

DOSSIÊ CRÍTICA LITERÁRIA

MICHELET E A HISTÓRIA-RESSURREIÇÃO

Paule Petitier**•

Resumo

A História romântica caracteriza-se por seu desejo de reconstituir o passado em seus aspectos mais materiais e visuais. Ela é, ao mesmo tempo "Ciência e Arte" e, segundo as palavras de Augustin Thierry, essa nova escrita da história convoca as descrições, quadros, recorre aos detalhes e a todos os recursos de uma poética específica para evocar as épocas passadas. O historiador Jules Michelet foi um dos que mais explorou as possibilidades da escrita para rivalizar com a pintura na "ressurreição" do passado. O artigo, depois de ter situado o projeto de Michelet no contexto da renovação dos estudos históricos do início do século XIX, observa atentamente a maneira pela qual o historiador se utiliza das imagens como documentos, criando suas próprias visões, e recusando o prestígio da pintura histórica.

Palavras-chave

Historiografia; Imagens; Michelet; Ressurreição; Romantismo.

Resumé

L'histoire romantique se caractérise son désir de reconstituer le passé dans ses aspects les plus matériels et les plus visuels. À la fois "science et art", selon les mots d'Augustin Thierry, la nouvelle écriture de l'histoire fait appel aux descriptions, aux tableaux, a recours aux détails et à toutes les ressources d'une poétique spécifique pour évoquer les époques révolues. L'historien Jules Michelet est l'un de ceux qui ont le plus exploré les possibilités de l'écriture pour rivaliser avec la peinture dans la "résurrection" du passé. L'article, après avoir situé le projet de Michelet dans le contexte de la rénovation des études historiques au début du XIXe siècle, s'attache à la façon dont l'historien utilise les images comme documents et crée ses propres visions, en récusant les prestiges de la peinture d'histoire.

Mots-clés

Historiographie; Images; Michelet; Résurrection; Romantisme.

** Professeur de Littérature Française - Université Paris Diderot – Paris - France. E-mail: paule.petitier@gmail.com.
• Tradução do Prof. Dr. Pablo Simpson – Departamento de Letras Modernas – UNESP/São José do Rio Preto – SP.

Século das nações, século da história

A *História da França* de Michelet paira sobre a longa renovação do pensamento e dos estudos históricos na Europa logo após a Revolução Francesa. As sociedades ocidentais, profundamente abaladas pelas transformações estruturais (políticas, econômicas e culturais), voltam-se a seus passados para encontrar as razões desses abalos. Por meio desse gesto, trata-se de domesticar a mudança chamando atenção para continuidades, inscrevendo os sobressaltos da história recente no cerne de evoluções lentas, há séculos embrionárias. A construção das identidades nacionais, que será uma das grandes questões do século XIX, encontra fervorosos mestres-de-obra em historiadores de todos os países europeus. Através da evocação das origens, das provações superadas pela comunidade (a resistência ao invasor, as divisões internas, as vitórias, a afirmação da soberania), as nações se dotam de uma “grande narrativa” que vem testemunhar a sua existência. Aquelas que ainda não conquistaram sua independência se apoiam nessa narrativa, nos heróis e conquistas artísticas do passado, ou sobre erros e injustiças sofridos, para legitimar suas lutas. Para aquelas que já adquiriram, muitas vezes há séculos, sua soberania, a história nacional exerce o papel de um cimento que consolida no lugar das religiões em declínio o conjunto da coletividade; ela passa a servir, igualmente, de argumento para as lutas com as outras nações. Ao princípio monárquico *Cujus régio e jus religio* (a religião do príncipe é a do reino) substitui-se uma injunção implícita: os membros de uma mesma nação possuem uma mesma história. Imbuído do prestígio de seu país, cada um se sentirá levado tanto a combater contra os povos vizinhos quanto a conquistar um império colonial.

Ao mesmo tempo em que assegurando os testemunhos das mutações contemporâneas quanto à permanência da identidade nacional através do tempo, as grandes narrativas históricas incitam a seguir adiante. Eles retraçam um movimento inacabado e sugerem a direção que este deveria tomar, as transformações políticas e sociais futuras. O século XIX, totalmente impregnado pela ideologia do progresso, representa a História como um avanço, um lento processo de emancipação, de humanização e de civilização. O momento no qual o historiador escreve serve de ponto de referência para assinalar as diferenças que opõem os tempos passados e presentes e as melhoras obtidas às custas de lutas e conflitos seculares. Dominada na França por uma visão liberal, favorável às transformações políticas e sociais trazidas pela Revolução, a história nacional associa o movimento da civilização ao reconhecimento das liberdades individuais, à abolição dos privilégios, ao governo constitucional e a certa democratização da sociedade. A história da França é construída de modo a colocar em paralelo, por um lado, o desenvolvimento da identidade e do sentimento nacional e, por outro, a ascensão da maior parte da população à consciência e à vida políticas.

Novos princípios, história nova

A obra de Jules Michelet adquire sentido, portanto, no contexto de um vasto movimento intelectual, cultural e político que perpassa o mundo ocidental do final do século XVIII até a Grande Guerra. O autor se destaca de uma plêiade de historiadores franceses que marcaram o seu tempo, alguns deles tentando fazer história depois de tê-la escrito, como Adolphe Thiers, historiador da Revolução Francesa durante a Restauração antes de exercer uma longa carreira política, ou

François Guizot, professor de história na Sorbonne que, em seguida, tornou-se homem de Estado durante a Monarquia de Julho. Michelet compartilha com seus contemporâneos uma visão e um método gerais. No início da Restauração, o jovem Augustin Thierry havia formulado em suas colunas do *Courrier français* os princípios de uma nova história, em harmonia com as convicções do liberalismo. Nesses artigos, reunidos posteriormente sob o título de *Cartas sobre a história de França*¹, pede que se reconsiderem as concepções que prevaleciam no Antigo Regime. Recusa tanto o providencialismo (a teoria segundo a qual Deus rege diretamente os assuntos humanos) quanto a visão monárquica que atribuía aos príncipes e a seus conselheiros a glória de qualquer acontecimento, ou ainda o ceticismo que reduz a história ao acaso (pequenas causas, grandes efeitos: o nariz de Cleópatra, se tivesse sido diferente, teria mudado o curso do mundo). Com os olhos abertos por várias décadas de revoluções e guerras em escala europeia, os intelectuais liberais estimam que a história é feita pelos homens (e não pelo Criador), pela massa dos homens (e não por alguns eleitos) e que ela detém o sentido da humanidade. Seu desenrolar não é aleatório. Ele entrelaça de modo complexo e às vezes inesperado diferentes tipos de fatores, materiais e espirituais, e diferentes temporalidades, mais variadas do que a pontualidade do acontecimento. Porém manifesta, para quem sabe ler, o jogo das grandes forças através das quais as sociedades se moldam e se aperfeiçoam.

À luz desses princípios, os historiadores da Restauração conferem uma importância nova a áreas pouco exploradas por seus predecessores do Antigo Regime. Convencidos de que a vida dos povos constitui o cerne da história, dedicam sua atenção aos costumes, aos usos e às crenças e insistem naquilo que os diferencia dos modos de vida atuais. Seguem assim o caminho aberto no século anterior pelo Voltaire do *Ensaio sobre os costumes*, embora dando a esse estudo novas inflexões, esforçando-se notadamente para conjugar a descrição das estruturas sociais e dos costumes com a compreensão dos acontecimentos que ritmam a evolução. A nova história do século XIX se interessa pela civilização material, pelas técnicas, pelos modos de produção, pela distribuição das riquezas, mas também pelo corpo – conforme manifesta a curiosidade para com as particularidades étnicas que são designadas então sob o termo “raça”, as doenças características de tal ou tal época ou ainda a alimentação. Resolutamente materialista, ao conferir todo peso aos fatores concretos, do clima aos meios financeiros dos governos, essa história se abre também amplamente ao estudo dos fatos culturais. Atribui-lhes mesmo uma importância particular na medida em que essas realidades aproximam de perto dimensão material e dimensão espiritual. Nessa perspectiva, as obras artísticas adquirem um lugar particular uma vez que unem estreitamente a ideia, suas formas concretas e as condições materiais que determinam estas últimas. A história da literatura, das artes, da arquitetura, mas também das festas, das cerimônias religiosas, da arte popular entram, assim, na grande trama de uma história que deseja levar em consideração todos os aspectos da atividade humana em suas interações mais sutis.

A nova atenção dada aos fatos materiais caracterizando os diferentes períodos históricos se traduz numa narrativa mais descritiva, rica em detalhes concretos, atenta aos termos que designam o modo com o qual a realidade passada era percebida e construída, sensível igualmente às variações da psicologia no tempo.

¹ Augustin Thierry publica os artigos nos quais pleiteia uma “reforma histórica” no *Courrier français* ao longo do ano 1820. Em 1827, reúne em volume as cartas acrescidas de novos desenvolvimentos e publica-as pela editora Sautelet com o título *Cartas sobre a história de França*.

Para atingir esse objetivo, os historiadores se inspiram nos processos da escrita dos romancistas, atravessados pela estética realista que passa, no século XVIII, a integrar à narrativa informações de ordem diversa do contexto da vida dos personagens. Walter Scott, cujo sucesso alcança todo o continente europeu no início do século XIX, transpôs ao romance histórico as técnicas de romancistas ingleses realistas como Fielding ou Defoe. Oferece, assim, um modelo aos historiadores desejosos de conjugar a trama do acontecimento com a cadeia de fatores materiais e culturais. Esse novo modo de escrever a história é qualificado pelos contemporâneos como “pitoresco” (Augustin Thierry aparece então como o primeiro dessa tendência). “Pitoresco” porque exhibe, de modo concreto, os modos de vida e os usos, porque se prende a aspectos do passado que impressionam o leitor por suas diferenças, e são atraentes porque o surpreendem, como uma cena de interior.

Inversamente, um historiador como François Guizot, embora compartilhe dos mesmos pressupostos teóricos de Thierry, procede de modo muito mais abstrato. Em sua *História da civilização na Europa*, esboça um panorama reconstituindo o avanço rumo ao governo constitucional e à independência moral do indivíduo, do Império romano ao século XVIII. Sua eloquência, que cativava um imenso auditório na Sorbonne dos anos 1828-1829 antes de impressionar milhares de leitores, sabia, contudo, criar quadros mostrando os jogos de força – a organização administrativa do Império romano, o gosto irreprimível pela liberdade dos alemães – compondo e modelando pouco a pouco as instituições e os costumes da Europa. Acompanhando demonstrações como essa, via-se extrair um processo amplo e majestoso da massa caótica dos fatos: a história parecia arquitetar-se por si mesma diante dos olhos do profano.

O historiador da França

Michelet vem à história um pouco mais tarde do que esses primeiros artesãos da renovação da disciplina. Sob a Restauração, ele é ainda um estudante, em seguida um jovem professor no Colégio Sainte-Barbe, depois na novíssima Escola Normal; está em busca de seu caminho, hesitante entre a filosofia e a história, dividido entre o prestígio intelectual de Victor Cousin e a suprema eloquência de Guizot. Impregnado pelas ideais liberais, estimulado pelas novas perspectivas de pesquisa que elas oferecem, não lhe falta senso crítico com relação a seus predecessores, Thierry, Guizot, Barante, Sismondi, e procura seu próprio caminho, entre a narrativa pitoresca e o sobrevoos filosófico. A revolução de Julho de 1830 lhe dá uma base institucional ao mesmo tempo em que a ideia de sua originalidade metodológica: nomeado diretor da sessão histórica dos Arquivos nacionais, concebe o trabalho do historiador como uma reconstituição do passado fundada na análise das fontes originais, e não mais apenas nas crônicas. É então que finca a primeira pedra de seu monumento, a *História de França*. As pesquisas históricas da Restauração haviam atribuído para si objetos ou mais estreitos (história do movimento comunal do século XII) ou mais amplos (história da civilização) ou exteriores ao escopo nacional (história da conquista da Inglaterra pelos normandos) ou mais diretamente políticos (histórias da Revolução). O gênero de história de França devia parecer então relacionado demais com o tipo de história que se buscava recusar (uma história confundida com a de uma continuidade dinástica) para que se pensasse em pôr nesse molde as tentativas de renovação da disciplina.

A Revolução de 1830 leva ao trono Luís Felipe, primeiro a receber o título de “rei dos franceses”. A destituição do regime da Restauração não desembocou, como alguns esperavam, na instauração da República. 1830 confirma a preeminência da nação, mas deixa em suspenso por um tempo a questão do regime político mais conforme a esse princípio. Michelet constata esse acontecimento, é o primeiro da nova geração de historiadores a centrar sua obra na França e a projetar-lhe a história completa. Evidentemente, existem algumas iniciativas comparáveis: as de Jean de Sismondi, Alexis Monteil e Henri Martin. O pensador suíço Jean de Sismondi, ao lado de ensaios políticos e de obras de economia, havia iniciado em 1818 uma História dos franceses focada nas instituições e acontecimentos políticos. O aveionês Monteil havia publicado em 1828 uma *História dos franceses* contada por eles mesmos. Enfim, Henri Martin publicaria no mesmo ano em que surgiram os dois primeiros tomos de *História de França* de Michelet, em 1833, o tomo inaugural de sua própria *História de França*. Esta, inúmeras vezes aumentada e revista, alcançará um grande sucesso ao longo do século XIX. Premiada em várias ocasiões pelo Instituto, conta com uma amplíssima difusão. A popularidade da obra de Henri Martin provem certamente da rapidez com a qual o autor publicou a primeira edição: já em 1836 havia expedido os quinze tomos enquanto Michelet estava, nesse momento, apenas em seu segundo, e manteve seus leitores envolvidos até 1867, data da publicação de seu décimo sétimo e último tomo, *Luís XV e Luís XVI*. Henri Martin oferecera seu monumento à nação sem esperar, e só teve em seguida que atualizá-lo em função de seus trabalhos científicos e de seus contemporâneos. O elemento principal sobre o qual Henri Martin fundava a identidade nacional era a origem gaulesa da França. O celtismo (se ousamos usar esse termo) fornecia a trama recorrente de sua grande narrativa, o crisol de todos os valores que constituíam a nação. Todos os seus heróis tinham algum traço dos irredutíveis gauleses cujo gênio perpetuavam através dos séculos.

A lentidão com a qual, em comparação, Michelet escreve sua História de França confere a esta, contudo, um outro estatuto. Henri Martin, podemos percebê-lo, responde a uma demanda social e recebe em contrapartida as recompensas oficiais que se impõem (o prêmio do Instituto que recebeu em 1869 atingiu 20.000 francos). Michelet, capturando igualmente o que estava, nesses tempos, no ar, agarra-se a isso para fazer uma obra científica, de pesquisa pessoal, e aceita o tempo que lhe toma esse aprofundamento como modo de deixar irromperem as contradições do projeto ideológico inicial. De fato, com os anos e os tomos, o divórcio entre o acontecimento da nação em sua forma estática e a aspiração a um governo republicano e democrático só aumentará, complicando a visão linear e progressista da história sob os auspícios da qual Michelet havia começado a escrever. Os mais ou menos quarenta anos consagrados a essa obra conferem ao tempo da escrita um pouco da dimensão daquele da História. As discordâncias e as fissuras que o tempo faz aparecer na fachada do monumento testemunham convulsões históricas. Michelet interrompe o trabalho depois do tomo VI consagrado ao reinado de Luís XI porque a situação política contemporânea, a decrepitude da Monarquia de Julho, solicita, parece-lhe, que fale da Revolução Francesa. Entre 1847 e 1853, dedica-se aos sete tomos que lhe retraçarão o drama, antes de retomar a história dos séculos XVI, XVII e XVIII, onde reverbera sua condenação do Segundo Império.

“Senhor Símbolo”

A obra de Michelet participa, portanto, da revolução que imprimem na história os pensadores liberais da Restauração e encontra sua tonalidade particular no momento de 1830, essa epifania da nação de onde surgiu a ideia de consagrar a esta uma obra monumental. A *História de França* é a da nação, mas não de uma nação concebida como uma essência preexistente à história e inteiramente contida no gênio de seu solo ou de seus ocupantes originais (como a celtomania de Henri Martin tende a sugerir). Há em Michelet uma verdadeira *história* da nação: constituição progressiva de um território e das instituições assegurando sua administração e seu governo, surgimento de uma consciência coletiva, do sentimento patriótico, desenvolvimento de uma cultura própria e de ideais em função dos quais o país abre o seu próprio caminho histórico. A *História de França* relata esse caminho, esse processo lento e acidentado, e sem dúvida ainda inacabado no momento em que o historiador escreve. A nação permanece, de fato, antes de tudo um ideal em Michelet: sempre em vias de formar-se, *in statu nascendi*, ela só se concretiza com a ajuda de raros momentos milagrosos: o surgimento de Joana d’Arc, as Federações de 1791... Michelet propõe implicitamente uma equivalência entre “nação” e “revolução”. A Revolução Francesa lhe parece não apenas o momento em que a nação afirmou seus direitos políticos contra os da monarquia, mas a encarnação do renascimento perpétuo que define a nação, já que esta não existe senão no movimento interminável no qual toma consciência de si, inventa-se, amplia a base da existência comum, enriquece o sentimento de viver junto.

Gozando da autoridade, sob a Monarquia de Julho, que lhe confere sua posição institucional (professor da Escola Normal, professor do Collège de France, diretor da sessão histórica dos Arquivos, membro do Instituto), Michelet não deixa de construir uma obra profundamente pessoal. Como seus predecessores, considera a história como um domínio no qual se entrecruzam diferentes tipos de causalidade, onde se encontram a liberdade humana e o determinismo, onde se mesclam forças espirituais e forças da matéria, onde a compreensão psicológica completa a explicação das estruturas sociais ou dos motores da economia e da política. Porém, mais do que seus predecessores, está fascinado por essa imbricação do material e do espiritual na História – a ponto de definir o devir, no texto programático que é sua *Introdução à história universal* (1831), como uma luta *interminável* entre matéria e espírito², uma luta amorosa, é preciso acrescentar, cujas peripécias criam a fascinante sucessão das formas concretas, industriais, culturais, artísticas, através da qual se exprime a humanidade. Essa atenção constante à reversibilidade da matéria e do espírito — que anima tanto os seus ensaios de história natural ou de moral social (*O mar, O amor, Nossos filhos*) quanto sua obra histórica — é sem dúvida o que liga profundamente Michelet ao romantismo, quaisquer que tenham sido suas reservas com relação ao movimento literário em questão. Ele se liga, aliás, a um termo um pouco vago do qual o romantismo fez uma de suas palavras fetiche, o “símbolo”, a ponto de os estudantes do Quartier Latin o chamarem afetuosamente de “Senhor símbolo”. Trata-se, de fato, de uma verdadeira mania; Michelet vê símbolos em tudo. No início de sua carreira, essa predileção traduz a

² “Com o mundo começou uma guerra que deve acabar com o mundo, e não antes; a do homem contra a natureza, do espírito contra a matéria, da liberdade contra a fatalidade. A história não é outra coisa senão a narrativa dessa luta interminável” (Michelet, 1831).

influência das teorias alemãs³. Segundo estes últimos, para interpretar corretamente os textos antigos não seria necessário tomá-los ao pé da letra mas decifrar os heróis e seus feitos como imagens recobrando realidades históricas. Michelet põe-se a ler, em sua *História romana*, as narrativas míticas das origens de Roma como uma súplica poética evocando migrações de povos, relações de força sociais e étnicas, mudanças dinásticas e revoluções políticas. O trabalho do historiador consiste, então, em decifrar a linguagem cheia de imagens dos povos antigos, a *des-simbolizá-la*, para extrair daí o conhecimento do passado. Mas quando passa da história antiga à história da França, Michelet amplia consideravelmente o campo de aplicação desse método; o simbolismo torna-se um de seus mecanismos de pensamento e o procedimento fundamental de sua escrita da história. Ora, o que é um símbolo (para Michelet e mais amplamente para os românticos) senão uma maneira de designar a imbricação do material e do espiritual, a ideia concretizada numa forma, a matéria trabalhada pelo pensamento, o sentido circulando entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo? Aos olhos de Michelet, a História é, portanto, no mesmo grau, uma trama de fatos atestados e uma "floresta de símbolos"⁴.

O passado não se resume, para ele, a uma sucessão de acontecimentos do qual lhe caberia reconstituir a cronologia e a engrenagem. A história de cada época, sendo obra da humanidade, traz a marca desta, está escrita de algum modo numa linguagem figurada particular. Michelet amplia a todo o material histórico o que os alemães aplicavam às narrativas míticas. Os rastros, escritos ou não, de qualquer passado, mesmo o mais recente, são já informados por construções simbólicas ou míticas; eles oferecem a quem sabe ler o sentido de cada época, isto é, os sistemas de pensamento do passado mas também o modo com que podemos apreciar, na perspectiva de seus próprios ideais, o valor desse momento passado. Tal detalhe material de uma época adquire assim, frequentemente, em Michelet, uma importância de primeiro plano porque ele é tomado pela interpretação simbólica. Na Introdução do tomo *Renascimento*, a serpente, instrumento de música do fim da Idade Média, torna-se o símbolo da atitude da Igreja de então para com o povo (depois de tê-lo educado, ela se teria posto a embrutecê-lo):

Dessas belas invenções, a que é, de fato, do tempo e deve ganhar o prêmio é o instrumento barroco que simula um coro de baixos ruins, estúpida caricatura da voz profunda das multidões. A *serpente*, numa igreja cada dia menos frequentada, substituirá a partir de agora o povo, ou ao menos poupará o coro custoso demais dos chantres. É a voz humana desumanizada e recaída no animal, nas brutais harmonias de um coro de asnos e touros.

Eis, então, o educador atual do povo. Entre o ofício em latim e o catecismo ainda menos compreendido, ele ouve a *serpente*. Seu ouvido está tomado por essas melodias bárbaras. Ele ouve, boquiaberto, mudo, distraído (MICHELET, 1885, tomo 7).

O simbolismo de Michelet é um procedimento para integrar os detalhes concretos na exposição dos fatos gerais, evitando uma narração linear enriquecida com toques descritivos. Por meio de um surpreendente curto-circuito, nele o detalhe se torna subitamente revelador do todo e a interpretação se compõe como numa imagem, cujos procedimentos realçam a caricatura: a Igreja do final da Idade Média

³ As teorias sobre o símbolo floresceram na Alemanha na virada século XVIII para o XIX, em autores como Johann Heinrich Voss, Friedrich Creuzer, Joseph Goerres, Barthold Georg Niebhur... A conferência sobre o simbolismo na Alemanha pronunciada por Michel Espagne em 2009 no contexto do grupo Flaubert do Item esclarece suas variadas tendências (Cf.: <<http://www.item.ens.fr/docannexe/file/441368/MEspagneJuin09.mp3>>).

⁴ Cf., de Charles Baudelaire, "Correspondences" (*As Flores do Mal*).

é um camponês boquiaberto com o som de uma enorme serpente. O sentido da História se impõe, assim, através de uma representação visual. Evidentemente, atalhos desse tipo se prestam à simplificação, à polêmica, e deixam claramente transparecer as posições prévias do historiador.

O Eu e a história

Michelet nunca negou sua implicação pessoal na história – o que lhe vale críticas até os nossos dias, às vezes pouco pertinentes. A importância que ele atribui ao “eu” no trabalho de análise e de interpretação da história se relaciona, também ela, com o romantismo de sua obra. Decorre, primeiramente, da concepção moderna do “eu” como constituindo um todo. As transformações sociais que se seguiram à Revolução modelam, de fato, um indivíduo moderno que se concebe como um ser completo e autônomo. O eu representa um microcosmo, um continente a explorar, o que justifica a manutenção de um diário íntimo — atividade à qual Michelet se forçará durante dois terços de sua vida. Entre o microcosmo do eu e o macrocosmo do ser coletivo (a sociedade, a nação) podem-se estabelecer relações de homologia e de analogia. A formação do “eu” permite compreender aquela dos sujeitos coletivos que são os povos ou as nações. Como o de Victor Hugo, o “eu” de Michelet está, a um só tempo, onipresente e desindividualizado; ele exerce o papel de um espelho de concentração onde a História se deixa ler na trama de um destino pessoal, mas também o de uma lanterna mágica projetando sobre as figuras do passado sentimentos e emoções que se aproximam delas e as animam. Entre o “eu” e a história se estabelecem relações de reciprocidade. Escrever a história da França é escrever a história do “eu”, já que o “eu” é o produto de uma evolução coletiva. O “eu” não tem nada de atemporal, é uma criação moderna – o fruto das transformações sociais da Revolução, disseram-no. Refazendo a história, Michelet retraça o lento processo que permitiu à sua própria consciência eclodir. De certo modo, como a maior parte dos grandes ciclos modernos, a obra de Michelet termina retornando ao ponto de partida, à sua origem. Do mesmo modo que *Em busca do tempo perdido* se conclui no momento em que o narrador se torna escritor, a obra histórica de Michelet prossegue até a *História do século XIX*, explicitamente apresentada como a história do historiador, nascido em 1798. Aliás, já que consagrou a maior parte de sua vida a compor a história da França, a obra de Michelet acaba por constituir a substância mesma de sua vida e por assimilar-se a ela. “Minha vida esteve nesse livro, ela passou nele. Ele foi o meu único acontecimento⁵”. Se a história de França contém a história do eu, a história do eu se identifica com a história que ele escreveu, a da França, “um todo vivo⁶”.

O engajamento do autor em sua reconstituição do passado instaura com este uma relação igualmente intelectual, moral, estética e afetiva. Trata-se menos de fazer do passado um objeto de conhecimento do que estabelecer um elo de fraternidade com as gerações anteriores. Michelet é exímio em fazer com que a emoção dos homens de outrora chegue até o leitor. Ele reserva sempre fins de capítulos elegíacos, que fazem retinir através do tempo a vibração do lamento, como estas últimas linhas do texto consagrado à morte de Carlos o Temerário:

⁵ Cf. Jules Michelet, prefácio de 1869 a *História de França*.

⁶ Cf. Jules Michelet, prefácio de 1869 a *História de França*.

[...] os cavaleiros, reduzidos a cinco, nessa grande igreja, viram sobre uma almofada de veludo preto a corrente do duque que ocupava o seu lugar, eles caíram em lágrimas lendo em seu brasão, depois da lista de seus títulos, essa palavra dolorosa: “*Trespasado*”⁷.

Ainda que seja muito artificial querer estabelecer uma ordem entre os aspectos cuja união a escrita de Michelet exprime, parece, no entanto, que prima a relação sentimental com o passado e que as outras dimensões, estética, moral, política, provêm daí. É porque o passado se dirige ao ser sensível que ele desencadeia a emoção estética, o julgamento moral, o engajamento político, a hipótese intelectual. O historiador se aplica, então, através de diversos procedimentos, a suscitar nele a impressão da presença do passado. O encontro com os vestígios materiais da história se presta mais a isso do que os próprios rastros escritos. É a penumbra dos Arquivos, o toque dos velhos manuscritos, a presença em torno dele dessas massas de pergaminhos vetustos que faz surgir no historiador a impressão quase alucinatória da vida do passado. Assim, uma passagem da *História da Revolução* conta a descoberta no Armário de ferro da última carta de Girondin Vergniaud e a emoção causada pela mancha vermelha. Nesse rastro deixado pelo colete escarlate contra o qual a carta foi colocada, o historiador julgou ter visto o sangue dos últimos girondinos. O episódio é emblemático da recusa da distância emocional com relação ao passado sobre a qual se funda toda a abordagem histórica de Michelet. Para ele, o sangue da História não seca jamais. A carta de adeus do proscrito traz-lhe sempre a marca viva. Daí decorre uma exigência moral e política: o sofrimento dos ancestrais, sempre atual, requer o engajamento dos homens de hoje. A obra de memória não se reduz a um ritual comemorativo: ela implica a ação e a intransigência para com as forças que oprimiram outrora os ancestrais e que permanecem reconhecíveis em suas encarnações modernas – a exemplo da tirania clerical, um dos alvos principais de Michelet. O encontro com os fantasmas do passado, com essas pulsações de vida que atravessam os tempos para chegar até o historiador desencadeia igualmente uma atitude estética. Já que o passado aspira viver a ponto de voltar para nos assombrar, é preciso dar-lhe essa vida eterna que é a forma artística. Quando Michelet define numa fórmula célebre seu projeto como “a ressurreição da vida integral”⁸, ele designa a necessidade de reconstituir o passado sob uma forma nova, que seja igualmente mais verdadeira e mais destinada à eternidade, do mesmo modo que os corpos ressuscitados na tradição cristã escapam às suas naturezas finitas e mortais. A “ressurreição” proposta por Michelet transfigura o passado no campo da arte, e, fazendo isso, espera atingir uma verdade superior porque, conferindo aos tempos pretéritos uma forma diferente da que eles tiveram, exprime de algum modo a “alma” deles. Contrariamente a seu contemporâneo alemão, o historiador Ranke, para quem importava essencialmente encontrar “o que realmente aconteceu” (*wie es eigentlich gewesen*), Michelet sempre desejou reconstituir não apenas os acontecimentos de outrora mas também o ideal de cada época, o que esta quis e sonhou, o espírito e as “quimeras” das gerações mortas.

O historiador e as imagens

A imaginação mobilizada por Michelet a serviço da evocação do passado nos lembra que ele foi contemporâneo da renovação da pintura histórica. No início da

⁷ Cf. Jules Michelet, *História de França*, tomo VI, 1844.

⁸ Cf. Jules Michelet, *História de França*, prefácio de 1869.

Restauração, vemos de fato aparecerem nos Salões novos assuntos, extraídos da história nacional. Com vontade de se diferenciar do neoclassicismo da Revolução e do Império que havia buscado seus modelos na antiguidade, com desejo, igualmente, de esquecer a derrota de 1815 dirigindo-se a um passado mais gratificante, os pintores se voltaram a episódios da história da França. Essa mudança de assunto é acompanhada por uma evolução do gênero da pintura histórica, tradicionalmente o “grande gênero”. Como se tivessem registrado os princípios dos teóricos da história liberal, os artistas privilegiam a anedota e celebram menos um herói único do que um grupo representando mais ou menos o conjunto da nação. A busca pela emoção e o patético – pensemos, por exemplo, nos quadros de Paul Delaroche representando “As crianças de Édouard” (1831) ou “O suplício de Jane Grey” (1833) – toma o lugar da representação das virtudes guerreiras e aristocráticas.

O governo de Carlos X havia feito múltiplas encomendas de cenas históricas, notadamente para a decoração do Louvre e do Palácio Bourbon. O ministro Polignac desejava a criação de uma cátedra de história da França no palácio do Louvre⁹. Quando sobe ao trono, após a Revolução de 1830, Luís-Felipe decide criar em Versailles um museu destinado a celebrar os grandes feitos da nação. É, de fato, com a ideia de que os franceses de todos os credos pudessem comungar na celebração da glória de sua pátria que foi imaginada a Galeria das Batalhas, inaugurada em 1837.

Embora grande especialista em pintura, Michelet parece ter se interessado pouco, contudo, pelo gênero da pintura histórica, cujos objetivos, em particular a vontade de tornar a história sensível e viva, seriam parcialmente os seus. Consideremos, portanto, os quadros históricos do século XIX como imagens que seriam interessantes de confrontar com textos de Michelet, porque testemunham uma ambição comparável de ressuscitar a vida do passado, mas não avancemos além desse paralelo. Para dizer a verdade, a imaginação de Michelet devia ficar pouco à vontade diante de representações elaboradas por outros, e os pintores de história deviam lhe parecer concorrentes. Mas também, retornaremos a isso, a pintura propunha, sem nenhuma dúvida, cenas demasiado enrijecidas para seu gosto. A escrita tem sobre ela a vantagem de solicitar vigorosamente imagens mentais sem retirar a possibilidade de animá-las.

Outras encenações haviam marcado profundamente o historiador. Ele evoca inúmeras vezes o Museu francês dos Monumentos instalado por Alexandre Lenoir no depósito dos Petits-Augustins durante a Revolução. Nesse lugar, escreve ele, teriam nascido desde a sua infância a fascinação pela história e o amor pelas formas passadas. Lenoir havia reunido, para protegê-los do vandalismo revolucionário, um conjunto de fragmentos artísticos, arquiteturais e monumentais, no antigo convento dos Petits-Augustins. Mas, sobretudo, havia-os disposto de modo a sugerir a “fisionomia exata¹⁰” dos séculos distantes. Diferentes salas reagrupavam os vestígios de diversos séculos e, sobretudo, conseguiam recriar, cada uma delas, uma impressão particular através de uma iluminação variada e uma decoração apropriada. O efeito envolvente dessa imersão nas diversas atmosferas do passado parece ter exercido uma notável influência sobre o pequeno Michelet. O historiador adulto buscou recriar um efeito semelhante através de uma escrita repleta de ecos e ressonâncias, pintando épocas de modo a que cada faceta fosse suscetível de

⁹ Cf. Marie-Claude Chaudonneret, “Peinture et histoire dans les années 1820-1830”, in *L’Histoire au musée*, actes du colloque organisé par le musée national du Château de Versailles, Arles, Actes Sud, 2004, p. 127-137.

¹⁰ Cf. *Catalogue du musée*, 1810, p. 6.

refletir as outras. O Museu de Lenoir fechou em 1816, mas Michelet pôde encontrar emoções comparáveis nos panoramas, divertimento que se popularizou no século XIX: grandes cúpulas representando lugares e acontecimentos grandiosos (batalhas, incêndio de Moscou...) criavam no espectador a ilusão de ser transportado aos próprios lugares. É à impressão de totalidade, resultado de uma experiência de imersão no espetáculo, que Michelet parece ter sido mais sensível, o que corresponde bem à sua ambição pessoal de escrever uma história total.

O interesse de Michelet pelas fontes visuais é impressionante. Se não dá muita atenção aos pintores de história contemporâneos, em contrapartida é um incansável visitante de museus, um apaixonado pela arquitetura, um viajante que desenha em suas notas uma grande quantidade de coisas vistas. Como sublinha Francis Haskell, essa curiosidade pelas artes, os monumentos, os vestígios materiais das civilizações é, nesse momento, coisa totalmente nova (HASKELL, 1993, cap. X). Ela se traduz por frequentes referências a artistas e obras na *História de França*. Mas não é na pintura de assunto histórico que Michelet encontra os testemunhos mais impressionantes do caráter de uma época. Um motivo decorativo, uma forma arquitetural e sua evolução, um retrato dirão mais sobre o espírito do tempo do que uma representação produzida, que teria isso como objetivo. Segundo Francis Haskell, Michelet foi assim “o primeiro historiador a sentir que os túmulos indicavam as atitudes cambiantes em face da morte” (HASKELL, 1993, p. 172). No que diz respeito aos tempos antigos, à Idade Média em particular, Michelet concentra sua atenção na arquitetura. O tomo II da *História de França* conclui com um longo texto sobre as catedrais onde interpreta a evolução dos estilos, do romano primitivo ao gótico flamejante, como tradução da relação da Igreja com a sociedade medieval. Enquanto a Igreja se quiser verdadeiramente católica (isto é, etimologicamente *universal*), acolhendo o povo, que ela educa, ela crescerá e se tornará mais bela, florescerá em capelas e rosáceas góticas. Mas à medida em que se abandona à escolástica e se constitui em casta separada do povo, ela se refina e se estiola na artificialidade do gótico tardio. Nesse trecho virtuoso, Michelet consegue pôr sua força de evocação visual a serviço de sua fascinação pela metamorfose. Ele não descreve uma catedral, não se detém num estado, num estilo capturado num instante, o que lhe importa é restituir a forma no movimento do tempo. Uma das constantes de sua relação com os documentos visuais é colocá-los em série para perceber o processo do devir. Nunca fica tão satisfeito senão quando uma sucessão de retratos lhe dá, num atalho, o filme de uma vida:

Os retratos do Regente (um volume inteiro *in-folio* na Biblioteca) são uma história admirável, desde o primeiro (com doze anos), retrato doce, terno, alegre, da criança mais dotada que jamais existiu, até a gorda face inchada, apoplética, tocada tão de perto pela morte¹¹.

Para revelar um grande homem, Michelet não confia de forma alguma em suas memórias e também não completamente nos escritos dos contemporâneos. Em contrapartida, vemo-lo procurar o segredo da personalidade no fundo dos retratos, confiante na exigência de verdade que instiga todo artista verdadeiro. Um retrato não exhibe apenas a aparência corporal, mas a disposição íntima do ser, a compleição do físico e da moral, a propensão fatal de um indivíduo. Um retrato, além disso, está sempre datado, ele representa alguém num momento preciso e Michelet crê na faculdade de que dispõe o artista de capturar e tornar particular

¹¹ Cf. Jules Michelet, *A Regência*, tomo XVI de *História de França*, 1863.

esse momento, oferecendo assim ao historiador informações preciosas sobre o estado de saúde e de espírito de um grande homem numa conjuntura dada. Os retratos datam e “especificam”, confirmando que tudo muda na história, e que os grandes homens nunca estão congelados em sua essência como suas estátuas gostariam que acreditássemos.

São inúmeros os grandes artistas evocados nos tomos da *História de França* consagrados aos séculos XVI, XVII e XVIII. Michelet os considera como os maiores testemunhos de seus tempos. Como um sismógrafo, o artista registra os abalos da História; ele está mais do que ninguém sensível ao desespero causado pela ausência de perspectiva coletiva, pelas falhas do progresso e pela sujeição e descrédito de sua pátria. No seu curso de 1848, o historiador se dedica a uma interpretação histórica da obra de Géricault. O pintor representou em seus quadros-chave as inflexões morais da época em que viveu: 1812, o “Oficial de caçadores a cavalo” (“A guerra, e nenhuma ideia.”); 1814, o “Soldado ferido” (“a descida rápida, escorregadia...”) 1822, estamos ainda mais baixo. *A Jangada da Medusa* alegoriza o impasse da Restauração:

É a própria França, é nossa sociedade inteira que embarcou nessa jangada da *Medusa*... Imagem tão cruelmente verdadeira que o original recusou reconhecer-se. Recuaram diante dessa pintura terrível: passaram rápido por ela; tentaram não ver e não compreender¹².

Se um acontecimento político, uma vitória ou um tratado oferecem a história exterior, a arte, por sua vez, permite aproximarmo-nos da verdade moral de uma época e do modo como ela foi vivida a partir de seu interior.

Um documento iconográfico pode permitir “pintar de dentro¹³” um caso escandaloso, que o poder tentou apagar destruindo os documentos oficiais. Numa passagem de *A Regência* (capítulo XI) Michelet apoia-se em gravuras do tempo representando o vai-e-vem da rua Quincampoix para reconstruir a rede da agiotagem, o meio suspeito que liga os grandes senhores aos escroques.

Aos olhos de Michelet, a imagem é sempre reveladora e vantajosa de olhar. Homem de um tempo em que as imagens, graças aos progressos técnicos, começam a invadir a vida cotidiana (pelo jornal, o livro ilustrado, o cartaz, a fotografia), o historiador sabe a fonte de informação que constituem, mas pesa também a sua função simbólica. Ele possui uma consciência aguda da importância para todo o poder de se representar e do que as modalidades de representação dizem sobre a natureza desse poder. Constata a que ponto o fasto de Luís XIV da Galeria dos Espelhos traduz o solipsismo narcísico de um poder monárquico separado da nação. Em sua *História do século XIX*, comenta o uso muito precoce da propaganda pelo clã bonapartista. Desde 1796, Joséphine explora o poder cativante da gravura para construir a lenda do grande homem durante a campanha na Itália. Assim, quando Bonaparte visita a aldeia de Virgílio:

Joséphine não perde tempo. É o que dizem. São feitas gravuras, muito belas, gravuras preparadas evidentemente muito tempo antes (não tínhamos ainda nossas litografias sem graça e expeditas). E nessas gravuras, vamos ver o herói da Itália, perto do túmulo de Virgílio, à sombra de seu loureiro (In: *História do século XIX*, tomo II, 1872).

¹² Cf. Jules Michelet, *Curso proferido no Collège de France em 1847-1848* (1848), capítulo III.

¹³ Cf. Jules Michelet, *História de França*, tomo XV, *A Regência*, 1863.

Assim, paralelamente à inovação que ele introduz na escrita da história afirmando que deve se fundar na pesquisa dos arquivos e não apenas na consulta das crônicas e das memórias, Michelet inaugura uma exploração específica do documento visual. Um texto traz ao historiador informações factuais sobre o período que ele estuda, mas também informações sobre o universo mental, o sistema de representações e oposição no campo político ou social daquele que a produziu. Do mesmo modo, a imagem é examinada pela verdade que revela e pelos mecanismos de poder que desvendam suas distorções, sua destinação, seu estatuto. Nos últimos tomos de *História de França*, as referências iconográficas se multiplicam, como se Michelet, afastado então de sua fonte de informações inicial, os Arquivos, quisesse contrabalançar essa falta referindo-se a outro tipo de documentos originais para retificar o discurso pouco natural das memórias e das fontes secundárias sobre o qual se apoia, aliás.

Ver o passado

Alimentados pela observação de gravuras, quadros, afrescos, esculturas, motivos decorativos e formas arquiteturais, os textos de Michelet produzem em abundância suas próprias imagens. O historiador se apropria de obras picturais: comenta-as a partir da imagem mental que sua lembrança conservou delas, e lhes imprime um movimento pessoal. O verniz se apaga, a superfície pintada torna-se um quadro vivo, a carne palpita, a emoção o toma, o leitor torna-se o viajante de um fragmento de drama real.

Um excelente quadro holandês que está no Louvre mostra aos joelhos de um capitão vestido de veludo vermelho uma miserável camponesa que parece pedir perdão. O rosto dela tem uma cor tão forte de chumbo, tão suja; visivelmente ela já sofreu tanto que não sabemos mais o que pode rezear. Mataram-lhe o marido, as crianças. Ora! O que lhe podem fazer mais? Vejo lá no fundo soldados que jogam dados, apostam o quê? A mulher, talvez, a diversão de fazê-la sofrer. Ela tem ainda uma carne, a infeliz, e ela treme. Sente que essa carne, que não serve para mais nada, só pode causar dor, gritos, caretas, a comédia da agonia¹⁴.

No início de sua carreira, enquanto só compunha obras escolares, *Manuais* destinados a inculcar nos estudantes os conhecimentos fundamentais em história, Michelet percebeu a importância de recorrer à imagem para a memorização. Para deixar na memória dos estudantes uma “impressão durável da história moderna”, convinha, escreveu ele, “representar todas as ideias intermediárias, não por expressões abstratas, mas por fatos característicos que pudessem capturar as jovens imaginações. Bastam poucas, mas bem escolhidas para lembrar todas as outras, de modo que os mesmos fatos apresentem à criança uma sequência de imagens, ao homem maduro uma cadeia de ideias¹⁵”.

O termo imagem designa aqui o fato surpreendente que resume e lembra todos os demais. Escritor para adultos, Michelet não se esquece desse princípio pedagógico, que é também um princípio estético e um princípio político. Ele dá a alguns fatos, às vezes anedóticos, um notável desenvolvimento, reserva-lhes um tratamento particular, que os põe em destaque e lhes confere uma dimensão simbólica. Por exemplo, traz no início do tomo *Guerras de religião* uma narrativa detalhada e dramática do “golpe de Jarnac” apresentando esse caso de duelo como

¹⁴ Cf. Michelet, *História de França*, tomo XII, *Richelieu e a Revolução*, 1858.

¹⁵ Cf. Jules Michelet, prefácio da primeira edição do *Manual de história moderna*, 1827.

a súmula das rela es de força do tempo. Desejoso de que sua história se endere asse tanto às classes cultivadas quanto ao povo, Michelet pratica uma escrita onde as imagens estão encarregadas de transportar as ideias tanto mais porque acredita, como seus contemporâneos, que o pensamento figurativo   mais acessível aos espíritos pouco educados.

A imagina o de Michelet rapidamente constituiu uma ant fona da crítica. Todos louvaram esse dom, infinitamente sedutor, infinitamente suspeito. Os testemunhos dos alunos e dos leitores de Michelet lhe agradecem por ter sabido tornar o passado vivo através desse expediente. Os artigos da imprensa no momento da publica o de seus livros louvam o poder visual de sua escrita, frequentemente para proteger-se contra ela.

As imagens são tão vivas, escreve Hippolyte Taine em 1855, os volteios tão ágeis, o jorro da inven o tão feliz e tão violento, que os objetos parecem renascer com suas cores, seus movimentos e suas formas, e passar diante de nós como uma fantasmagoria de pinturas luminosas. Os menores fatos, um detalhe da vestimenta, uma anedota de tipografia, animam-se, e acreditamos ter uma espécie de visão [...]¹⁶

A imagina o entra, sem d vida, em conflito com o julgamento calmo ao qual a crítica ponderada queria reduzir o trabalho histórico. A concep o que possuía Michelet dessa "rainha das faculdades" ultrapassava em muito a licença dada   fantasia individual de aumentar os fatos conhecidos. A imagina o não   nele uma comodidade, um deixar-correr. Ela confere movimento   inventividade epistemológica de um pensador louvado regularmente pela pertinência de suas hipóteses por especialistas de ciências humanas (L. Febvre, J. Le Goff, R. Barthes, M. Gauchet, F. Haskell, M. Serres...), mas ao qual não se pode repreender, no que diz respeito aos conhecimentos factuais, os limites do saber de seu tempo.

A exemplo de seus contemporâneos ávidos pelo espetáculo da hist ria¹⁷, Michelet sonha em ver as cenas e figuras do passado e escreve, sem d vida, em parte para satisfazer esse desejo criando quadros vivos. O século XIX v  nascer uma rela o est tica com o passado. Antes, a aprecia o das obras-primas dos mestres antigos estava ligada ao reconhecimento de modelos e ideais eternos, a emo o est tica não dependia, então, da distância temporal que separava o entusiasta daquilo que admirava. Mas no período moderno aparece uma emo o especificamente relacionada com o que já passou, com o próprio passado. O enfraquecimento da transcendência religiosa produz talvez a transferência de uma parte do sagrado a essa dimensão do tempo. Os acontecimentos passados possuem esse estatuto particular de terem existido, de poderem ser conhecidos, mas de se situarem numa dimensão inacessível ao sentido. *Mutatis mutandis*, eles têm pontos em comum com essas realidades imateriais que constituem para o crente a divindade, os santos e os anjos. Acrescentemos que o passado, concebido como o domínio das origens e das causas, oferece um substituto   explica o metafísica. Compreendemos, assim, que o desejo de ver as coisas do passado tenha sido tão agudo para os homens do século XIX quanto, guardadas as devidas propor es, o de contemplar as apari es divinas ou angélicas dos séculos de f . Pensemos no desafio de Flaubert de reconstituir em *Salammb * a antiguidade mais desaparecida no momento em que escreve, o mundo cartagin s: pensemos na espécie de hiper-

¹⁶ Hippolyte Taine, artigo publicado na **Revue de l'instruction publique** em fevereiro de 1855, a respeito do tomo VII de *História de França, Renascimento*.

¹⁷ Remeto neste ponto ao livro de Maurice Samuels, *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

realismo ao qual ele tende pela acumulação de detalhes concretos e notações sensoriais. A obra de Michelet tem o seu lugar nessa transformação das sensibilidades, mas seu gênio foi ter levado ao mais alto grau de intensidade a emoção estética da história – sabendo que essa emoção estética é a forma cultural tomada pela nova sensibilidade com relação ao passado. A referência às produções culturais e artísticas do passado só é tão importante em Michelet porque se trata para ele de instituir o passado em si mesmo, o passado inteiro, como objeto artístico. Por capilaridade, o comentário das obras de arte serve-lhe para conferir, pouco a pouco, uma qualidade estética a toda realidade do passado. Do quadro de tal artista passamos através de uma transição cruzada (*crossfade*) ao quadro que traça o historiador de todo um mundo desaparecido. Dioramas, panoramas, fantasmagorias e outros espetáculos populares tendiam ao mesmo alvo, mas caíram no esquecimento. Michelet, tendo dado forma literária a essa estetização do passado, fez com que ela passasse à posteridade.

Uma obra de arte, a *História de França*? Sim. Mas de um tempo, o romantismo, em que a arte não se concebia como exclusiva nem da moral, nem da política, nem da ciência.

PETITIER, P. Michelet and the History-Resurrection. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 63-78, 2013.

Referências

CHAUDONNERET, M-C. «Peinture et histoire dans les années 1820-1830». In: _____. *et al. L'Histoire au musée*, actes du colloque organisé par le musée national du Château de Versailles, Arles, Actes Sud, 2004. p. 127-138.

ESPAGNE, M. Conférence sur le symbolisme. Paris: ITEM - Institut des Textes et Manuscrits Modernes, s/d. Disponible en <<http://www.item.ens.fr/docannexe/file/441368/MEspagneJuin09.mp3>>. Accès 17/08/2013.

HASKELL, F. *L'Historien et les images*. Paris: Gallimard, 1993.

MICHELET, J. *Introduction à l'histoire universelle* (1831). In: _____. *Œuvres complètes*, t. II, Flammarion, 1972.

_____. *Histoire de France* (1833-1868). Paris: Éditions des Équateurs, 2008-2009 (17 tomes).

_____. *Cours professé au Collège de France*. Paris: Gallimard, 1998 (2 tomes).

_____. *Histoire du XIXe siècle* (1872-1874). In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, t. XXI, 1982.

_____. *Précis d'histoire moderne* (1827). In: _____. *Œuvres complètes*, t. I, Flammarion, 1972.

SAMUELS, M. *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.