son identité officielle.

Il s'agit à présent de dévoiler les différents moments de cette (re)conquête du moi public de Louise Michel. Elle y procède de plusieurs façons. D'une part, il y a une auto-destruction du personnage mythique, d'autre part nous retrouvons un mélange savamment dosé entre la confession, l'auto-justification et l'apologie, le tout teinté fortement par une rhétorique didactique

et politique. Car elle est avant tout le porte-parole de plusieurs groupes comme les communards et les anarchistes.

Louise Michel retarde curieusement l'explication de sa vocation révolutionnaire. On la sent réticente à se livrer au lecteur: "Maintenant, les jours d'enfance sont esquissés et voilà, étendu sur la table, le cadavre de ma vie: disséquons à loisir" (47). Cependant les cinq premiers chapitres de la seconde partie sont essentiels, si l'on veut comprendre la genèse de son moi privé et public. Dans sa quête identitaire et pour le bénéfice de son lecteur, Louise Michel effectue sa propre "psychobiologie."⁹ Elle parle de son hérédité et dépeint son environnement initial, afin que nous puissions comprendre les prémices de sa révolte et vocation révolutionnaire: "les idées dominantes de toute une vie ont leurs causes matérielles dans telle ou telle impression, ou dans les phénomènes de l'hérédité ou autres" (224). Les récits héroïques du grand-père, auxquels il faut ajouter ses soirées à l'ecrègne (conteuse) du village ont provoqué sa pitié, indignation et ultimement sa révolte:

Ma pitié pour tout ce qui souffre ... alla loin; ma révolte contre les inégalités sociales alla plus loin encore; elle a grandi, grandi toujours, à travers la lutte, à travers l'hécatombe; elle est revenue de par-delà l'océan, elle domine ma douleur et ma vie. (231)

Le mode confessionnel adopté ici permet à Louise Michel de clarifier ou de justifier ses actions passées et à venir. Son auto-analyse a pour objet de rétablir la vérité sur son compte et de détruire les mythes engendrés par ses amis ou ennemis. Ce discours sert en fait à consolider et à enrichir son image officielle. En outre, Louise Michel éprouve aussi une grande jouissance de pouvoir enfin s'expliquer au grand jour. Hélène Jaccomard écrit aussi: "l'autobiographie est aussi une prise de parole destinée à réduire les interlocuteurs au silence et à se faire écouter d'eux" (367). L'écriture autobiographique est ici à la fois un acte libérateur et un exutoire, à travers lesquels elle exprime sa colère et sa révolte contre la société et le discours patriarcal, qui l'ont maintenue dans la marginalité:

L'homme ... est le *maître*; nous sommes l'être intermédiaire entre lui et la bête Je l'avoue, avec peine ... nous sommes la caste à part.... Quand nous avons du courage, c'est un cas

pathologique; quand nous assimilons facilement certaines connaissances, c'est un cas pathologique. (404)

ou "Souvenez-vous de ceci, femmes qui me lisez: On ne nous juge pas comme les hommes" (403).

L'apostrophe au lecteur/trice est un procédé courant dans les *Mémoires*. Nous avons déjà mentionné l'oralité qui se dégage du texte par sa composante dialogique, l'importante présence textuelle du/des narrataire(s), la forte proportion de questions rhétoriques, des impératifs et de la typographie émotive. Leur fonction en est claire, car il s'agit pour Louise de régler ses comptes avec le public. Par conséquent, elle va engager un dialogue constant avec lui:

Rassurez-vous encore, messieurs; nous n'avons pas besoin du titre pour prendre vos fonctions quand il nous plaît! ... Nos droits, nous les avons. Ne sommes-nous pas près de vous pour combattre le grand combat, la lutte suprême? Est-ce que vous osez faire une part pour les *droits des femmes*, quand hommes et femmes auront conquis les droits de l'humanité? (111-112)

Par ailleurs, l'importance grandissante des fonctions idéologiques et de communication du narrateur, garantit aussi une lecture "correcte" du texte.

La reconstruction de son identité publique s'articule principalement autour d'éclaircissements ou de mises au point concernant les fausses rumeurs ou mensonges émis à son sujet: "Puisque je suis en train de liquider plusieurs choses ... je veux parler une dernière fois ... du courage dans les prisons, et en finir avec l'héroïsme!" (273). Nous avons ici un bon exemple du travail auto-destructeur que Louise effectue sur son personnage mythique. Cependant, elle en profite aussi pour se défendre: "il importe à mon honneur, après les révélations qui nous ont été faites, d'insérer dans mes *Mémoires* certains de mes articles du journal la *Révolution sociale*" (263).¹⁰ Elle recopie donc ses articles pour prouver leur authenticité ainsi que leur contenu, car, dit-elle, ses adversaires ont tronqué et manipulé délibérément ses écrits pour la compromettre. Dans le même esprit de clarification et de justification, elle consacre un chapitre à faire le bilan de son œuvre littéraire, dont elle établit une nomenclature précise. Enfin, elle reproduit également le texte de lettres personnelles et de certaines conférences.

Parallèlement à la réhabilitation de son personnage public, Louise Michel commente également ses choix idéologiques et sa carrière politique. Pour ce faire, elle adopte une autre stratégie narrative, lorsqu'elle subtilise à son propre discours un autre mode d'expression, celui du pouvoir patriarcal. Consciente de son "anomalie" (une femme politique!), elle se sert de la voix masculine pour parler de sa vie publique et légitimer ainsi son militantisme. C'est ainsi qu'elle incorpore à son récit des collages textuels, qui sont tirés de la *Gazette des Tribunaux* ou d'autres journaux de l'époque, qui relatent ses tournées conférencières, ses procès à propos de ses activités révolutionnaires ou son rôle dans les manifestations anti-gouvernementales. En outre, elle reproduit intégralement le manifeste anarchiste écrit par Emile Gautier et proclame hautement son allégeance au mouvement, quand elle s'écrie: "Rétablissons les faits: ce sont mes convictions qu'on poursuit en moi; j'ai donc le droit de mettre ici le manifeste ... comme j'avais ma place au procès des anarchistes et j'en partage toutes les idées" (400).

Cette préoccupation avec son image publique traduit le dilemme de Louise Michel, qui privilégie avant tout son identité officielle aux dépens de la sphère privée. Cette ambivalence s'explique pour plusieurs raisons. Patricia Meyer Spacks indique que choisir une carrière politique peut aider à s'échapper d'un environnement par trop restrictif. Louise Michel le dit ouvertement lorsqu'elle déclare:

Combien de fois suis-je allée dans les réunions d'où les femmes sont exclues! Combien de fois, au temps de la Commune, suis-je allée, en garde national ou en lignard, à des endroits où on n'a guère cru avoir affaire à une femme! (406)

Il faudrait mentionner aussi sa marginalité au sein de la société de son temps. Fille illégitime: "Je suis ce qu'on appelle bâtarde" (459), femme célibataire, militante révolutionnaire, elle est difficilement identifiable. Il ne lui reste plus que la sphère publique pour lui assurer une identité stable et permanente. Spacks ajoute d'ailleurs: "All [women] have written accounts of their lives in which they describe themselves ... as gaining identity from their chosen work" (113). Il n'est donc pas étonnant que Louise Michel ait subordonné son moi intime à l'anarchie.

Ainsi la célèbre anarchiste a réussi à reprendre en main le contrôle de son identité officielle. Mais quand est-il de même pour son moi intime qui s'est dangereusement effrité à la mort de sa mère? Il nous faut donc revenir à ce travail de deuil que sont les *Mémoires*: "Jeune je suis restée, à travers tout et, jusqu'à la mort de ma mère, peut-être, j'eus le cœur jeune; depuis ce jour là il n'y reste pas une goutte de sang" (86). La révolution ne devient-elle pas, dès lors, l'unique permanence dans sa vie? "[A]près ce coup terrible; ma mère me restait, ma mère et la Révolution. Maintenant je n'ai plus que la Révolution" (421). Cette juxtaposition des mots mère/Révolution annonce un dépassement qui la sauvera du désespoir. Julia Kristeva décrit une telle démarche pour résorber le deuil et elle explique la dépression comme une ambivalence du sujet vis-à-vis de la disparue. Dans ses *Mémoires*, Louise Michel manifeste plusieurs fois un sentiment de culpabilité à l'endroit de sa mère. Elle se reproche de l'avoir délaissée et abandonnée pour la politique.

Pour faire contrepoids à sa perte, le/la déprimé(e) a recours à la sublimation. Kristeva élabore: "à la place de la mort et pour ne pas mourir ... je produis—... un artifice, un idéal, un 'au-delà' que ma psyché produit pour se placer hors d'elle: ex-tasis" (110-111). Cet "idéal" s'incarne chez Louise dans la figure allégorique de la Révolution, qui remplacera désormais sa mère. La dyade pré-œdipienne est donc reconstituée, car Louise s'abandonne complètement à cette nouvelle incarnation maternelle: "O Révolution! mère qui nous dévore/Et que nous adorons..." (374). Le discours amoureux auparavant adressé à Marianne: "ma bien-aimée" se tourne vers un nouveau narrataire:

—Et votre cœur, où le jetterez-vous?

—A la Révolution! (97)

ou plus loin: "Oui, barbare que je suis, j'aime le canon, l'odeur de la poudre, la mitraille dans l'air, mais je suis surtout éprise de la Révolution" (242). Ayant subsumé son sexe et son moi intime à la Révolution, Louise Michel ne s'appartient plus. L'enfant, l'artiste, l'institutrice adopte une nouvelle identité: "la dévote de la Révolution" (56).

Par ailleurs, nous pourrions ajouter que la mort de Marianne Michel est une rupture à nouveau au niveau du langage pour sa fille. Par cette mort, Louise est obligée d'accepter la loi du père, si absent soit-il, afin de conquérir ici non le langage mais l'écriture.

Cependant, elle réussit à contourner "l'incontournable," en transformant l'ordre du symbolique paternel en une figure féminine maternelle, celle de la révolution. Cette rupture/libération est d'autant plus évidente que les *Mémoires* seront son premier texte majeur en solo, alors qu'auparavant, elle partageait la couverture de ses livres avec d'autres auteurs. Elle avait donc enfin trouvé sa voix.

Les dernières phrases des *Mémoires* reprennent le ton de la dédicace mais à cette différence près, qu'il en émane un nouvel espoir, un devoir à suivre: "Myriam! Que votre nom à toutes deux termine ce livre avec le tien, Révolution!" (461). L'apostolat anarchiste est prêt à se déployer. Le paratexte confirme d'ailleurs cette observation, puisque les derniers mots du livre sont: "fin du premier volume."

En effet, Louise Michel produisit à partir de 1886, un corpus littéraire important. Outre ses pamphlets politiques et ses recueils de poèmes, elle écrivit aussi une trilogie de romans à thèse (anarchiste): *Les Microbes humains* (1886), *Le Monde nouveau* (1888), et *Le Claque-dents* (1890). On joua ses pièces *Nadine*, *Le Coq rouge* et *La Grève* à Paris. Son ouvrage sur la Commune connut un vif succès en 1898. Dans un manuscrit de *Souvenirs et aventures de ma vie*, ouvrage posthume publié en 1905, elle écrit: "la vie privée ayant disparu pour moi mon existence se mêle à celle de tous, et je m'en vais par le monde; chez moi partout et nulle part, dans la lutte sociale qui approche du déchirement final" (4).¹¹ Pour Daniel Armogathe c'est son texte le plus politisé, car il est principalement au service du mouvement anarchiste. Louise n'existe plus, puisqu'elle appartient désormais à la Révolution.

Juliette Parnell-Smith is an Assistant Professor of French at the University of Nebraska at Omaha.

Notes

¹ Les femmes ne pouvaient produire que des œuvres "mineures" comme les romans idéalistes, sentimentaux, épistolaires ou toute littérature didactique à l'usage des enfants.

² Il existe une traduction remaniée en anglais des *Mémoires*: *The Red Virgin. Memoirs of Louise Michel* (Ed. and trans. Bullit Lowry and Elizabeth Ellington Gunter. Tuscaloosa: Alabama UP, 1981).

³ Nous avons parcouru des coupures de journaux rassemblées par Lucien Descaves, dont on peut consulter le fonds très important à l'Institut International d'Histoire Sociale à Amsterdam. Le premier article a pour titre: "Louise Michel Littérateur" et il a pour cote COM 43. Celle de l'article du *Figaro* est COM 33, et celle du troisième article, qui a pour auteur Adrien Farge, la directrice du *Rabelais*, est COM 35.

⁴ L'éditeur n'hésite pas à la comparer à Saint Martin, car elle donne souvent les vêtements qu'elle porte aux pauvres. Nouvelle sœur de charité: "elle est l'abnégation et le dévouement incarnés" (Roy ii), elle est digne des premières "martyres chrétiennes" (vi).

⁵ Peterson parle de l'influence déterminante des éditeurs masculins sur les autobiographies féminines. Ils encourageaient leurs femmes auteurs à rester dans leurs rôles traditionnels de filles, d'épouses ou de mères.

⁶ L'effet poétique est d'autant plus évident avec l'allitération du phonème "m," (Myrïam, ma mère, mon amïe, mon livre, ma vie, dorme etc....) qui renforce ainsi le topos maternel.

⁷ On pourrait expliquer son auto-dévalorisation à la lumière du passage suivant par Patricia Meyer-Spacks: "In writing of themselves, ... women of public accomplishments implicitly stress uncertainties of the personal, denying rather than glorifying ambition, evading rather than enlarging private selves" (132).

⁸ André Gide suit aussi cette méthode dans *Si le grain ne meurt*: "Je ne compose pas; j'écris mes souvenirs tout comme ils viennent" (384).

⁹ Mot inventé par Louise Michel.

¹⁰ Elle fait référence ici à sa collaboration au journal anarchiste *La Révolution sociale*, qui était financé secrètement par Andrieux, le préfet de police.

¹¹ Cette citation, écrite à la main de Louise Michel, se trouve dans un cahier datant de 1904 à l'Institut International d'Histoire Sociale à Amsterdam. Ce manuscrit a pour cote COM 5.

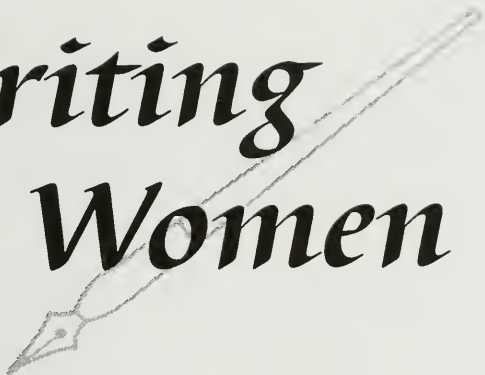
Works Cited

- Agoult, Marie d'. *Mémoires: 1833-1854*. Paris: Calmann-Lévy, 1927.
 —. *Mes Souvenirs: 1806-1833*. Paris: Calmann-Lévy, 1877.
- Armogathe, Daniel. "Pour un cent cinquantaire: Positions et propositions." *Colloque Louise Michel*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982. 3-6.
- Brodzki, Bella. "Mothers, Displacement, and Language in the Autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf." *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Eds. Bella Brodzki and Celeste Schenck. Ithaca: Cornell UP, 1988. 243-59.
- Buck, Claire, Ed. *Bloomsbury Guide to Women's Literature*. New York: Prentice Hall, 1992.

- Friedman, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice." *The Private Self*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: U North Carolina P, 1988. 34-62.
- Gaudemar, Martine de. "Louise Michel, martyre? ou 'artiste révolutionnaire'?" *Colloque Louise Michel*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982. 119-33.
- Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 1954.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Green, Mary Jean. "Structure of Liberation: Female Experience and Autobiographical Form in Quebec." *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Eds. Bella Brodzki and Celeste Schenck. Ithaca: Cornell UP, 1988. 189-199.
- Hugo, Victor. "Viro Major." *Victor Hugo: Œuvres complètes. Poésie*. Vol. 4. Paris: Robert Laffont, 1986. 198-99.
- Jacomard, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève: Droz, 1993.
- Kaplan, Louise J. *No Voice Is Ever Wholly Lost*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir*. Paris: Gallimard Collection Folio/Essais, 1987.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.
- Marcus, Jane. "Invincible Mediocrity: The Private Selves of Public Women." *The Private Self*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988. 114-46.
- Michel, Louise. *La Commune*. Paris: Stock, 1898.
- . *Mémoires de Louise Michel*. Paris: F. Roy, 1886.
- Moses, Claire Goldberg. *French Feminism in the 19th Century*. Albany: SUNY Press, 1984.
- Nice, Vivien E. *Mothers and Daughters: The Distortion of a Relationship*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Peterson, Linda H. "Institutionalizing Women's Autobiography: Nineteenth-Century Editors and the Shaping of an Autobiographical Tradition." *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Ed. Robert Folkenflik. Stanford: Stanford UP, 1993. 80-103.
- Roy, F. Préface. *Mémoires de Louise Michel*. By Louise Michel. Paris: F. Roy, 1886. i-viii.
- Sand, George. *Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques*. Ed. G. Lubin. Paris: Gallimard, 1971. 1:1-1453; 2:1-461.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Spacks, Patricia Meyer. "Selves in Hiding." *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Ed. Estelle C. Jelinek. Bloomington: Indiana UP, 1980. 112-32.
- Touzin, Marie-Madeleine. *L'Écriture autobiographique*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1993.

Voss, Norine. "'Saying the Unsayable': An Introduction to Women's Autobiography." *Gender Studies. New Directions in Feminist Criticism*. Ed. Judith Spector. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1986. 218-33.

Writing Women



PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 15.1 1997

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

*Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouvait ici
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais, *Le Quart Livre*

CONTENTS

The (Wo)Man in the Iron Mask: Cross-dressing, Writing and Sexuality in <i>L'Histoire de la Marquise-Marquis de Banneville</i>	5
<i>Deborah Hahn</i>	
"That God Within:" Writing Female Genius from Diderot to Staël	27
<i>Cecilia Feilla</i>	
Beauty and Borderlands in <i>Mademoiselle de Maupin</i>	43
<i>Lena Udall</i>	
Les <i>Mémoires</i> de Louise Michel: Travail de deuil et quête identitaire	63
<i>Juliette Parnell-Smith</i>	
Assia Djebar's <i>Vaste est la prison</i> : Platform for a New Space of Agency and Feminine Enunciation in Algeria	83
<i>Valerie Orlando</i>	
UCLA French Department Lecture Series	103
Ordering Information	106
Call for Papers	107