



Insignis
Revue d'études littéraires et transdisciplinaires sur le 19^e siècle



TRANS(E)

Numéro coordonné par Christine MARCANDIER et Vincent VIVÈS

Illustration de couverture de la revue : Théodore Géricault, *Étude de main* (détail), RMN.
Illustration du numéro Trans(e) : Delacroix, Étude pour *La mort de Sardanapale* [1826].

Dans un contexte de diffusion électronique, tout auteur conserve ses droits intellectuels. Il doit être cité comme auteur du document, avec mention de la revue *Insignis*, de son numéro et de la date de publication.

Numéro ISSN en cours

Sommaire

PRIMA VERBA

- Avant-Propos, Vincent VIVÈS (p. 5 à 7)

SED NON SATIATA – TRANS(E)

- "Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur", Olivier BARA (p. 9 à 23)

- "Un comique *trans* : Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale", Marie-Ève THERENTY (p. 25 à 35)

- "Une relecture de l'androgynisme romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin*", François KERLOUEGAN (p. 36 à 53)

- "De l'ivresse du sang, de l'ivresse des foules : violence, fascination, transmissions romantiques", Christine MARCANDIER (p. 54 à 74)

- "D'un univers à l'autre : le ballet romantique", Hélène MARQUIÉ (p. 75 à 90)

- "Chasser le naturel : transparence, transgression et transfiguration", Hugues LAROCHE (p. 91 à 107)

- "L'inconnu devant, Rimbaud", Vincent VIVÈS (p. 108 à 121)

- "Drieu la Rochelle et l'égotisme ou l'homme romantique et son double", Jean-Michel WITTMANN (p. 122 à 132)

EX-LIBRIS

Notices bio-biographiques des contributeurs du numéro 1 (p. 133-134)

INSIGNIS

- "Nommer l'innommable : la créature de Frankenstein", Paolo TORTONESE (p. 135 à 143)

- "Autre étude de femme, Madame de Bargeton", Christine MARCANDIER (p. 144-155)

Prima Verba

Le Dieu qu'adore Hugo a certes mis le poète et son « âme au mille voix » au centre du monde comme un « écho sonore ». Mais au centre d'un excentrement, puisque ce dernier est la réverbération d'une parole qui le traverse mais dont il n'est, en fait, qu'un instrument d'amplification. La conscience romantique est ainsi le centre d'un rayonnement à partir de quoi le sujet se trouve au cœur d'une position métaphysique, qu'elle soit harmonique, mystique et/ou idéaliste; mais elle ne s'y maintient existentiellement que de manière excentrée, — comme un écho sonore, signifiant quelquefois une vérité, disant tout autant qu'elle est une voix « criarde » et discordante dans l'harmonie du monde (Baudelaire).



L'énergie qui se découvre dans le Cosmos ou la nature, dans le génie, l'homme providentiel, politique, dans le fou, dans l'amoureux s'ouvrant à l'abîme du désir et de la sexualité, dans des corps à la recherche d'une fusion sublime, chaste et rageuse... se dissout dans la langueur et la consommation spleenétique, se fige dans la mélancolie, avorte dans l'Ennui ou s'y exaspère au contraire, dans l'éparpillement qui guette le sujet romantique traversé par un territoire natal, une histoire politique, un souffle cosmologique, un inconscient collectif, des voix chères qui se sont tues, etc.

L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité du monde, dit Schlegel. C'est-à-dire qu'elle est ce mécanisme qui, pour poursuivre une vérité toujours fuyante, épouse la forme même de cette fuite en espérant, par syncrétisme fonctionnel, recomposer dans la dissémination d'une vérité dont la formule, dit Novalis, est perdue. L'ironie romantique poursuit ainsi une unité, dont elle a la certitude et l'intuition, mais qu'elle sait aussi devoir rater, ou, dans quelques rares et heureux instants, atteindre, au gré de voyages initiatiques (le *Wandern* schubertien, le voyage oriental de Nerval, les paradis artificiels...), au sein de territoires contigus mais mobiles, changeants, inconnus, terrifiants, sublimes. Tel Protée, le monde ne cesse de se métamorphoser pour échapper au sujet. Il se métamorphose sans cesse pour ne pas avoir à répondre de sa propre nature. L'ironie est *a-topos*, elle est toujours dans la dissolution, le transport. Devant l'ouverture illimitée qu'est le monde, l'individu romantique, tentant de se retrouver dans le miroir de la conscience, plonge dans un voyage au-delà des apparences et appareille pour des lointains qui le ramènent à lui ou le perdent à jamais. Les désirs partent en caravane dans le Sahara du monde, où l'on trouve les merveilles de l'Orient comme l'aridité des déserts. Le départ se fait en prenant les chemins du monde en ses métamorphoses avec l'espoir d'arriver au port de l'Unité rassurante. L'ironie romantique se définit donc comme une dualité, et dans la tension résolue ou non de cette dernière, dans la translation, le mouvement, l'échappée qui passe à travers, *trans* : transsubstantiation du Verbe (Lamartine, Hugo), transmigration des âmes (de Swedenborg à Nerval), transparence des cœurs (Rousseau), transport enthousiaste et extatique (de Staël, Sand), transformisme et transsexualité, mystique ou non (Balzac, Gautier, Michelet), transposition d'art (Gautier), transgression (Byron), inter et transtextualité d'un auteur à un autre, d'un siècle à un autre...

A la recherche de la transcendance ou dans le jeu de la transgénéricité, passant à travers le fragment pour tendre à l'Unité, à travers les métalepses narratives pour captiver une nouvelle réalité textuelle et imaginaire, à travers l'androgynie ontologique et sexuelle en quoi le besoin de fusion s'épanche dans le souci de la continuité et de l'inclusion, de la compénétration, le monde romantique révèle et affirme cette vérité profonde : « *totum in toto et totum in qualibet parte* » (Baader). Tout est dans tout et tout est conjointement dans la partie... Devant cette dualité du monde, l'ironie romantique choisit le chemin de l'empathie : la conscience s'extasie pour retrouver l'unité dans la multitude, passant par les contraires et la périphérie pour trouver le centre. Devant cette translation généralisée, ces chemins de traverse, le sujet et l'artiste romantiques s'ouvrent à la transe : panique ou amoureuse, fiévreuse ou délirante, enthousiaste ou démoniaque.

Nous avons souhaité confronter dans ce premier numéro, programmatique, diverses approches critiques autour de cette notion plurielle et labile de « transformisme », dans le domaine littéraire comme artistique, dans le cadre du XIX^e siècle français. Laissé à la libre interprétation de chacun des collaborateurs de ce numéro, la question du transformisme universel que pointait, il y a quelques décennies, Georges Gusdorf (« Le vitalisme romantique justifie un transformisme universel, qui défie les classifications établies »¹) dans une perspective essentialiste (car il y a pour ce critique une essence du romantisme, qui déborderait le cadre historique et les déterminismes qui s'y adjoignent - tel, le plus important, la Révolution française), a été traitée d'une manière nouvelle. C'est bien en effet l'absence de questionnement sur l'essence du romantisme (et du romantisme pensé comme révélation d'une essence) qui caractérise les études qui suivent. Issues d'une autre génération, elles regardent du côté des variations, des transpositions intersémiotiques ou des dispositifs déportés. Elles interrogent la pratique du corps, du théâtre et de la danse romantiques. Elles scrutent des dispositifs (qu'ils soient pensés dans une perspective structuraliste ou sérialiste...). Dans leur diversité, elles ont en commun de se maintenir dans un lieu de réflexion où la littérature est pensée comme expérience.

Trans(e) est donc - enfant de son temps ? - peu dans la transsubstantiation et beaucoup dans le transversal. Dans la transe des intensités qui nourrissent un texte et non dans celles qui proviennent de l'enthousiasme (le transport divin). Dans un questionnement de l'individuation passant plus par les *queer studies* que par le discours idéaliste. Dans leur diversité même, les présentes études interrogent l'entêtement de l'art à se réaliser transversalement au XIX^e siècle, dans la recherche permanente et toujours renouvelée d'une expérience empirique qui n'est pas fixe, qui ne se regarde pas frontalement, qui ne signifie pas unilatéralement.

Vincent VIVÈS

Illustration : François André VINCENT (1746-1816) *La Mélancolie An VIII* (1800) Huile sur toile Rueil-Malmaison, Musée national du château de Malmaison.

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Grande Bibliothèque Payot, 1994, I, p. 375.

Sed non satiata - Trans(e)

**Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire,
ou la force comique d'un théâtre d'acteur**



« Songez que notre babil improvisé échappe à toute censure, et que nul ne peut prévoir et empêcher nos traits de critique. » George Sand, *Marielle*, Prologue.

En 1849, dans son *Enquête sur les théâtres* auprès du Conseil d'Etat, Victor Hugo, fort de son expérience d'auteur censuré sous la monarchie de Juillet, énumère les multiples délits qu'il est possible de commettre dans une salle de spectacle. La censure préalable, rétablie en 1835, veille certes sur les délits volontaires de l'auteur lorsque celui-ci écrit dans une pièce « des choses contraires aux lois et aux mœurs ». Mais le pouvoir du même censeur paraît amoindri face aux

« délits de l'acteur » qui détourne les textes par ses gestes, ses inflexions de voix ou ses improvisations. Et Hugo d'énumérer encore « les délits du décorateur qui expose certains emblèmes dangereux ou séditieux mêlés à une décoration ; puis ceux du costumier, puis ceux du coiffeur, oui, du coiffeur ; un toupet peut être factieux ; une paire de favoris a fait interdire *Vautrin*¹. » L'allusion est claire : elle vise (hommage indirect) l'acteur Frédérick Lemaître. Ce dernier, dans la pièce de Balzac (1840), s'était « fait la tête » du roi Louis-Philippe – une tête en forme de poire, flanquée de larges favoris et surmontée d'un toupet. La bouffonnerie de l'acteur détournait l'attention du drame, passait par-dessus le texte balzacien (qui prévoyait un costume de général mexicain²...) et entretenait, par la connivence amusée avec le public, la fronde contre le pouvoir³. Dans une reprise du *Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat en mars 1848, le même acteur sortait de sa hotte, parmi les multiples détritiques ramassés dans le ruisseau, une couronne dorée : autre jeu de scène imprévu, symbole visuel éclatant voué à prendre soudainement sens aux premiers jours de la deuxième République⁴.

Alors que les censeurs rêvent à un théâtre où il ne se passerait rien, où l'acteur serait « réduit à la fonction d'exécutant et le public à la fonction de consommateur » - selon une formule de Jacques Rancière⁵ -, Frédérick Lemaître fait participer ce public, rompt la barrière symbolique séparant scène et salle, implique les spectateurs dans le déchiffrement ludique des signes non écrits, anime une contestation narquoise et frondeuse des symboles de l'ordre. Par cela, il rend possible le déchaînement du rire en des temps de contrôle des répertoires théâtraux : la menace d'interdiction nourrit chez lui la folle imagination de tous les moyens de la transgresser. Par sa formation dans les petits théâtres du boulevard du Temple, Frédérick Lemaître était rompu à l'art du spectacle improvisé et de la pantomime suggestive, de la « charge », de la « pitrerie » et de la « farce » jouées dans son jeune temps aux Funambules et aux Variétés-Amusantes⁶. Dès son apparition au théâtre de l'Ambigu-Comique, Robert Macaire, héros malgré lui de *L'Auberge des*

¹ Cité par Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 84.

² Avec chapeau « fourni de plumes blanches », « écharpe aurore », « les cheveux traînants et frisés comme ceux de Murat » (acte IV, scène II). Ce n'est là qu'un des nombreux costumes arborés au fil du drame de Balzac par Jacques Collin, dit Vautrin (édition du *Magasin théâtral*, sans date).

³ Il convient toutefois de faire la part de la construction rétrospective dans cette affaire de toupet. Sur les causes réelles de la censure de la pièce, voir les mises au point de René Guise dans son édition critique de *Vautrin* (Balzac, *Oeuvres complètes*, Bibliophiles de l'Originale, t. XXII, 1969, p. 622-626).

⁴ D'après O. Krakovitch, *op. cit.*, p. 94.

⁵ Jacques Rancière, « Le Bon Temps ou la Barrière des plaisirs », dans *Révoltes logiques*, n° 7, 2^e trimestre 1978, p. 25.

⁶ Maurice Descotes note, à propos de cette formation « sur le tas », dans ces petites scènes du boulevard du Temple : « Frédérick y découvrit le prix et la valeur du geste. Et le geste de Frédérick allait devenir célèbre » (M. Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955).

Adrets de Saint-Amant, Polyanthe et Antier¹, était né du viol du code mélodramatique perpétré par le comédien, transformant ce qui devait être un succès de larmes en un succès de rire. L'entrée en scène de Rémond et Bertrand, à l'acte I, scène VII², ne brouillait-elle pas d'emblée la codification des personnages et des gestes ? Les deux bandits, au lieu de pénétrer furtivement sur scène, à demi masqués, sur les accords mystérieux de l'orchestre, affectaient la prestance d'un Amoureux ou l'assurance d'un Père noble³.

Ce jeu comique fondé sur le parasitage constant du texte, sur l'improvisation verbale et les *lazzi* renouvelés de l'ancien répertoire de la Foire, est inséparable de l'incarnation du personnage du « floueur », « blagueur », « puffiste » Robert Macaire. Grâce à l'invention de ce personnage mobile, plastique, imprévisible, et pourtant unifié par quelques traits identifiables, le comédien restait un dans l'excentricité même de sa création : « Si étoilé que soit son jeu de détails lumineux, il reste toujours synthétique et sculptural », note Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*⁴. Surtout, cet être doué d'ubiquité qui renverse les codes comme les barrières sociales et morales, renvoie le texte dramatique à l'état de pur *pré-texte* : un simple canevas qu'enrichiraient comme autant de broderies éphémères les gestes, pantomimes, bons mots et autres improvisations du comédien-auteur. Aussi les éditions des deux pièces où prit naissance le personnage de Robert Macaire, *L'Auberge des Adrets* en 1823 et sa suite, *Robert Macaire*⁵, en 1834, offrent-elles inéluctablement une lecture déceptive : dans la fixité des répliques, dans la pauvreté « visuelle » des didascalies s'évanouit un *théâtre d'acteur*, figé et mutilé dans le tombeau du texte. Chaque publication prétend fixer le vagabondage et contrôler le dévergondage du sens, ramener ce dernier dans les limites d'un *théâtre d'auteur*. L'histoire éditoriale de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire* est faite de réajustements, d'ajouts ou de transformations, peinant à suivre les mille et une variantes inventées chaque soir par le comédien et son complice⁶.

¹ Se cachent derrière ces pseudonymes Jean-Armand Lacoste, Alexandre Chapponier et Benjamin Chevrillon dit Antier.

² D'après le découpage du texte en 1823, repris par Catherine Cœuré dans son édition de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire*, Grenoble, Roissard, 1966.

³ D'après Robert Baldick, *La Vie de Frédérick Lemaître. Le lion du boulevard*, traduit de l'anglais par Roger Lhombreaud, Paris, Denoël, 1961, p. 41.

⁴ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 699.

⁵ *Robert Macaire* est écrit par Frédérick Lemaître, assisté de deux des auteurs de *L'Auberge des Adrets*, Antier et Saint-Amant. L'idée de cette suite est tirée du roman paru chez Baudouin en 1833, *L'Auberge des Adrets, manuscrit de Robert Macaire trouvé dans la poche de son ami Bertrand*, écrit sous le sceau de l'anonymat par Maurice Alhoy. La métamorphose de l'ex-forçat en escroc grandiose est donc due à la collaboration de Lemaître, Alhoy, Saint-Amant et Antier.

⁶ Sous le second Empire, plaidant auprès du Ministre d'Etat de la Maison de l'Empereur, le 30 mars 1855, pour obtenir l'autorisation de jouer *L'Auberge des Adrets*, le directeur de l'Ambigu-Comique, Charles Desnoyers, témoigne après-coup de ces adaptations successives du texte imprimé au texte joué : « Une

Sous la Restauration, la pièce se trouve d'abord fixée sur le manuscrit soumis au contrôle de la censure préalable. Sous les titres de *Jeannette*, ou *L'Auberge des Adrets ou la pauvre Marie*¹, le texte ne diffère guère de la première version imprimée en 1823², un décalage dans la numérotation des scènes et l'hésitation sur le prénom de l'héroïne mis à part. La lecture de cette version initiale ne laisse guère imaginer les facéties de Frédéric Lemaître et de l'acteur Firmin dans le rôle de Bertrand : seul est offert l'état premier d'un mélodrame conventionnel, larmoyant et moralisateur. Six mois plus tard, une deuxième édition chez Pollet intègre quelques modifications, signe que la version scénique a désormais dépassé le manuscrit originel et la version originale : par exemple, la scène VIII de l'acte I, première rencontre entre les deux bandits et le garçon d'auberge Pierre, passe de neuf à vingt-cinq répliques, et accueille les réparties fantaisistes et culinaires de Rémond³. Au début de la monarchie de Juillet, *L'Auberge des Adrets* est reprise à la Porte Saint-Martin le 28 janvier 1832 avec, dans le rôle de Bertrand, le comédien Serres qui remplaçait déjà Firmin lors d'une reprise en avril 1830. Cette nouvelle version scénique de la pièce, resserrée en deux actes, s'enrichit d'un nouveau dénouement et des « répliques singulières » de Frédéric Lemaître, « surexcité par les bravos⁴ » qui l'accueillent en scène. Etrangement, l'édition Barba, Pollet et Bezou donnée dans *La France Dramatique au XIX^e siècle* en 1834 offre le « drame en trois actes, à spectacle » avec le dénouement d'origine - la mort et donc

longue scène mêlée de pantomime et de dialogue, avait été ajoutée par les acteurs, et avait fini par faire partie de la pièce imprimée ; cette scène avait même pris sur l'affiche un titre spécial, *les gendarmes assassinés* [...]. Tout cela a complètement disparu. » (Bibliothèque nationale de France, Départements des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 435). On trouvera les manuscrits de cette version de 1855 et de celle de 1869, également à l'Ambigu-Comique, aux Archives nationales de France, sous la cote F¹⁸ 958. Le manuscrit de *Robert Macaire*, précédé de *L'Auberge des Adrets*, dans la version de 1880 se trouve sous la cote F¹⁸ 963.

¹ Manuscrit sous forme de trois cahiers cousus (un par acte) conservé aux Archives nationales de France sous la cote F¹⁸ 937.

² *L'Auberge des Adrets*, mélodrame en trois actes à spectacle de MM. Benjamin, Saint-Amant et Paulyanthe, Musique de M. Adrien, Ballets de M. Maximien, Décors de MM. Joannis et Défontaines, représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823, Paris, Pollet, 1823.

³ Voir L.-Henry Lecomte, *Un comédien au XIX^e siècle. Frédéric-Lemaître, étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Chez l'auteur, 1888, t. I, p. 55. La pièce a été interdite le 3 avril 1824, après 85 représentations. Une lettre manuscrite des trois auteurs au Ministre de l'Intérieur éclaire les raisons de cette suspension des représentations : « Ne pouvant attribuer cette mesure qu'au rapport qu'on aura fait à Votre Excellence, que quelques mots et quelques jeux de scène non approuvés avaient été ajoutés par les acteurs, lesquels se sont permis ces changements sans notre aveu, et même à notre insu ; nous venons supplier Votre Excellence de vouloir bien permettre de nouveau les représentations de *L'Auberge des Adrets* ; nous engageant pour l'avenir à nous conformer exactement au manuscrit soumis à la censure et approuvé par Votre Excellence. » (Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 435). Autorisée de nouveau en 1828, elle est reprise avec l'acteur Vautrin. Le 3 avril 1830, Frédéric Lemaître retrouve Rémond / Macaire pour de nouvelles inventions verbales et scéniques, dont l'insertion de la fameuse « valse de *Faust* » (tirée du drame de Béraud, Merle et Nodier) dans la scène du mariage.

⁴ L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 180.

la fin des aventures de Rémond / Robert Macaire – tandis que l'acte II intègre le nouveau dénouement inventé par Frédérick Lemaître pour la reprise de 1832 : la course-poursuite avec les gendarmes dans une loge et dans l'orchestre, jusqu'au couplet final, joyeusement anarchiste, entonné par Rémond : « Tuer les mouchards et les gendarmes, / Ça n'empêche pas les sentiments » (*bis*¹). Le texte publié est donc l'étrange mixage de la nouvelle version en deux actes, insérant quelques-uns des derniers bons mots de Macaire, et de la pièce primitive, où la mort finale du bandit sauvait *in extremis* la morale. Peut-être cet état de la pièce correspond-il à la reprise de *L'Auberge des Adrets* à la Porte Saint-Martin le 19 août 1835, « remise en trois actes » selon l'annonce du *Courrier des théâtres* ce même jour.

La destinée éditoriale de *Robert Macaire* sous la monarchie de Juillet est différente du fait de l'interdiction de la pièce au bout de quelques mois, et du contrôle exercé par l'acteur-auteur sur son œuvre. La pièce est créée le 14 juin 1834² au théâtre des Folies-Dramatiques, une petite salle du boulevard du Temple, de piètre réputation, sans commune mesure avec la distinction artistique affichée par la Porte Saint-Martin ou même par l'Ambigu-Comique, royaume du mélodrame régulier et sainement moral³. La pièce est reprise aux mêmes Folies-Dramatiques le 25 avril 1835, puis passe à la Porte Saint-Martin le 5 septembre 1835 (avec représentations à l'Odéon durant les travaux dans la salle). Un seul texte publié accompagne la création et les reprises de *Robert Macaire* en 1834-1835 : l'édition Barba dans *La France dramatique* (n° 134-135) en octobre 1835, établie par sténographie du texte durant une représentation. L'acteur-auteur avait en effet interdit à son collaborateur Saint-Amant de vendre le manuscrit à l'éditeur Barba. Ce dernier sera d'ailleurs condamné à l'issue du procès pour contrefaçon intenté par Frédérick Lemaître, aux derniers jours de 1835. Dans les souvenirs du comédien rédigés et publiés par son fils, la raison de cette interdiction apparaît clairement : « Certain de pouvoir compter sur une reprise fructueuse à mon retour, et, de plus, ayant pris la résolution de faire une tournée dans toute la France avec *Robert-Macaire*, j'avais décidé de ne point faire imprimer la pièce, afin de m'en réserver tout naturellement la primeur⁴ ». S'assurer l'exclusivité de l'œuvre en province en

¹ Acte II, scène XV, p. 57 de l'édition citée.

² Selon les annonces du *Courrier des Théâtres*, la pièce aurait été jouée jusqu'au 30 septembre 1834.

³ Le théâtre des Folies-Dramatiques était situé au n° 62 du boulevard du Temple, à l'emplacement de l'ancienne salle de l'Ambigu-Comique où avait été créée *L'Auberge des Adrets*. C'est le directeur de ce théâtre de 1200 places, Jean-Joseph Mourier, qui proposa à Frédérick Lemaître, en froid avec la direction de la Porte Saint-Martin, de transporter son personnage et ses guenilles sur cette petite scène du boulevard.

⁴ Frédérick Lemaître fils, *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 199-200. Frédérick Lemaître réaffirme indirectement ce qu'écrivait Corneille en 1633, lors de la publication de *Mélite*, pièce jouée en 1629 « Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation, l'imprimer, c'est l'avilir ».

empêchant d'autres comédiens de s'en emparer : telle était l'ambition de Frédérick Lemaître. Mais ce dernier désirait aussi protéger le texte et son devenir des regards de la censure. L'attention des préfets avait été attirée par le ministère sur la pièce dès le 10 septembre 1835, cinq jours après la reprise de la Porte Saint-Martin¹. Selon Frédérick Lemaître, l'édition Barba, fournissant aux censeurs l'objet textuel du litige, aurait précipité l'interdiction de l'œuvre qui avait jusque là bénéficié de l'abolition de la censure préalable ; celle-ci, abolie par la Charte de 1830, avait été rétablie par les lois de septembre 1835, à la suite de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe² :

[...] livrée ainsi à la publicité, elle fut lue et commentée avec malveillance. Des allusions perfides éveillèrent l'attention de la censure qui la trouva immorale, incendiaire, révolutionnaire, que sais-je ? et Robert-Macaire, après plus de deux-cents représentations cependant bien inoffensives, tant aux Folies-Dramatiques qu'à la Porte Saint-Martin, et même à l'Odéon, fut interdit non seulement dans toute la province, mais encore à Paris³.

L'enjeu d'un théâtre d'acteur, opposé à un théâtre d'auteur, touche à la liberté de création. Assurément, Robert Macaire n'a pu s'élever à la hauteur du mythe, représentation d'une époque de désenchantement post-révolutionnaire, de violences économiques, d'épidémie, d'injustice et de misère, que grâce au léger relâchement de la surveillance des répertoires de 1830 à 1835, à l'abolition de la censure préalable centrée sur le texte écrit. En témoignent, juste après l'interdiction de *Robert Macaire*, la multiplication des rappels à l'ordre contre les comédiens qui outrepassent les bornes du texte, notamment les complices de Frédérick Lemaître à la Porte Saint-Martin, les acteurs Serres (Bertrand) et Moessard (Dumont). Le 21 novembre 1834, le Préfet de Police signale au Ministre de l'Intérieur Adophe Thiers que dans la pièce *Vous n'aurez pas ma fille* à la Porte Saint-Martin, Serres a accompagné d'une réplique non prévue (« J'en rougis »), et d'un « signe démonstratif de mépris » adressé au public enthousiaste, les vers du couplet final : « On fait des révolutions / Mais à quoi donc profitent-elles ? / Prenez des informations / Et vous m'en direz des nouvelles ». La réponse du Ministre au directeur de la Porte Saint-Martin, Harel, est immédiate : « Je vous engage à donner des ordres pour que désormais les acteurs se bornent à dire leurs rôles tels qu'ils sont écrits⁴. » L'acteur Moessard, également formé à « l'école » de son confrère Frédérick Lemaître, est accusé quant à lui d'avoir importé dans la pièce *Les Bédouins* le jeu comique de *Robert Macaire* : « l'acteur Moessard revêtu d'un costume de gendarme est venu réclamer l'indulgence du public pour son camarade Serres

¹ D'après O. Krakovitch, *op. cit.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 62-65.

³ *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils, op. cit.*, p. 214.

⁴ Lettres conservées aux Archives nationales de France, sous la cote AJ¹³ 1129.

qui se trouvait indisposé ; et faisant ensuite allusion à l'habit qu'il portait, il s'est excusé de paraître sur la scène dans un *pareil accoutrement*¹. » Le temps n'est plus, après septembre 1835, à l'errance vagabonde du dialogue et du jeu dramatiques, émanant qui plus est d'un héros provocateur et flamboyant.

Avant l'interdiction de 1835, malgré la succession des éditions, le texte imprimé peine à incorporer et pérenniser les métamorphoses des gestes et des mots imposées par Frédérick Lemaître entre la reprise de *L'Auberge des Adrets* en 1832 et la création de *Robert Macaire*. Nous ne pouvons aujourd'hui que rêver aux réparties fulgurantes et aux *lazzi* provocateurs du comédien dispensés chaque soir. Le *Courrier des théâtres* du 29 janvier 1832 laisse imaginer les libres variations du virtuose du rire lorsque le journal note, au lendemain de la reprise de *L'Auberge des Adrets* : cette pièce « a fait, hier, une sensation inimaginable à la Porte Saint-Martin. Frédéric [*sic*] était en verve. On ne peut rendre ce sublime de la bouffonnerie, ce génie de l'extraordinaire et de l'inattendu qui caractérisent les inspirations de ce comédien. » Le *Robert Macaire* des Folies-Dramatiques, à peine créé, se voit lui aussi soumis à une série vertigineuse de variations et d'inventions favorisées par sa structure en tableaux : « Tous les jours Frédéric [*sic*] devient de plus en plus amusant dans Robert Macaire. Ce sont à chaque représentation, nouvelles plaisanteries, nouveaux quolibets, nouvelles charges ; à tel point qu'on pourra voir la pièce dix jours de suite et croire toujours l'entendre pour la première fois². » Aussi le texte édité, souvent vendu dans l'enceinte même du théâtre, perd-il rapidement sa fonction d'accompagnement de la représentation théâtrale, notamment dans les pays étrangers où se produit Frédérick Lemaître. Un article du *Courrier de l'Europe* témoigne, en 1845, de cette échappée du dialogue *dit* hors du texte *écrit*, et de la surprise du public londonien désarçonné :

A la première représentation chacun des spectateurs (nous parlons des indigènes) était armé de son manuscrit s'appêtant suivant l'usage immémorial à suivre l'acteur de l'ouïe seulement. Mais la pièce, vous le savez, a subi tant de changements, adjonctions, retranchements, interpolations, que le manuscrit est tantôt un squelette décharné, tantôt un cadavre d'hydropique où le trop et le pas assez s'accusent à chaque instant. [...] Force

¹ Lettre du 17 septembre 1835 adressée au Préfet de Police (*ibidem*). L'acteur Bocage, fervent républicain, sera souvent condamné pour ses improvisations engagées et séditieuses. On l'accuse par exemple le 2 février 1837 d'avoir rétabli à la scène une phrase supprimée dans le texte par la censure dans le drame social *Riche et pauvre* d'Emile Souvestre : « Puisqu'il est des crimes que la loi humaine ne peut atteindre, mon bras fera l'office de Dieu. » (*ibidem*). Mais chez Bocage, la provocation politique l'emporte sur la dérision cynique de Frédérick Lemaître.

² *L'Entr'acte*, 18 juin 1834.

fut bien alors de concentrer toutes leurs facultés sur la pantomime, si incisive, si sculpturale de l'habile comédien¹.

Le geste et ses mille métamorphoses l'emportent sur le verbe fixé dans l'écriture ; le théâtre se fait spectacle éphémère, toujours renaissant, selon un principe de création continue. Dans sa biographie de Frédérick Lemaître, Lecomte évoque, sans toutefois les recueillir, les inventions renouvelées de l'acteur dans *Robert Macaire* : « Frédérick trouvait quotidiennement quelque saillie piquante, quelque incident comique qui faisaient de chaque réplique de sa pièce une représentation presque nouvelle² ». Mais une telle formule nous laisse une nouvelle fois sur notre faim. L'agenda personnel de Frédérick Lemaître, recueilli et cité partiellement par Lecomte, nous laisse mieux saisir le geste créateur du comédien. On y voit la pièce de *Robert Macaire* se constituer jour après jour grâce aux notes rapides consignant les détails visuels, parodiques ou burlesques qui viendraient émailler le texte et le jeu. Ainsi, le 22 mai 1834, le comédien note à propos de l'héroïne : « Eloa devra s'habiller comme Dorval dans *Antony* », engageant son œuvre dans une parodie satirique du drame romantique, de ses acteurs et d'Alexandre Dumas. Ou encore, le 25 mai : « Le commissaire devra parler du nez, afin que Macaire le contrefasse³ » : le joyeux jeu de massacre avec les figures de l'ordre demeure l'exercice favori du bandit-escroc.

Une autre source est constituée par les correspondances du temps recueillant, à la différence des mémoires rédigés après-coup, les premières impressions ou les surprises des spectateurs, telles celles de Pierre Foucher à sa fille, Madame Hugo, lors de la dernière reprise de *Robert Macaire* avant son interdiction : « Frédéric a commencé par une espèce de prologue où sous des dehors de chienlit, il se montre si irrévérencieux pour son public, si ordure que je l'ai laissé là, lui, son théâtre et ses admirateurs [...] ». Et ce spectateur récalcitrant d'attribuer le succès de la pièce à « ce qu'elle a d'ironique et de plaisamment moqueur pour des sentiments et des choses qui jusqu'alors, avaient été respectés sur la scène⁴ ». Le jugement est toutefois trop lapidaire pour éclairer la nature exacte de telles irrévérences.

On puisera donc en priorité dans les variantes d'une édition à l'autre pour ressaisir quelques-unes des plus fameuses inventions de Frédérick Lemaître, suffisamment fêtées par le public pour être dignes de figurer dans un nouveau texte imprimé. Il n'est pas question de

¹ Article signé de la Vicomtesse P. de Malleville, *Courrier de l'Europe*, 15 mars 1845.

² L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 236.

³ *Ibid.*, t. I, p. 225.

⁴ Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, édition de Jean Gaudon, Sheila Gaudon, Bernard Leuilliot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 241-242 (lettre datée du 2 octobre [1835]).

procéder ici à un relevé exhaustif¹ : quelques exemples significatifs se trouvent dans l'écart, parfois vertigineux, entre la première édition de *L'Auberge des Adrets* en 1823 et celle de 1834. L'entrée de Rémond et Bertrand à l'acte I, scène VII, ne révèle aucun changement, si ce n'est l'ajout de deux répliques à caractère informatif. En revanche, la scène suivante, déjà augmentée sur la seconde édition de 1823, apparaît d'une nouveauté radicale : le dialogue avec le garçon d'auberge déclinant le menu s'enrichit de la densité sonore des tournures familières (le célèbre « Quéqu't'as ? » de Bertrand), des nobles parlures affectées par les bandits (« je suis blasé sur le poulet, nous en mangeâmes encore hier chez la marquise »), des répliques au mieux absurdes, au pire scatologiques (« Des pruneaux en voyage... j'n'ai pas de confiance »), des gaffes de l'ex-bagnard Bertrand, prêt à se trahir et aussitôt puni par Rémond d'un coup de bâton (Pierre : « [...] vous serez à l'air » / Bertrand : « Ça ne nous fera pas de mal... il y a longtemps que nous ne l'avons pas pris² »). Autre scène attendue du public, l'un des clous du spectacle : l'interrogatoire des deux compères par le brigadier de gendarmerie Roger, après la découverte du corps inanimé de Germeuil, à l'acte II, scène XIV (scène XV dans l'édition de 1823). La première version, purement fonctionnelle, est d'une grande platitude : elle ne comprend que vingt-cinq répliques dépourvues de sel. L'édition de 1834 en présente le double, et le dialogue est copieusement assaisonné par les jeux de mots de Rémond et Bertrand, acharnés à court-circuiter le sens de l'interrogatoire : « A Bagnères prendre les eaux de ce pas » / « Comment vous allez à Bagnères prendre les eaux de Spa ? » ; « Et vous allez ? / Pas mal, et vous ? » ; « Monsieur me suit » / « Je le suis, je suis de sa suite ; de sa suite, j'en suis ; je le suis³ ». Le moment le plus attendu par le public était la question du brigadier portant sur la profession des deux voleurs, occasion de nouveaux jeux de mots qui achevaient de tourner en dérision le représentant de l'ordre. La version imprimée retient, pour Rémond, « Ambassadeur du roi de Maroc », réponse immédiatement suivie de cette question : « Vous êtes peut-être étonné de ne pas me voir en maroquin ? » ; à la question de Roger, « Votre profession ? », Bertrand répond quant à lui « Orphelin » puis « fabricant de lunettes » - après que Rémond l'a qualifié, il est vrai, de « lunatique⁴ ». Par ces réparties à l'infini, l'intrigue policière s'immobilise ; la logique verbale du dialogue comme sa nécessité dramatique sont déjouées ; la parole se libère du signifié, perd l'étalon du sens et se fait aussi réversible que l'identité flottante des deux hors-la-loi. Le joyeux spectacle de l'impertinence jetée à la face des gardiens de la loi se double d'une violation

¹ Seule une édition critique électronique serait sans doute apte à reproduire le texte dans sa mobilité constitutive.

² *L'Auberge des Adrets*, édition de 1834 citée, p. 37-38.

³ On aura reconnu, sous la parodie, le premier vers du monologue d'Hernani à l'acte I, scène IV du drame de Victor Hugo : "Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite ! - J'en suis."

⁴ *Ibidem*, p. 53.

narquoise des lois de l'action théâtrale. Bien plus : le spectacle offert est, sur le triple plan dramatique, verbal et référentiel, celui de l'affranchissement de toute signification et de toute valeur, et du renversement de toute hiérarchie. Frédéric Lemaître se révèle ici maître d'un rire subversif, fondé sur l'errance du sens, détourné de ses voies préétablies dans le texte garanti par l'auteur : digression intempestive, fragmentation du dialogue informatif, jeu de mots libérant le signifiant, contre-discours, autant d'atteintes dans la sphère verbale au principe d'Ordre.

Fixées par l'édition, les libres improvisations de Frédéric Lemaître et de Serres sont toutefois vouées à se fossiliser, réduites à quelques répliques trop connues pour porter encore atteinte à l'ordre des mots, du drame et de la société. Les variantes entre les éditions ne retiennent que les réparties les plus célèbres, et ne laissent qu'entrevoir les cascades verbales et les saillies drolatiques dispensées sur scène – seul lieu efficace pour déclencher un rire fondé sur la connivence avec un personnage-type et la surprise face à la surenchère audacieuse de l'acteur. Aussi convient-il, pour ressaisir l'invention verbale et gestuelle dans son jaillissement, de revenir aux périodiques, témoins de l'éphémère : les journaux renseignent souvent, au jour le jour, sur les dernières trouvailles de Frédéric et gardent trace des écarts successifs d'un texte en décomposition/recomposition permanente. Le tableau final de la nouvelle version en deux actes de *L'Auberge des Adrets*, est ainsi décrit par *L'Europe littéraire* du 3 mai 1833 :

On y voit Frédéric et Serres, l'un couronné de roses, l'autre d'un bonnet de coton, se préparer à la mort [...] Macaire l'accueille en héros. Bertrand, lui, voit venir le (dernier) quart d'heure avec anxiété. Dans ces beaux sentiments, ils s'endorment l'un et l'autre et le Paradis des Voleurs se déroule à leurs yeux¹.

L'ordre religieux et les systèmes métaphysiques ne sauraient être préservés par la charge, dans un tableau qui parodie ici les apothéoses de grand opéra ou de féerie. Ce sont surtout les professions déclinées par Rémond et Bertrand face à Roger qui recueillent un écho régulier dans la presse, prompt à divulguer la dernière trouvaille des comédiens. Félix Pyat rappelle dans *L'Artiste* du 21 août 1833 quelques-unes de ces « réponses si heureuses de Serres et Frédéric sur leur état dans le monde » et énumère les plus plaisantes (« conservateur des médailles »), les plus satiriques dans les domaines du théâtre (« caissier de l'Odéon ») et de la philosophie politique (« apôtre saint-simonien »), ou encore les plus audacieuses sous la monarchie constitutionnelle de Louis-Philippe (« roi légitime »). Frédéric Lemaître et Serres retrouvent les sources vives du comique dans cette

¹ Cité par L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 180.

exploitation immédiate de tout fait d'actualité : vie théâtrale, littéraire ou politique, mouvements de pensée ou champ économique, tout devient matière à dérision, impitoyablement broyé dans le creuset d'un dialogue impromptu. Le champ est bien plus large encore, incluant la scatologie lorsque Rémond se déclare « directeur en chef des Vespasiennes » et Bertrand « papetier de l'établissement¹ » - les plaisanteries ordurières et autres *lağzi* de mauvais goût sont du reste dénoncés avec autant de régularité par une partie de la presse². Le dialogue en liberté s'adapte enfin au lieu et au public : pour une représentation à Londres, Rémond / Macaire, visionnaire, se présente aux forces de l'ordre en tant que « Directeur d'une Compagnie en commandite par actions pour l'exécution d'un tunnel entre Calais et Douvres³ ». La réaction du public est enregistrée tout aussi scrupuleusement par la presse, sismographe du rire des spectateurs, seul étalon apte à mesurer la valeur du spectacle, une fois abolie toute catégorie esthétique : « [...] des trépignements ont accueilli cette réponse remplie d'à-propos de Robert Macaire au gendarme qui lui demande sa profession : *Ex-tragédien !* », relève *Le Vert-vert* en 1835⁴. Autre perle et autre fou rire relevés par *Le Voleur* du 20 septembre 1832 :

Gendarme, vous avez un chapeau neuf, moi j'en ai un vieux, le vôtre va mieux à ma tête que le mien, et le mien convient mieux à votre tête que le vôtre, je les change par ce simple motif. Voici le saint-simonisme expliqué par un des brigands de *L'Auberge des Adrets*. Cette définition a beaucoup fait rire le public de dimanche.

Le fou rire peut aussi bien éclater d'un simple jeu de scène incongru : « [...] mercredi la disparition de Robert Macaire dans le trou du souffleur a soulevé dans toute la salle une explosion d'hilarité qui se prolongeait encore, après la sortie du spectacle, dans les rues voisines du théâtre⁵. » Ce rire inextinguible naît de la simple apparition en scène de la silhouette des deux

¹ Article malheureusement non identifié et non daté, inséré dans le recueil d'articles sur *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rt 8802 (microfilm R 93727).

² Exemple de ces nombreuses critiques négatives, parmi celles bien connues de Jules Janin, cet article de *La Jeune France*, le 5 juillet 1834 : « Sommes-nous donc des hommes civilisés ! Sommes-nous bien les mêmes qui avons admiré les Romains du grand Corneille, qui avons pleuré aux vers de Racine ? Est-ce là aussi la même langue française, notre orgueil et notre amour ? ou bien n'est-ce pas là une nation en décadence, qui, à défaut de gladiateurs, n'aime plus à voir que des guenilles, et les tréteaux des folies-Dramatiques, voilà toute la littérature dramatique du mois passé. »

³ *Revue et Gazette des théâtres*, 16 mars 1845.

⁴ Article du *Vert-Vert* non précisément daté, inséré dans le recueil d'articles sur *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rt 8802 (microfilm R 93727).

⁵ *L'Observateur français*, 30 janvier 1847 (représentations au théâtre Saint-James de Londres). Frédérick Lemaître a introduit, pour ces représentations londoniennes de *L'Auberge des Adrets*, un « trio des Ethiopiens » dans la cérémonie de la noce : « M. Félix, le gendarme, tenait le *piano*, ce dont il ne s'est pas

acolytes. La presse tient l'inventaire de leurs costumes, dont Félix Pyat rappelle l'origine dans cet étrange personnage, cet « élégant en guenilles » aperçu un beau jour par Frédérick Lemaître depuis le Café Turc, sur le boulevard du Temple :

Même tabatière qui grince, même cravate rouge désourlée, même habit sans cérémonie, même pantalon jaune collant ; tout cela d'un usé merveilleux, d'une coupe élégante ; tout cela admirable, rapiécé, râpé jusqu'à la corde, nouveau jusqu'à l'extravagance. Le dandy avait les coudes percés, un gourdin, et un chapeau de castor¹.

Comme le texte dramatique, le costume des deux compères est soumis à variations au gré de l'inspiration des comédiens : « Frédérick et Serres n'ont plus de chapeaux, ils sont coiffés d'une dentelle de feutre, et Arlequin n'a jamais compté autant qu'eux de pièces de couleurs à son burlesque habit » note un chroniqueur du *Vert-Vert* lors de la reprise de *L'Auberge des Adrets* à la Porte Saint-Martin en 1835.

Au-delà de ces documents fragmentaires, la source principale où retrouver le spectacle dans sa densité visuelle et sonore est un manuscrit de *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France. La distribution indiquée en tête de ce beau manuscrit non signé, rédigé sans ratures, permet de le dater : les comédiens sont ceux de la reprise de 1832 à la Porte Saint-Martin, avec Frédérick Lemaître et Serres en têtes d'affiche². L'importance de ce document ne réside pas seulement dans l'état provisoire du texte dramatique ainsi révélé ; il offre un nombre de didascalies qu'aucune version imprimée de la pièce ne donne, révélant des jeux de scène, des gestes et des pantomimes, des accessoires et autres objets scéniques dérobés par les éditions successives. Dès l'entrée des deux compères (acte I, scène VII), l'occupation des espaces visuel et sonore est frappante. Il suffit, sans prétendre une nouvelle fois à l'exhaustivité, de citer quelques didascalies, soulignées sur le manuscrit³. Les attributs distinctifs des deux compères, le bâton et le parapluie, donnent lieu à toutes sortes de *lazzi* : Rémond « fait tournoyer son bâton, prend une pose le dos au public », frappe « sur la table à gauche avec son bâton », « jette son

mal acquitté ; Robert-Macaire se servant d'une bassinoire pour remplacer la guitare des Ethiopiens ; Bertrand usant d'un tamis pour tambour de basque. Cette charge, digne de l'ingénieur Frédérick, a excité des éclats de rire continuels. » (*Revue et Gazette des théâtres*, 31 janvier 1847).

¹ *L'Artiste*, 21 août 1833.

² Les autres acteurs indiqués sur le manuscrit sont : Moessard (Dumont, aubergiste), Héret (Germeuil, cultivateur), Alfred (Charles, fils adoptif de Dumont), Tournau (Pierre, garçon d'auberge), Vissot (Roger, brigadier de gendarmerie), M^{lle} Georges cadette (Marie, pauvre femme), Adèle (Clémentine, fille de Germeuil), Riffaut (un garçon d'auberge). Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 434, Bobine microfilm R 109139.

³ Nous rétablissons la ponctuation.

bâton en l'air et le reçoit», tandis que Bertrand « cherchant à l'imiter laisse tomber le sien ». Ce dernier est plus apte à manier le parapluie, sauf lorsque Rémond s'empare de l'instrument pour essuyer la table avant de le jeter « sur l'avant-scène ». Autant de gags éveillant pour nous, à la lecture, les souvenirs cinématographiques de Laurel et Hardy... La scène du mariage (acte I, scène X) révèle les talents d'imitateur, parodiste, acrobate de Frédérick Lemaître : la scène accueille une série de numéros musicaux et chorégraphiques à haute teneur burlesque, d'une parfaite et euphorisante gratuité dramatique. Rémond commence par s'emparer du « violon du ménétrier » pour imiter Paganini ; puis il se livre à la Valse de *Faust* « pendant laquelle Rémond offre du tabac à la danseuse, lui vole un bijou, et enlève d'un coup de pied l'assiette à Pierre qui reçoit du fromage plein la figure. » Tout s'achève par un « galop général » : « Tout le monde galope. Bertrand avec Pierre. Ils bousculent tout le monde et finissent par tomber en un tas avec plusieurs paysans. Rémond casse son violon sur le derrière de l'un d'eux. Tous s'éparpillent [...] ». La musique de mélodrame, traditionnellement vouée à amplifier le *pathos* et à doubler la signification morale du drame, se trouve ici dévoyée vers une logique vaudevillesque : parasitage et blocage de l'action, instauration d'une connivence avec le public par le détournement d'airs connus. Un semblable numéro parodique vient encore farcir l'acte II, avec cette fois une résonance politique plus marquée. A la scène VI, Rémond et Pierre entonnent un duo à l'italienne face aux deux gendarmes et au brigadier Roger lancés à leur recherche. Il s'agit d'un duo « des punaises » ou des « pouneteria » (selon le sabir pseudo italien des personnages), occasion pour les deux ex-forçats d'en appeler au renfort de la gendarmerie afin de pourchasser les parasites (le jeu métaphorique est assez clair) : « ô caro amico gendarma, venitè arrestationé pouneteria ! / Coupe li gueulo ! / Lachio mio bifstecco ! / Tire...li patto ! [...] ». L'inversion des rôles atteint son plus haut degré lorsque le criminel Rémond, tombé par terre, s'offre le luxe d'être relevé par les deux gendarmes, qui lui ramassent obligeamment son chapeau troué¹.

La dérision culmine toutefois au dénouement de cette version en deux actes. Le modèle mélodramatique originel se trouve définitivement renversé pendant la sacro-sainte scène de reconnaissance (scène XV) : tandis que Marie « jette un cri et se précipite dans les bras de son fils », Rémond ne s'émeut guère de renouer avec sa progéniture et profite de l'émotion générale pour voler « son foulard et sa montre » à son fils retrouvé. On ne pouvait guère, apparemment, aller plus loin dans le renversement cynique de toute valeur. Pourtant, le finale réserve encore quelques surprises, une fois effacé le dénouement d'origine clos sur la mort du bandit. Une

¹ L'édition de 1834 offre une autre version de ce numéro vocal et musical, où retentit notamment une parodie de l'air célèbre de *La Dame blanche* de Boieldieu « Ah ! quel plaisir d'être soldat ! », devenu « Ah ! quel plaisir d'être gendarme ! » (édition citée, p. 48).

course-poursuite à travers le théâtre, violation de la coupure entre scène et salle, donne désormais l'occasion à Rémond / Macaire de réclamer depuis une loge contre cette pièce « détestable » et « ignoble », de jeter sur le théâtre un gendarme (remplacé par un mannequin !) venu l'arrêter (« je suis ici chez moi, vous violez mon domicile. C'est un attentat à la liberté individuelle » proteste Rémond), tandis que Bertrand traverse l'orchestre, dérobe un violon, passe la tête par le trou du souffleur d'où l'extraient les gendarmes¹. Le mélodrame, dans cette version de 1832, est bel et bien mis à mort par Frédérick Lemaître, qui renoue avec les origines foraines de la « parade » - tel est d'ailleurs le nom donné par Rémond à ce « mauvais » drame lorsqu'il vocifère depuis sa loge d'avant-scène.

La violence du rire déclenché par Frédérick Lemaître réside dans son insolente liberté que n'encadre aucun texte préalable où le spectacle trouverait sa cause première et dont il serait l'accomplissement nécessaire. Tel est, pour d'aucuns, le scandale esthétique, social et politique, lequel ne réside pas tant dans le contenu du texte et de l'intrigue que dans la violation des hiérarchies du goût, dans les ruptures de sens ou dans l'insignifiance même du dialogue, dans la liberté prise avec le primat de la fable, avec la vraisemblance et l'unification de l'action, gages d'une illusion théâtrale *sans reste*. Comme le remarque Florence Dupont, « [...] la raison du jeu de Frédérick Lemaître n'est pas textuelle, mais spectaculaire ; il crée un rôle, il ne joue pas un personnage² ». Sans doute cette insoumission au texte fondateur et castrateur, cette improvisation toujours féconde ont-ils fait de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire* les seules vraies comédies de leur époque, capables de tendre un miroir aux contemporains, et de faire éclater par le rire les scandales d'une société monstrueuse. Telle est l'analyse de Léon Gozlan, pourtant très hostile aux « turpides images » de « l'argot » du comédien, dans la *Revue de Paris* : « Comme la société, belle ou corrompue, religieuse ou athée, monarchique ou républicaine, a besoin, ainsi qu'une femme, de se voir quand elle se lève et quand elle se couche, elle a couru au premier endroit où on lui a indiqué une glace³ [...] ». Mais le génie comique de Frédérick Lemaître n'est pas tant celui de l'observation que celui de la dérision universelle, de l'irrespect de tout code. Il réside dans ce retour aux sources vives de la théâtralité, à un théâtre d'acteur affranchi du texte d'auteur conçu comme instance de contrôle et de répression, garantie extérieure et transcendante du Sens. Le comédien était bien conscient de ce tour de force et revendiquait ce triomphe de l'acteur,

¹ Cette version du manuscrit de 1832 apparaît partiellement dans l'édition de 1834 pour le dénouement de l'acte II, suivi alors de l'acte III d'origine.

² Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007, p. 135.

³ Article contenu dans le recueil factice d'articles de presse sur *Robert Macaire* conservé au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (Fonds Rondel, Rf 21081).

revanche historique sur la soumission imposée aux comédiens¹. Lors de son procès contre l'éditeur Barba, Frédérick Lemaître s'exclama : « Vous le savez, Messieurs, Robert Macaire, c'est moi, c'est ma création, c'est mon type ; ici l'acteur est tout, l'auteur s'efface² ».

Olivier BARA

¹ On peut dater cette soumission des acteurs à l'auteur et au texte du geste de Carlo Goldoni : ce dernier promeut à partir de 1750 un théâtre écrit, en rupture avec la *commedia dell'arte* dont il expulse les types hors de son théâtre. Florence Dupont note à ce sujet : « Un peu partout en Europe, c'est le moment où, en référence explicite à la philosophie des Lumières, se consomme une double rupture avec le théâtre populaire, au nom de la dignité de l'auteur d'un côté, et de l'autre avec un théâtre musical et codifié, au nom du naturel. Double rupture qui accroît les pouvoirs de l'auteur sur la représentation, et l'importance du texte par rapport au jeu. » (F. Dupont, *op. cit.*, p. 87).

² Compte rendu de la *Revue de Paris*, 1836, t. XXV, p. 77. Cité par M. Descotes, *op. cit.*, p. 249. La presse de l'époque était sensible à ce comique « hors-texte » ; dans le journal *Le Garde National*, de Marseille, Joseph Méry écrivait ainsi : « [...] ce n'est pas avec les mots écrits par l'auteur qu'il fait ce comique, c'est avec des gestes, des intentions, un maintien à lui ; on peut dire qu'il est tout habillé de comique, et que la gaieté l'enveloppe sur les planches comme un costume obligé » (cité par L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 211).

LES ROBERT-MACAIRE.

N°2.

SOCIÉTÉ DU CLYSTÈRE

EN MALADIE PAR AN 12^f EN SANTE
de 12^f PAR AN. du BEEFTACK
EAU CHAUDE AN 12^f

ATOUS
BON SOIR!



Robert-Macaire Philantrope

—Vois-tu, Bertrand, nous faisons de la morale
en actions . . . en Actions de 250 francs bien
entendu, nous soignerons les Actionnaires gratis, tu les
purgeras, je les saignerai.

Un comique « trans » : Robert Macaire

Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale

Même s'il existe des procédés comiques universels comme le comique de répétition ou la charge, le rire est un phénomène historique, culturel et social. Combien de personnages ont fait rire une société entière parce qu'ils s'accordaient impeccablement à leur époque et n'arrachent qu'un sourire contraint aux générations suivantes ! Je dirais même, un peu par provocation, que Charlot, les Marx Brothers ou Laurel et Hardy, malgré le génie de ces figures, ressortissent à un comique historique et que seule une familiarisation intensive avec ces silhouettes par l'enseignement, par l'éducation, par une diffusion régulière de leurs films à la télévision ou encore par des résurrections inventives par les jeux vidéo, par la publicité ou par le cinéma permettra à ces types de rester comiques. En effet, la transmédialité, la transgénéricité et la sérialité constituent des avatars contemporains et des supports efficaces du comique de répétition.

Pour illustrer cette double hypothèse de la totale historicité du rire et de la transmédialité comme support du rire, je m'intéresserai ici à un type français comique né au XIX^e siècle : Robert Macaire¹. Ce type de l'ex-forçat reconverti en escroc ingénieux, jamais à court d'inventions et de métamorphoses, a déclenché des fous rires collectifs dans la première moitié du XIX^e siècle peut-être parce qu'il manifestait tous les travers d'une époque en plein désarroi identitaire. Plus étonnamment, ce personnage comique a survécu à la monarchie de Juillet et a continué à faire rire pendant plusieurs dizaines d'années ensuite. Mon hypothèse sera que, dans ce cas précisément, la transmédialité et la sérialité, phénomènes naissants à l'époque mais répandus aujourd'hui, se sont ajustés à un comique de la réapparition et ont constitué une variante moderne du comique de répétition. Mais le comique étant historique, Macaire, sans disparaître, a cependant perdu ses vertus comiques dans la première moitié du XX^e siècle, du fait de l'affaiblissement d'une tradition et d'un héritage culturel.

¹ Pour une recherche de base sur ce type, nous renvoyons à trois ouvrages : Georges Doutrepoint, *Les Types populaires de la littérature française*, Lamartin, Bruxelles, 1926 ; Odile Krakovitch, « Robert Macaire ou la grande peur des censeurs », *Europe*, 1984 ; Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La Blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, PUF, 2002.

Le phénomène Macaire

Revenons en deux mots sur le surgissement de Macaire. Robert Macaire est initialement le héros d'un mélodrame classique intitulé *L'Auberge des Adrets* (1823) et dû à la plume de trois auteurs : Antier, Lacoste et Chapponier. À l'origine, ce mélodrame raconte l'histoire ténébreuse de deux brigands, évadés de prison, Macaire et son complice Bertrand, de leurs vols et crimes sanglants et de leurs démêlés avec les gendarmes. Le premier rôle de ce mélodrame est offert en 1823 à l'acteur Frédérick Lemaître qui se désole d'abord de la platitude de la pièce, de la convention qui entoure les personnages et qui se voit aller irrémédiablement au « four ».

J'en étais arrivé à ne plus savoir vraiment à quel parti m'arrêter, lorsqu'un soir en tournant et retournant les pages de mon manuscrit, je me mis à trouver excessivement bouffonnes toutes les situations et toutes les phases des rôles de Macaire et de Bertrand si elles étaient prises au comique¹.

Le coup de génie de Lemaître est alors au moins double : il décide, de mèche avec Firmin l'acteur qui a le rôle de Bertrand, de jouer toutes les scènes à contretemps comme une pièce bouffonne et il se fait faire pour cette bouffonnerie un costume sur mesure :

Quand on vit ces deux bandits venir se camper sur l'avant-scène dans cette position tant de fois reproduite, affublés de leurs costumes devenus légendaires ; Bertrand avec sa houppelande grise, aux poches démesurément longues, les deux mains croisées sur le manche de son parapluie, debout, immobile, en face de Macaire qui le toisait crânement, son chapeau sans fond sur le côté, son habit vert rejeté en arrière, son pantalon rouge tout rapiécé, son bandeau noir sur l'œil, son jabot de dentelle et ses souliers de bal, l'effet fut écrasant.²

Ce parti-pris bouffon, poussé dans ses extrémités, transforme le thème et la morale du texte, le jeu des acteurs, le genre et le code des spectacles, c'est-à-dire métamorphose la pièce. Les coups de pieds intempestifs que Lemaître lançait à Firmin, ses allusions de toutes sortes, ses fantaisies scéniques, ses calembours furent reçus par le public avec une hilarité d'autant plus

¹ *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Ollendorf, 1880.

² *Ibid.* Repris dans Georges Doutrepoint, *Les Types populaires de la littérature française*, Bruxelles, 1926, p. 480.

grande que le reste de la pièce était rendu par les artistes avec tout le sérieux et la gravité que comportaient leurs rôles. Cette pièce fut jouée pendant quatre-vingt-seize représentations, produisant à chaque fois « le rire inextinguible qu'elle fait toujours naître »¹. Le Robert Macaire première génération était né.

Première génération car Robert Macaire n'allait cesser de ressusciter, chaque reprise s'accompagnant de nouvelles transformations du « script » initial. Ainsi, lors d'un transfert à la Porte Saint-Martin, en 1832, Lemaître change le dénouement de la pièce : le meurtre de Macaire par Bertrand – fin close – se transforme en une échappée des deux compères en ballon – fin ouverte. Ce travail de remaniement sans relâche fait ressortir en même temps qu'il impose quelques caractéristiques essentielles du Robert Macaire sur lesquelles se construit sa longue carrière comique : absence de scénario prescriptif, manque d'auctorialité, plasticité d'un type fondé essentiellement sur la blague, caractère sériel ... Ces caractéristiques apparaissent avec éclat en 1834 lors de l'écriture de la suite de *L'Auberge des Adrets*. Une commandite d'auteurs (Lacoste, Antier, Alhoy, Lemaître lui-même) compose une suite intitulée *Robert Macaire* et qui fait cette fois du voleur un escroc plus patenté, apte à tirer avantage de tout commerce et de toute industrie et à faire de n'importe quel naïf un M. Gogo². La caractéristique de cette pièce est de décomposer le fil narratif par une série de tableaux qui mettent en scène Macaire dans des positions et des situations différentes : Macaire actionnaire, Macaire séducteur, Macaire joueur de cartes... L'histoire cède devant la physiologie ou le panorama. Bouffonnerie, farce mais aussi parodie des auteurs romantiques et satire de la société, Macaire fait feu de tout bois. Le succès est grandissime. Toutes les classes sociales se pressent pour rire avec Macaire au théâtre populaire des Folies-dramatiques. Des scies naissent sur cette scène comme le « Embrassons-nous et que cela finisse » qui est dans toutes les bouches de l'époque.

Robert Macaire, type sans auteur mais à succès, ne va cesser de réapparaître au théâtre sous la monarchie de Juillet dans de multiples suites. Ainsi Macaire resurgit au théâtre de Saqui grâce à deux vaudevillistes, Dupuis et Guillemé, dans une pièce intitulée « Une émeute au paradis ou le voyage de Robert Macaire », le 22 juillet 1834. Là, il invente le cancan Macaire, danse dont le Quartier latin a longtemps gardé la tradition. Le 27 février 1835, Mallian et Barthélémy lui donnent une fille sous le titre « La fille de Robert Macaire, mélodrame comique ». On a aussi un « Robert Macaire en Belgique, pièce en cinq tableaux, précédée d'un prologue » imprimé à Bruxelles en 1837 et dû à la plume d'Auguste Jouhaud. La pièce se compose d'une série de tableaux où Macaire se décline sous toute une série de types : il est directeur de spectacles à

¹ *La Lorgnette*, 27 janvier 1824.

² Ce personnage sera repris par le caricaturiste Cham qui en fera le héros récurrent d'une série de caricatures.

Namur, restaurateur à Bruxelles, homme d'affaires à Gand, entrepreneur de chemins de fer à Ostende. Je laisse de côté d'innombrables autres pièces¹. Le plus intéressant est que Robert Macaire commence aussi un autre déplacement, signe de son succès et de sa capacité plastique, une mutation transgénérique. Il est, à de multiples reprises, *novellisé*² : ainsi Raban, en 1833, propose un *remake* romanesque de *L'Auberge des Adrets* qui se poursuit dans une longue suite qui voit mourir Macaire sur l'échafaud. Toutes ces reprises proposent finalement une sorte de geste « Robert Macaire », un cycle épique et national³, qui se poursuit inlassablement comme relancé par les mutations du genre.

Robert Macaire amorce également une forme de mutation transmédiale⁴ en devenant sous la plume de Daumier le héros récurrent de cent et une caricatures du *Charivari* d'août 1836 à novembre 1838. À côté de caricatures qui proposent des illustrations de la geste classique, avec le plaisir évident de la redécouverte (voir les illustrations « L'assemblée d'actionnaires » et « Un mariage d'argent »), Daumier offre un nouveau panorama des positions sociales occupées par Macaire, chacune reflétant l'escroquerie et l'affairisme du personnage (illustrations Robert Macaire médecin, journaliste, actionnaire). Or si Daumier renouvelle considérablement la thématique macairienne en faisant évoluer la position sociale du personnage, en l'embourgeoisant, en le modernisant, il respecte la structure globale sur laquelle reposait le comique : sérialité, création collective (Charles Philippon écrit les légendes)... Comme l'écrit *Le Charivari*, le 11 mai 1837 : « Le principal mérite du dessin (et ce mérite reste tout entier à Daumier) est dans la diversité des aspects que présente le personnage, sans rien perdre de son unité typique ». Daumier, effectivement, ne s'impose pas comme l'auteur de Macaire, comme les autres créateurs, il l'accompagne dans une nouvelle aventure générique.

¹ En voici un aperçu : *Au rideau*, revue à grand spectacle jouée au cirque olympique le 9 décembre 1834 ; *Robert-Macaire et son ami Bertrand à l'exposition des tableaux du musée, pot-pourri pittoresque, mêlé de prose philosophique*, Paris, Delaforest, 1835 ; *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, mystère en cinq actes et sept tableaux (30 avril 1836, Porte Saint Martin) ; *Robert Macaire et son ami Bertrand, contenant les vicissitudes de la vie de ces deux inséparables dans toutes les conditions où ils ont été placés par le sort, les nécessités sociales et leurs inclinations particulières, l'application des principes à la mode et des systèmes en faveur, suivies d'un chapitre des mémoires d'outre-tombe de ces deux célèbres contemporains, fantaisie d'outre-tombe*, 1839. Alphonse Royer, *Robert Macaire en Orient*, Dumont, 1840. Une autre proposition de suite est offerte au théâtre des délassements-comiques par Jules Vizontini et Jouhaud sous la forme d'une folie portant le titre « Robert Macaire et Bertrand ou les suites d'un cauchemar », le 29 décembre 1849.

² Nous employons à dessein ces termes anachroniques pour manifester la nouveauté et l'exceptionnalité du phénomène. Au XIX^e siècle, les mutations génériques se font la plupart du temps du roman vers le théâtre comme en témoigne la reprise de la plupart des romans de Sue, des Goncourt et de Zola au théâtre. Voir Florent Montclair (dir.), *Roman-feuilleton et théâtre*, Presses du centre Unesco de Besançon, 1998.

³ Sur ces notions de cycle et de série, nous renvoyons à l'ouvrage d'Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS éditions, 2004.

⁴ Il est aussi chanté comme le prouve *Le Robert Macaire, chansonnier grivois*, Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1835.

La série de physiologies qui paraît sous la plume de James Rousseau en 1842 (*Physiologie du Robert Macaire*) accentue toutes les caractéristiques du texte macairien¹. Son absence d'auctorialité se traduit par les vignettes de Daumier qui illustrent le texte. Le caractère non plus narratif du texte mais essentiellement panoramique se manifeste par le catalogue des positions incarnées par Macaire. Robert-Macaire, c'est tout le monde. Les types donc se succèdent : Robert-Macaire avocat, auteur dramatique, philanthrope, notaire, journaliste, avoué, médecin, escompteur, huissier...

Le moment Macaire

Tous les observateurs de l'époque soulignent l'adéquation entre le type et l'époque. Macaire appartient à une révolution esthétique, le romantisme, qu'il accompagne en l'illustrant. Banville a même vu dans *L'Auberge des Adrets* « le premier drame *romantique* dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire cruel et ironique, poétique et bouffon, amalgamant le rire et l'épouvante, la négation et l'enthousiasme, plein d'antagonisme, de grandeur, de folie, d'amour, d'élans sublimes et d'absurdité, comme la Vie elle-même. »² Effectivement Macaire est bien à de multiples égards un héros romantique de la transgression : transgression des frontières génériques, des classes sociales, de la limite vie-mort (comme ses multiples résurrections en attestent), transgression de la lettre du texte, transgression des limites scène-salle (dès *L'Auberge des Adrets*, Macaire était poursuivi par les gendarmes dans l'orchestre). Il constitue aussi une illustration sans pareille de la réversibilité du sublime et du grotesque telle qu'illustrée dans la préface de *Cromwell* de Victor Hugo (1827).

Même s'il correspond à l'esthétique du temps, le succès de Macaire s'explique sans doute surtout par son adéquation au moment social. Hippolyte Castille, tentant de définir l'époque, voit dans Robert Macaire son parfait symbole, c'est-à-dire, en ce début de révolution industrielle, le type de « celui qui veut la fortune à tout prix »³. James Rousseau, de même, souligne la coïncidence entre le type et l'époque, coïncidence, explique-t-il, qui fait surgir la blague :

¹ Il existe aussi une *Physiologie du Macaire des Macaires à l'usage de son illustre et héroïque fils*, par Moi, Dupin, 1842.

² Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, Charpentier, 1882, p. 209.

³ Hippolyte Castille, *Les Hommes et les mœurs sous le règne de Louis-Philippe*, P. Hanneton, 1853, p. 308.

Robert-Macaire ne pouvait apparaître dans un autre temps que le nôtre. Il est bien l'enfant de ce siècle ; il est l'incarnation de notre époque positive, égoïste, avare, menteuse, vantarde, et, disons le mot, il est ici parfaitement à sa place – essentiellement *blagnoise*.¹

Ce personnage reparaissant, au statut social indéfinissable, fait rire parce qu'il renvoie à l'opacité des identités sociales ressentie après 1830. Sous la monarchie de Juillet, l'éclat des fortunes nouvelles, les désillusions d'une jeunesse bourgeoise pressée de réussir, la perception des conséquences sociales de l'industrialisation et de la croissance urbaine avivent les inquiétudes. La société apparaît comme chaotique, brouillée, indéchiffrable. Le panorama des professions représenté aussi bien dans le *Macaire* de 1834 que dans les caricatures de Daumier ou la physiologie de Rousseau symbolise l'instabilité latente des identités sociales. Instabilité professionnelle, embourgeoisement du personnage, origine douteuse des fortunes et des méthodes, Macaire renvoie à toute une inquiétude de l'époque sur son identité, sur son statut.

Macaire illustre une forme de roman d'apprentissage à l'échelle de la nation, une saga nationale où la transgénéricité et la transmédialité ont permis de faire entrer de l'Histoire. L'ombre de la Révolution de juillet – cette révolution bourgeoise – explique l'extraordinaire ascension d'un ancien bagnard qui, de *L'Auberge des Adrets* à la *Physiologie de Macaire*, finit par incarner la progression sociale de la bourgeoisie française. Le rire déclenché par Macaire est donc un rire un peu noir, marqué par une inquiétude et une autodérision très fortes. Macaire, c'est à la fois l'autre et même tous les autres, voire même le roi bourgeois comme le montre une caricature de Traviès, mais c'est aussi un peu soi. C'est ce qu'explique très bien James Rousseau dans sa préface :

Laissant de côté les raisonnements, nous prendrons les exemples qui fourmillent sous nos yeux ; nous appréhenderons au corps les hommes de tous les états, de toutes les conditions, de tous les âges ; et sans être obligé de leur arracher le masque dont ils ne prennent même pas la peine de se cacher la face, nous leur inscrirons sur le front, comme un stigmate, cette épithète qui leur convient si bien : Robert-Macaire !²

C'est dans ce décalage constant que le rire s'immisce avec l'inquiétude aussi. Qui est mystifié avec Robert Macaire ? Suis-je Macaire ou sa cible Germeuil, ce bon bourgeois assassiné pour son or dans *L'Auberge des Adrets* ?

¹ *Physiologie du Robert Macaire* par James Rousseau, illustrations de Daumier, 1842, Paris, Jules Laisné, p. 5.

² *Ibid*, p. 5.

Rires en série

Cette explication sociologique, donnée dès la monarchie de Juillet, ne suffit pas à expliquer le succès de Macaire car le rire, même s'il est atténué, perdure dans la seconde moitié du XIX^e siècle et encore à la Belle Époque. Les reprises au théâtre, dès que la censure le permet, en 1848 (avec Frédérick Lemaître dans le rôle titre), en 1880 (on refonde sous la direction de M. Henri Chabrillat en une seule série les différents tableaux) ou encore en 1896 (dans une adaptation de Philippe Gille et Busnach) attestent de la vigueur du type. La transgénéricité continue à opérer avec Robert Macaire en opérette (*Robert Macaire en voyage*, opérette en un acte de Jouhaud en 1880), en pantomime (le 1^{er} octobre 1892, le mime Martinetti joue aux Folies-Bergères le Bertrand de Robert Macaire), en opérette-bouffe (*L'Agence Robert Macaire et cie*, opérette-bouffe en deux actes, de Charles Esquier, joué au théâtre des Mathurins le 23 février 1901 où Robert Macaire, rajeuni est devenu pickpocket et fréquente les sauteuses). Une partie du rire engendré par Macaire est fondée sur la structure même du phénomène Macaire, déjà mystificatoire en elle-même.

En effet, Macaire, du fait de sa création collective, est un type ouvert. Lors de la reprise de mars 1880, le critique dramatique Auguste Vitu a beau jeu de se gausser du caractère feuilleté, collectif et pyramidal du type « Robert Macaire » : « Les neuf tableaux représentés ce soir ne sont qu'un arrangement des deux pièces originales, par la main légère de trois hommes d'esprit. Total dix collaborateurs qui se partageront les droits. Je souhaite qu'ils s'y retrouvent »¹. De même, le critique Jules Lemaître caractérise la pièce comme « une œuvre collective, anonyme, spontanée, à la façon des plus anciennes productions des littératures primitives »². Effectivement, Macaire n'appartient à aucun auteur, les pièces originelles sont scénariques, réduites à l'état de canevas, propices à toute tentative de réactualisation et de modernisation. Comme l'écrit Émile Zola après une représentation de Macaire : « Ce qui m'a frappé, c'est que peu de scènes sont faites ; le talent a manqué sans doute, les scènes ne sont qu'indiquées, et faiblement »³. La force même de Lemaître était d'amener lui-même chaque jour « une variante à ce canevas complaisant qui se gonflait de railleries dont la bouffonnerie enlevait la réalité sanglante »⁴. Macaire est un type sans

¹ Auguste Vitu, *Les Mille et nuits du théâtre*, Ollendorf, 1890.

² Jules Lemaître, *Le Journal des débats*, 4 mars 1889.

³ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier et Fasquelle, 1895.

⁴ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, s. d., Dentu, p. 119.

propriétaire, propre à toutes les actualisations pour peu que celles-ci acceptent que la plasticité, la capacité de réincarnation du personnage sont consubstantielles au type et laissent la série ouverte.

La sérialité, la transgénéricité, la transmédialité renforcent donc le comique du personnage avec un effet « boule de neige » tout à fait intéressant à exploiter. Il existe dans ce cas une coïncidence forte entre le caractère du type (un escroc à mille visages, un personnage jamais à court de recettes et de réincarnations) et la mécanique de la sérialité. Cette sérialité est d'ailleurs inscrite d'emblée dans les œuvres qui ont rencontré le plus de succès et qui sont déjà panoramiques ou sérielles comme le Macaire de 1834 et surtout les reprises de Daumier et de Rousseau. Les reprises les moins intéressantes se contentent d'ajouter un niveau à la sérialité et à la mécanique de la reconversion macairienne, les meilleures (Daumier, Rousseau) sont déjà stratifiées par la mise en série. Beaucoup de procédés comiques tiennent donc à des effets de rappel de l'historicité du type ou à des références à l'ensemble du cycle dans des paroles à double sens. Le cycle a une mémoire.

Le commissaire : Y-a-t-il longtemps, mon ami, que vous êtes au service de monsieur Fricottmann¹ ?

Bertrand : Depuis mon voyage dans les Adrets.

Le commissaire : Vous devez lui être très attaché ?

Bertrand : oh ! oui... nous avons été très souvent attachés ensemble.²

Ou encore

Bédaride, le garde champêtre : Apprenez que l'on a signalé dans le département des Hautes-Pyrénées et dans tout le pays basque la réapparition de deux célèbres coquins qu'on croyait disparus depuis longtemps.³

Et dans une version beaucoup plus tardive, Macaire et Bertrand consultent leur dossier judiciaire, archives à la fois du crime et du type :

Résigné Bertrand se plongea avec Robert Macaire dans l'examen du dossier.

¹ Nouvelle identité usurpée par Macaire.

² *Robert Macaire en Belgique*, *op. cit.*, p. 79.

³ *Robert Macaire en voyage*, opérette en un acte, par Auguste Jouhaud, musique de M. Malo, représentée pour la première fois à l'Eldorado, 1880, prix un franc.

Je n'aurais jamais cru que nous avions fait noircir tant de papier ! dit-il, en voyant cette accumulation de rapports, de notes, d'observations de toutes sortes.

- De temps à autre, au cours de sa lecture, Robert Macaire laissait échapper une réflexion :
« Ah ! les mâtins... ils étaient sur la voie... Nous l'avons échappé belle ce jour-là ! ou bien
« Ah, ah, ce qu'ils pataugeaient ! »¹

Le rire macairien réside donc de moins en moins dans l'identification sociale à un type et de plus en plus dans le jeu constant entre un système d'invariants (le double Bertrand, le costume, le caractère louche du personnage) et un déplacement, un écart, qu'il soit géographique, professionnel, générique ou médiatique. Ce phénomène structurel, déjà très présent dans la réincarnation macairienne sous la monarchie de Juillet, finit par devenir essentiel dans la suite du siècle et à constituer une variante modernisée du comique de répétition.

Sorties du rire

Pour que le rire se déclenche de nouveau, il faut qu'il y ait donc à la fois sérialité et réactualisation du comique. Or le deuxième point fait problème dès la Belle Époque. Déjà en 1889, lors de la reprise de la geste macairienne à la scène, les critiques se divisent fortement sur le diagnostic à porter sur la pièce. Quelques critiques s'en prennent justement au manque de réactualisation de la geste qui, selon eux, est devenue obsolète. Jules Lemaître cruellement renvoie même la pièce loin dans le passé en la qualifiant de « parade », de « comédie ancienne », de « farce aristophanesque »².

Robert Macaire va pourtant survivre mais ses résurrections successives sous des formes romanesques multiples notamment à la fin des années 20 (Georges Le Faure, *Robert Macaire*, 1896 ; Édouard Adenis, *Robert Macaire*, 1927 ; Georges Montorgueil, *La Vie extraordinaire de Robert Macaire*, 1928) et surtout l'étape décisive du passage au cinéma (*Les aventures de Robert Macaire*, 1925, par Jean Epstein et *Les Enfants du Paradis*, Carné, 1945) lui font quitter pas à pas le territoire du rire. La sérialité est exploitée mais ne sert plus le rire.

Charles Vayre a une responsabilité décisive dans ce glissement du comique vers le sérieux et dans l'hybridation nette de Robert Macaire avec une figure plus moderne, plus séduisante, diffusée en 1905 grâce à Maurice Leblanc, le « gentleman cambrioleur ». Charles Vayre est impliqué à peu près simultanément dans la rédaction d'un roman, *Les Aventures de Robert Macaire*

¹ Édouard Adenis, *Robert Macaire*, Tallandier, 1927, p. 30.

² Jules Lemaître, *Le Journal des débats*, 4 mars 1889.

paru chez Tallandier et dans le scénario du film d'Epstein qui contribue sensiblement à faire évoluer Macaire. Le roman, *Les Aventures de Robert Macaire*, constitue une variante marquante de la geste. Vayre tire la geste vers un romanesque populaire avec une histoire d'amour un peu mièvre et édulcore nettement l'aspect industriel de Macaire qui devient un bandit ténébreux et assailli de doutes psychologiques. Seul son passage, en paralipse d'ailleurs, à la tête de la société des ardoises ondulées et flexibles, renvoie encore au personnage de la monarchie de Juillet. Macaire devient le frère d'Arsène Lupin et de Rouletabille (le roman contient une variante de l'énigme de la chambre close) et manifeste que l'on peut être à la fois voleur et noble de cœur. En même temps, comme en palimpseste, le roman est traversé en contrepoint de quelques scènes farcesques et bouffonnes, assez réussies comme celle où Macaire et Bertrand pour effrayer une fermière et la dépouiller se déguisent en saint Antoine et son cochon extraterrestres. Mais le récit de Vayre, en raison de son amplitude chronologique – il embrasse plus de vingt ans de la vie du héros – constitue plutôt un récit substitutif qu'une suite, tient plus de l'histoire que du panorama ou de la série. Vayre, lorsqu'il construit le scénario du film d'Epstein, atténue les scènes bouffonnes et fait du film un véritable mélo et du héros, un personnage torturé et noir. Cette étape du « dérire » fut sans doute essentielle pour comprendre l'évolution du personnage au XX^e siècle, toujours transformiste, récurrent et réapparaissant mais dans une perspective moins drolatique qu'auparavant.

Une des dernières réincarnations romanesques de Robert Macaire confirme cette évolution. Elle est due à la plume d'Édouard Adenis qui a écrit à lui seul une mini-saga Robert Macaire (*Robert Macaire*, 1927 ; *Les femmes de Robert Macaire*, 1927). Le personnage à la fois influencé par Vidocq, Sherlock Holmes et Arsène Lupin devient le héros d'une sorte de roman policier bien ficelé à la Leblanc. Macaire garde ses capacités de métamorphose mais ne les utilise plus pour faire rire. Le roman se lit comme une unité indépendante. La mémoire de la geste, peu requise, ne fonctionne plus que pour une minorité de lecteurs.

De manière très nette, à partir des années quarante, aussi bien dans *Les Enfants du Paradis* que dans la pièce d'Eric-Emmanuel Schmitt (*Frédéric ou le boulevard du crime* en 1998), Macaire est convoqué par l'intermédiaire de l'acteur Frédérick Lemaître. L'histoire a fait le tri et raconte maintenant la saga du génial interprète plutôt que celle du type inaccessible, définitivement médiatisé. La raison de l'oubli du rire de Macaire repose non seulement sur la perte d'acuité historique du caractère mais aussi sur la non réactivation pendant au moins une génération du

comique du type. En se convertissant en pâle reflet d'autres gentlemen-cambrioleurs, Macaire a perdu de son pouvoir. Le cocktail, très efficace, très moderne et précurseur – comique de répétition plus transmédiaticité – ne fonctionne plus.

Marie-Ève THÉRENTY

Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin*

Qui nous délivrera des hommes et des femmes ?
Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*

L'androgynie romantique n'est pas un sujet neuf. En tant que mythe littéraire révélateur des ambitions érotiques et esthétiques d'une époque, elle a retenu depuis longtemps l'attention de la critique. Plusieurs études ont su porter un regard lumineux sur la question¹. Elles ont en commun un corpus restreint² mais significatif, dont on reprendra ici trois œuvres majeures : sans surprise, on retiendra le roman historique d'Henri de Latouche *Fragoletta, ou Naples et Paris en 1799*³ (1829), la nouvelle de Balzac *Sarrasine* (1830) et le roman de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin* (1835)⁴. Retraçons à grands traits l'intrigue de ces trois récits. Le roman de Latouche raconte le fourvoiement d'un capitaine français, d'Hauteville, tombé amoureux de la jeune Camille. Il rencontre ensuite un sosie masculin de celle-ci, Philippe, qu'il tue en duel car le jeune homme a déshonoré sa sœur. Il se rendra compte, trop tard, que les deux êtres n'en formaient qu'un : l'hermaphrodite Fragoletta. Fourvoiement amoureux analogue dans *Sarrasine*, où un sculpteur, qui donne son nom au titre de la nouvelle, se rend à Rome, succombe au charme d'une cantatrice, la Zambinella, qui s'avère être un castrat, avant de finir assassiné par les hommes de main du cardinal qui entretient le jeune homme. Enfin, dans *Mademoiselle de Maupin*, à l'issue

¹ Voir notamment A. J. L. Busst, « *The Image of the Androgyne in the nineteenth century* », in Ian Fletcher, *Romantic mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, pp. 1-95 ; Michel Crouzet, « *Mademoiselle de Maupin* ou l'éros romantique » (*Romantisme*, n° 8, 1974, pp. 2-21) et « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne. À propos de *Fragoletta* » (*Romantisme*, n° 45, 1984, pp. 25-41) ; Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire* (Ellug, 1994) ; Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830* (PUF, 1998) ; Jean-Marie Roulin, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* » (*Romantisme*, n° 103, 1999, pp. 31-40).

² Si l'on excepte, et on le fera ici, les simples occurrences de l'androgynie, qui sont légion dans la production de l'époque – par exemple sous la plume de Balzac (on songe à Lucien de Rubempré ou à Camille Maupin) et de Sand (pensons au couple que forment la virile Lélia et le délicat Sténio) –, les textes où l'androgynie intervient en tant que sujet à part entière de l'œuvre sont rares.

³ Le roman de Latouche est devenu, depuis les travaux de Michel Crouzet, Monique Nemer et Pierre Laforgue, une pierre angulaire de l'érotisme romantique.

⁴ On s'étonnera de l'absence de *Séraphita* (1835) dans cet ensemble de textes. L'androgynie est certes au cœur du roman de Balzac, mais elle n'y pose guère de questionnements politiques et identitaires. Elle y est vécue comme un idéal métaphysique et érotique, non comme une réalité anatomique et un enjeu social.

moins tragique, le poète d'Albert désire un jeune chevalier, qui se trouve être Madeleine, une jeune femme travestie. Celle-ci révélera son véritable sexe au poète au cours d'une étreinte avant de l'abandonner.

Ces trois œuvres, denses et riches, peuvent être abordées sous plusieurs angles, mais le point commun le plus insolite de ces récits de fiasco amoureux est qu'ils mettent en scène un personnage androgyne. Qu'entend-on par « androgyne » ? Pour y voir plus clair, classons nos trois « cas » selon une « hiérarchie de l'androgynie » organisée sur le critère anatomique (du « moins » au « plus » androgyne). Le premier cas de figure est celui de Madeleine de Maupin, qui présente l'androgynie la plus superficielle, la moins ancrée dans une réalité physiologique – ce qui ne veut pas dire qu'elle est la moins intéressante –, puisque l'héroïne se « contente » de se travestir puis de reprendre *in extremis* son apparence féminine (certes après s'être donnée à éprouver socialement et érotiquement comme un homme). Le second cas, celui de la Zambinella de *Sarrasine*, nous fait quitter le simple travestissement et gravir un degré dans l'androgynie anatomique : le personnage androgyne est un castrat. Avec le cas de l'hermaphrodite¹ Fragoletta, la réalité physiologique de l'androgynie est, cette fois, indéniable : l'être inventé par Latouche possède anatomiquement les deux sexes et se donne à voir tantôt en homme, tantôt en femme.²

Ce classement qualitatif de l'androgynie soulève d'emblée une question. On objectera en effet aisément que les trois œuvres ne se situent pas sur le même plan, car l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* est vue, grâce à la distance amusée du narrateur, comme un jeu, une chose étonnante, exotique, en regard de laquelle le destin des androgynes anatomiques que sont Fragoletta et Zambinella s'avère réellement douloureux et tragique. Différence qui n'est en réalité qu'apparente, car on montrera ici que les trois textes se rejoignent dans une réflexion commune sur l'identité sexuelle et une affirmation de la force politique de la sexualité.

¹ Nous employons ici, comme à quelques reprises plus loin, le terme *hermaphrodite*. Nous aurons cependant davantage recours à celui, adopté par la sociologie contemporaine, d'*intersexe* (de même pour *intersexualité*, plutôt que *hermaphrodisme*).

² Apportons d'emblée une nuance à cette classification puisque, on le verra, l'androgynie ne se limite pas à des configurations anatomiques. Il est également important de s'interroger sur le désir que l'androgyne éveille.

De la figure au sens propre

Les études menées jusqu'ici ont essentiellement perçu l'androgynie romantique d'un point de vue métaphysique et esthétique. Ainsi en est-il de l'approche de Frédéric Monneyron, qui étudie une « version spiritualiste » du mythe littéraire avec *Séraphita* et une « version idéaliste » avec *Mademoiselle de Maupin*, mais qui ne mène pas de véritable réflexion sur la politique des sexes engendrée par l'androgynie¹. Sans dénier la grande qualité de ces recherches, nous proposons, quant à nous, de lire l'androgynie romantique (telle qu'elle apparaît du moins dans nos trois textes) à la lumière de la réflexion de Judith Butler², qui constitue un apport fondamental pour les études *gender*.

Partons d'un constat. Dans les études susmentionnées, l'androgynie romantique est quasi systématiquement interprétée comme une *figure*. Ainsi, pour Pierre Laforgue, « l'Androgynie est métaphore, il est la métaphore par excellence structurant à la frontière du pensable, sinon du représentable, l'imaginaire en ce qu'il échappe à toute formulation conceptuelle [...] »³. Conjonction miraculeuse de ce qui est désuni dans le réel, il symbolise le désir d'unité qui anime l'être-au-monde romantique et, renouant avec ses origines antiques, se trouve ainsi érigé en idéal esthétique⁴. L'unité dont il est porteur doit se comprendre comme un sublime dépassement de la division à l'œuvre dans le réel. Ce réel fangeux qu'il survole ne désigne pas seulement la réalité historique, mais aussi, plus largement, le monde sensible, la matière, la chair, eux aussi décevants, bornés et divisés, puisque le corps est sexué. Idéal de liberté, l'androgynie représenterait donc *un affranchissement d'avec les contraintes matérielles*. C'est en ce sens que les romantiques allemands et

¹ Il en est de même dans l'approche de Michel Crouzet. « L'Hermaphrodite, écrit-il, [...] est le corps absolu et l'idée dans sa liberté créatrice. Il est l'impossible Chimère, l'être spéculatif né la rêverie capricieuse, l'union artificielle des beautés qui en nature sont désunies et fragmentaires, donc le Beau idéal *in se* aux termes d'une esthétique de l'Idéal ; il est l'expression enfin d'une plénitude érotique et davantage *essentielle*, l'image d'une divinisation voluptueuse de l'homme qui acquiert un « corps de gloire », ce corps *inutile* et sans déterminations [...], ce corps sans finalités pratiques ou génésiques, qui évoque le plaisir plus qu'humain ou moins qu'humain d'*exister*, purement ou simplement, ou les merveilles de l'art, comme jouissance pure » (Michel Crouzet, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgynie. À propos de *Fragoletta* », *Romantisme*, n° 45, 1984, p. 38).

² Nous considérerons son ouvrage *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, [1990,1999], traduit par Cynthia Kraus, La Découverte, 2005.

³ Pierre Laforgue, *op.cit.*, p. 88.

⁴ C'est sous cet angle d'étude unique que nous avons abordé la question de l'androgynie dans notre ouvrage, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Honoré Champion, 2006, pp. 366 et suivantes. La confrontation aux *gender studies*, inédite pour nous, se révèle ici des plus fructueuses : l'androgynie ne pose plus seulement des questions esthétiques, mais aussi politiques. De plus, il est moins vécu, on le verra, comme un objet immobile et fini que comme un *processus*, une *construction en cours*.

anglais y ont recours. Le Balzac de *Séraphîta* et le Girodet du *Sommeil d'Endymion*¹ s'ancrent également dans cette tradition.



Mais, pour convaincante qu'elle soit, cette lecture n'épuise pas toute la richesse du motif androgynique, car elle demeure essentiellement symbolique : il s'agit toujours pour l'androgyné de *mimer*, d'*incarner*, de *représenter*. Or celui-ci n'est pas seulement un symbole, mais une réalité anatomique et sociale. Le personnage bisexué, en effet, ne doit pas être uniquement perçu dans sa dimension figurée, car il s'incarne pleinement, par l'entremise de la matière romanesque, dans une

¹ 1791, Musée du Louvre.

individualité biologique et une existence politique. Même si, nous l'avons vu, nous n'avons affaire dans nos textes qu'à un seul cas véritable d'androgynie anatomique (Fragoletta), tous mettent en place, à un moment, une « fiction de bisexualité » : ces « faux bisexués » que sont la travestie Madeleine et le castrat Zambinella font croire qu'ils sont d'un sexe alors qu'ils sont de l'autre, ou bien apparaissent de telle sorte que personne ne puisse décider du sexe auquel ils appartiennent, etc. Bien qu'ils ne constituent pas des bisexués anatomiques, ils questionnent donc eux aussi, par la manière dont le regard social les perçoit, la notion de genre.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement parce qu'elle ne voit en lui qu'un symbole que la lecture qui a été faite jusque là de l'androgynie est insuffisante, mais aussi à cause de la signification qu'elle lui attribue : celle d'un être au-delà de la sexualité, au-delà de la matière (les deux significations se rejoignent, puisque le symbole est précisément l'individu délesté de sa part matérielle). Croire en la nature purement figurée de l'androgynie et estimer que celui-ci se contente de signifier un dépassement de la matière, c'est parier sur une immatérialité du corps bisexué, ce qui est loin d'être le cas puisque ce dernier est avant tout une *réalité*, qu'elle soit anatomique (dans *Fragoletta*) ou sociopolitique (dans nos trois textes). Ce constat nous invite ainsi à revenir au sens *propre* de l'androgynie, c'est-à-dire à rappeler cette évidence : *l'androgynie est un objet anatomique et social posant avant tout la question du genre.*

Cette réintroduction de la matière et du vivant dans la perception de l'androgynie a deux conséquences. D'abord, elle transforme les problématiques que celle-ci soulevait, essentiellement esthétiques, en questionnements sociopolitiques – nous y reviendrons. Ensuite, puisque la lecture que nous proposons ne considère plus l'androgynie comme une projection fantasmatique (ce à quoi la figuration contribuait) mais comme un être social, elle nous oblige à une conversion terminologique. Aux termes *androgynie* et *hermaphrodisme*, nous préférons en effet celui de *bisexualité*. Le terme a un double avantage. Il a en premier lieu le mérite d'être plus approprié à la réalité dont on parle : *androgynie* est trop large (on peut parler d'une allure ou d'une voix androgynes, sans que cela remette pour autant en cause la sexualité), *hermaphrodisme* trop étroit (le mot ne s'applique qu'à la bisexualité anatomique). Autre avantage (et autre victoire du propre sur le figuré) : le terme élu n'a qu'une valeur dénotative, là où les deux autres paraissent très connotés, dans l'esprit des auteurs de l'époque autant que de la critique (connotation positive pour *androgynie*, négative pour *hermaphrodisme*). Le terme de *bisexualité* n'est porteur d'aucun jugement, condition nécessaire si l'on veut en montrer le rôle politique.

Ce changement de regard est capital. En effet, on ne peut plus penser désormais en termes de bisexualités *positive* (le sublime androgyne) et *négative* (le monstrueux hermaphrodite), ces catégories étant opérantes lorsque la bisexualité était vécue comme une figure, un symbole.

Dans l'optique que nous avons choisie, le personnage bisexué ne *renvoie* à rien : il est avant tout un individu, avec un corps, des désirs, un engagement et une place dans la société. Ce qui se joue donc ici n'est rien moins que la réévaluation de la personne bisexuée en tant que *sujet*, et que *sujet désirant*. Elle n'est plus seulement une projection fantasmatique, mais une individualité dont l'indécision générique est à l'origine d'un choix social et politique douloureux, fondé sur le désir – désir qu'elle éveille, mais aussi (et c'est important pour notre propos) celui qu'elle éprouve. Devenu sujet désirant, l'être bisexué n'est alors plus protégé par l'aura figurative : il/elle devra affronter la réalité sociale, souvent violente à son égard. Depuis *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, nul besoin de rappeler la force politique de la sexualité : « Longtemps, les hermaphrodites, écrit celui-ci, furent des criminels, ou des rejets du crime, puisque leur disposition anatomique, leur être même, embrouillait la loi qui distinguait les sexes et prescrivait leur conjonction »¹. Sans que son propos concerne spécifiquement des cas de bisexualité, Judith Butler affirme une idée similaire : « Les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir sont les effets d'une certaine formation du pouvoir »². Ainsi, plus que toute autre sans doute, la sexualité singulière engendrée par la bisexualité implique – c'est ce qui nous retient ici – une transgression sociale et politique et, à plus long terme, une transformation du lien social.

Cette nouvelle conception du personnage bisexué comme être social modifie la relation de la bisexualité au texte. Si, désormais, elle n'est plus vécue comme une figure ni comme un fantasme mais comme une réalité sociopolitique, elle le doit en partie au récit romanesque dans lequel elle s'inscrit. En effet, la bisexualité ne posait pas problème tant qu'elle demeurait anatomique. Mais, dès que l'on passe de l'anatomique au sexuel, c'est-à-dire au social (la sexualité est, rappelons-le, le désir socialisé), la bisexualité devient problématique. C'est donc lorsqu'elle implique – ou, plutôt, n'implique pas – une *pratique* sociale que la bisexualité devient intéressante. D'immobile image, tout juste bonne à servir de sujet aux artistes (dans sa version sublime) ou à orner les planches des tératologues (dans sa version monstrueuse), elle se mue, par son inscription dans le récit, en force politique active capable de brouiller les frontières et de faire évoluer l'*habitus*³. En d'autres termes, ce qui donne son énergie à la bisexualité est le récit, qui la

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Gallimard, « Tel », 1976, p. 53.

² Judith Butler, *op.cit.*, p. 53.

³ C'est là une raison supplémentaire qui nous fait préférer *bisexualité* à *androgynie* et *hermaphrodisme*, ces deux termes renvoyant précisément à une figure immobile. L'être bisexué pose problème en tant que personnage de fiction et individu social, alors que l'androgynie et l'hermaphrodite, pures images, ne s'offrent nullement comme un problème, mais comme une simple énigme. L'androgynie et l'hermaphrodisme ne sont guère subversifs, car ils ne constituent pas un acte social. La modernité – romantique – vient du/de la bisexué(e). C'est lui/elle qui, par l'impossible sexualité qu'il/elle convoque, conteste la loi sociale. En ce sens, la bisexualité rejoint l'homosexualité : dans les deux cas, un désir ne peut se matérialiser ou, s'il le fait, il redéploie dangereusement (et souvent à ses dépens) la géographie des genres.

contraint à se transformer, à devenir processus narratif et moteur romanesque. En se colletant à d'autres personnages et au désir de ceux-ci, l'être bisexué s'incarne, prend vie et prend sens. C'est en effet à partir du moment où Fragoletta aime qu'elle rencontre un destin tragique. Allons plus loin : ce qui confère sa force politique au personnage bisexué n'est pas seulement son inscription dans le récit, mais le hiatus entre son statut enviable de personnage romanesque et sa nullité sexuelle et sociale. Ce décalage fait pleinement sens car il souligne la difficile insertion de l'être bisexué dans le jeu social, mais aussi au sens où, on le verra, il contraint le/la bisexué(e) à se construire et, parallèlement, le roman à s'élaborer.

Chacun cherche son genre

Forte d'un coefficient de réalité, la bisexuation littéraire ne remet pas tant en cause le rapport de forces entre les hommes et les femmes, que la légitimité même de la notion de genre. Sur ce plan, ce que disent nos textes, c'est le refus du modèle naturaliste, c'est-à-dire du critère anatomique. Dès qu'est reconnue sa réalité physique, la bisexuation se met à condamner bruyamment le fait de référer uniquement au corps, au sexe, dans le processus de « mise en genre », c'est-à-dire de constitution de l'identité sexuelle. Puisqu'il souffre d'une impossible identité physique (dans le cas de l'intersexe, en tout cas), l'être bisexué, en refusant qu'on l'identifie seulement à son sexe, brise la ligne droite, jamais remise en cause auparavant, entre sexe et genre, anatomie et politique. En d'autres termes, on en arrive à cette affirmation pour le moins paradoxale : *la bisexuation est un phénomène anatomique qui condamne précisément la violence prescriptive de l'anatomique*. Observons de plus près ce paradoxe.

Pour la théorie *gender*, en effet, le genre est une construction mentale et sociale qui ne correspond pas toujours au sexe, c'est-à-dire à l'anatomique, et que l'on est forcé d'adopter en raison des « impératifs de l'hétérosexualité obligatoire »¹ ou que l'on peut choisir. Nos textes mettent en lumière cet écart entre sexe et genre, montrant que les deux ne sont pas nécessairement inscrits dans la continuité l'un de l'autre. Ainsi le sexe de Madeleine est-il démenti par le genre qu'elle « revêt », de même que celui de d'Albert et de d'Hauteville est contesté par le genre « féminin » qu'ils adoptent lorsqu'ils font montre d'un désir homosexuel, etc. La bisexuation est donc précieuse au sens où elle *matérialise* la rupture entre sexe et genre, entre corps et désir, alors que l'homosexualité, par exemple, ne donnait pas à lire cette rupture physiquement.

¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 97.

Ce tragique constat une fois émis, comment réagissent nos personnages bisexués ? Loin de vouloir rétablir la continuité de la ligne brisée entre sexe et genre, ils tentent au contraire de faire vivre le genre indépendamment du sexe, de lui accorder une autonomie. Comme les personnages homosexuels, la travestie Madeleine, le castrat Zambinella et l'intersexe Camille/Philippe tentent de découvrir le genre – ou plutôt *un* genre – qui serait davantage en accord avec leur désir, autrement dit de s'inventer un nouveau genre. Le genre ne s'offre donc plus, à l'image du sexe, comme une donnée, un fait immuable¹, mais comme une création personnelle et permanente qui s'élabore, se fabrique, se façonne (ou se contrefaçonne) de manière empirique. Judith Butler affirme :

Le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire [...] Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité².

En d'autres mots, le genre n'est pas une donnée constituée, immobile, que l'on atteint, mais un objet évolutif, une entité qui s'invente et se recrée, parfois même à l'insu du sujet.

Cette performance peut d'abord être le travestissement. Habillé en femme, la Zambinella devient ce qu'il/elle veut être (ou ce que la société veut qu'il/elle soit) : preuve en est qu'un homme tombe aussitôt amoureux de lui/d'elle. De même, habillée en homme, Madeleine parvient à incarner un versant de son identité jusque là inexploré. L'habit fait le moine : vêtue en homme, elle agit comme tel et séduit les femmes. Le travestissement n'est pas pour autant la voie idéale pour se trouver une identité sexuelle. « On peut jouer sur l'ambiguïté au niveau du genre sans pour autant jeter le trouble dans la norme en matière de sexualité ni la réorienter, objecte Judith Butler. Parfois, l'ambiguïté au niveau du genre permet précisément de contenir ou de contourner la pratique sexuelle qui n'est pas 'normale' et par là d'œuvrer à maintenir telle quelle la sexualité 'normale' »³. Se livrer à une performance qui implique un jeu sur le genre peut donc consolider l'ordre établi. Or la subversion politique commence lorsque le sujet bisexué cesse de simplement se travestir (le travestissement n'est qu'une *image* que l'on offre à voir à l'autre, donc un état, et sur ce point il n'est nullement un acte, condition essentielle, pour Judith Butler, de la mise en genre) pour véritablement *jouer*.

L'espace de construction du genre par excellence est donc, dans nos trois textes, la scène théâtrale. Autrement dit, la mise en scène est une mise en genre. Il faut ici considérer « mise en

¹ On objectera qu'il est un cas très particulier, dans nos textes, où le sexe mue : la castration.

² Judith Butler, *op. cit.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 34.

scène » dans une acception large. Si, en effet, Fragoletta ne monte jamais sur scène, c'est toutefois dans la loge d'un théâtre qu'elle se montre à d'Hauteville sous l'apparence de Philippe¹. De même, à la fin du roman, elle se donne à voir en religieuse recluse dans un couvent, le voile ainsi que la grille du parloir derrière laquelle elle reçoit le héros provoquant un phénomène de médiatisation analogue à celui de la mise en scène théâtrale (distanciation, écran, hiératisme, parole codée). Pour le spectateur qu'est d'Hauteville, cette mise en scène permet de voir une image du genre que le sujet bisexué s'est construit et, pour le sujet, de cerner le temps du jeu une identité fluctuante. Les deux mécanismes sont d'ailleurs étroitement liés : après l'entrevue au couvent, d'Hauteville ne comprend toujours pas Fragoletta (« Vos traits comme votre âme demeurent voilés pour moi »²), ce qui montre bien que l'impossible saisie du genre de l'être bisexué va de pair avec son impossible perception par lui-même – et *in fine* avec l'issue fatale du roman.

Dans le roman de Latouche, la « mise en scène » peut aussi prendre le sens plus large de *relais*, notamment celui constitué par l'œuvre d'art. On songe ici au passage de la visite au Musée des Studii où, bien que la jeune Camille semble encore inconsciente de sa spécificité (mais cette inconscience n'empêche en rien la mise en genre qui, on l'a vu, peut se faire à l'insu du sujet), offre à nouveau à voir un processus de médiatisation. La statue de *L'Hermaphrodite* de Polyclès se charge en effet de parler à la place de la jeune fille pour faire comprendre son secret à d'Hauteville. Camille met ici en scène, indirectement et inconsciemment, sa bisexuation. L'être bisexué a beau être presque absent de la scène (« Camille s'éloigna de quelques pas »³), il n'en est pas moins au cœur de la discussion qui s'ensuit entre le héros et Eléonore et, surtout, il montre par sa réaction à la fin de la visite qu'une brèche identitaire, via le relais scénique de la statue, vient d'être initiée : l'adolescente « cherch[e] à s'arracher violemment à une pensée qui l'obs[ède] » et son esprit semble être « tombé dans quelque préoccupation pénible »⁴.

Dans la nouvelle de Balzac, la performance de la mise en genre est plus explicite. C'est en effet sur scène qu'apparaît la Zambinella aux yeux de Sarrasine. Si son métier lui impose de s'exhiber dans le cadre d'une scénographie, c'est aussi de sa part la marque d'une mise en scène de soi. Elle/il théâtralise sa féminité :

¹ Voir Henri de Latouche, *Fragoletta, ou Naples et Paris en 1799*, [1829], éd. de Monique Nemer, Desjonquères, 1983, pp. 199-200.

² *Ibid.*, p. 325.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

Elle s'avança par coquetterie sur le devant du théâtre, et salua le public avec une grâce infinie. Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple, l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent en faveur de cette femme¹.

De manière admirable, la mise en genre est ici clairement associée à l'illusion scénique. Mais le genre que la Zambinella découvre sur scène n'est pas nécessairement celui de « femme ». La « femme » est seulement l'une des possibilités qui s'offrent à lui – et celle qu'a visiblement choisie Sarrasine, ainsi que le reste du public. Si Sarrasine est dupe du travestissement (est-il assez fin pour saisir les subtilités du travail de la Zambinella ?), le narrateur montre en revanche que cette nouvelle identité, parfaitement originale, ne reprend pas la sexuation traditionnelle. Ainsi ne décrit-il du corps de la cantatrice que des éléments qui pourraient s'appliquer à un homme :

L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fournis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières².

Ici, nulle gorge, ni hanches, ni chevelure : l'être décrit n'a plus de caractéristiques sexuées. De plus, à la fin du portrait, l'identité féminine est écartée au profit d'autre chose, avatar de cet objet inédit qu'est le genre trouvé : « C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre ! »³. Si l'on retrouve ici l'idée d'un dépassement de la sexuation dans l'art que l'on associe à la figure traditionnelle de l'androgynisme idéal, le terme de « chef-d'œuvre » vient incontestablement, par sa neutralité et son ambiguïté – un chef d'œuvre a-t-il un genre ? –, poser les repères d'un dépassement des genres, non dans l'art (il n'y a que Sarrasine pour croire à une solution si facile) mais dans un genre nouveau, indéfini, inventé de toutes pièces par la Zambinella.

D'ailleurs, l'identité de « femme » qu'il/elle joue est si caricaturale qu'elle ne peut être qu'un rôle, un outil, un jalon dans le travail de recherche du genre. Ainsi, lorsque le Français le/la retrouve après le spectacle, la Zambinella « en fait trop », à la manière d'un travesti ou d'un intersexe mimant outrancièrement les attributs d'une féminité topique : « nonchalamment étendue » sur une bergère, il/elle s'est « effrontément croisé les jambes, et agit[e] en badinant celle qui se trouv[e] dessus, attitude de duchesse, qui [va] bien à son genre de beauté capricieuse et pleine d'une certaine mollesse engageante »⁴. Peu caractérisé ou au contraire outré, le genre joué

¹ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, [1830], *La Comédie humaine*, t. VI, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1977, p. 1060.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 1061.

⁴ *Ibid.*, p. 1065.

n'a donc rien à voir avec le genre tel qu'il est vécu. Par le biais du spectacle, le genre se mue en stratagème, en stratégie, en processus – nouvelle preuve, s'il en fallait une, qu'il est acte et non état – permettant de faire émerger une identité dégagée de la sexuation.

L'avènement d'une identité *queer* par la mise en scène (et mise en jeu) de soi est plus manifeste encore dans *Mademoiselle de Maupin*. L'identité générique de Madeleine s'y trouve révélée au terme d'une mise en scène aussi rôdée que consciente. C'est, on le sait, en jouant sur scène le rôle de Rosalinde dans *Comme il vous plaira* que l'héroïne trouve un genre et le fait accepter par le regard désirant de d'Albert. Rappelons que ce dernier croit avoir affaire à un homme qui joue Rosalinde, alors qu'il est en face d'une femme (une femme qui lui fait donc croire qu'elle est un homme qui joue une femme). Le jeu sur le genre ne relève pas seulement ici de la supercherie de comédie, mais est pour Madeleine une manière de s'affirmer, non comme « femme », comme on l'a dit¹, mais comme « femme » perçue comme « homme » ou comme « pas tout à fait femme ». Madeleine refuse en effet le statut de « femme » telle que la loi sociale le lui impose : chez elle, dit-elle, « le sexe de l'âme n'[est] point pareil à celui du corps »², ajoutant qu'elle a toujours préféré les activités masculines aux activités féminines. Comme la Zambinella, elle fascine par une féminité sans ambiguïté, mais celle-ci n'est qu'un leurre : c'est précisément cette féminité, cette manière d'être femme, d'être soumise au genre que Madeleine refuse et qu'elle conjure par la théâtralisation³.

Comme si cette mise en scène ne pouvait entièrement la satisfaire dans sa quête du genre, Madeleine-Rosalinde réapparaît au cours du spectacle dans le rôle du jeune Ganymède. Le jeu, devenant alors vertigineux, montre cette fois l'inanité du critère de genre : le changement de genre est ici tel (une femme joue un homme qui joue une femme qui joue un homme !) qu'il n'importe plus, ni pour d'Albert, qui essaie pourtant tant bien que mal d'identifier le sexe

¹ « Théodore y est nié dans son être factice d'homme par le nouveau déguisement qu'il prend puisqu'il joue le rôle d'une femme. Le déguisement gomme le déguisement ; le premier est annulé par le second et l'être initial divulgué » (Frédéric Monneyron, *op. cit.*, p. 116).

² Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, [1835], *Romans, contes et nouvelles*, t. 1, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2002, p. 451.

³ Dans un récent récital parisien (Théâtre des Champs-Élysées, 20 novembre 2009), la cantatrice Cecilia Bartoli entrait en scène travestie, puis se défaisait, au fur et à mesure des airs, de ses vêtements, avant de revêtir à la fin du spectacle un étrange costume hermaphrodite. Si le jeu relève bien sûr d'un clin d'œil malicieux, un peu appuyé, aux travestissements de l'opéra baroque, il illustre bien ce qui est à l'œuvre dans nos romans. L'artiste réalise en effet sur scène, presque à son insu, une quête du genre analogue à celle de nos personnages. Paraissant d'abord avec les atours de l'autre sexe, elle s'en affranchit peu à peu comme si cette identité lui était trop pesante, mais sans pour autant revenir au genre « féminin » : le costume bisexué qu'elle finit par adopter, audacieux et original, correspond à son identité profonde. Comme le récit romanesque, la mise en scène est ici essentielle car c'est elle qui permet, par les hésitations et les revirements, la recherche d'une identité générique.

véritable de celui/celle qu'il a en face de lui¹, ni pour le lecteur qui, s'il n'ignore pas que l'actrice est Madeleine, est si désorienté par les différentes strates successives de travestissement qu'il ne lui importe plus de savoir si Madeleine est « homme » ou « femme ». Cette succession de sorts, ce revirement permanent de l'identité changent profondément la nature du genre. Celui-ci n'est désormais plus un état, mais un mouvement ; plus une donnée mais une variation, une déclinaison. On voit bien comment cette nouvelle conception consacre le divorce entre sexe et genre. Même si la médecine vitaliste, en découvrant la mobilité des tissus, a accordé une autonomie à l'organisme, le critère du sexe, lui, est demeuré immobile, prescriptif, sclérosant. À l'opposé, le genre, dorénavant aussi mobile que le rôle endossé par l'acteur(-trice), perd de son poids et l'enjeu qu'il constitue se déleste de sa dimension tragique. Dans *Fragoletta* et *Sarrasine*, on assistait seulement – mais c'était déjà beaucoup – au passage d'un genre établi à un genre flou, nouveau, délivré de la sexualité. Ici, il ne s'agit plus d'une substitution d'un état du genre à un autre, mais d'une impossible fixation du genre, d'une mobilité perpétuelle qui, de fait, lui deviennent constitutifs.

Dans une lettre à son amie Graciosa, Madeleine s'explique sur cette identité générique en pleine élaboration. Sans que l'on sache si son désir s'oriente vers les hommes ou les femmes (des notations attestent des deux sexualités), et sans même – c'est capital – que cela importe, elle s'exclame :

En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien ; je n'ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitesse de la femme ; je n'ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux : – je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom : au-dessus ou au-dessous, plus défectueux ou supérieur : j'ai le corps et l'âme d'une femme, l'esprit et la force d'un homme, et j'ai trop ou pas assez de l'un et de l'autre pour me pouvoir accoupler avec l'un d'eux².

Même s'il se fonde sur le mythe d'une androgynie idéale surpassant les contraires, ce nouveau genre qu'elle invente, « qui n'a pas encore de nom », est une création inédite, forgée empiriquement par l'expérience de la confrontation aux deux sexes.

Ce qui est remarquable, enfin, dans le roman de Gautier, c'est que la construction du genre chez Madeleine amène celui qui l'admire, d'Albert, à sa propre quête du genre. Le héros clame en effet à plusieurs reprises son désir de changer de sexe : « J'aurais préféré d'être femme »,

¹ « Ces habits virils avaient une doublure féminine ; quelque chose de plus large dans les hanches et de plus rempli à la poitrine, je ne sais quoi d'ondoyant que les étoffes ne présentent pas sur le corps d'un homme ne laissaient que de faibles doutes sur le sexe du personnage » (*Ibid.*, p. 428).

² *Ibid.*, p. 505.

« J'ai souhaité d'être femme pour connaître de nouvelles voluptés », « Je doute si je suis un homme ou une femme »¹, etc. Provocation artiste mise à part, ce vœu signe le constat d'une insuffisance physique, d'un désaveu de la matière, porteuse de norme et donc d'un choix, et traduit la volonté de ne plus être limité par l'anatomie. Ce désir en rupture avec son sexe oblige le héros à se trouver un genre qui lui convienne : homme amoureux d'une femme, homme amoureux d'un homme, femme amoureuse d'une autre femme, femme amoureuse d'un homme... S'ouvrent à lui de multiples possibilités de positionnement d'individu désirant (c'est ce qu'est le genre) et il a tout le reste du roman pour choisir (ou ne pas choisir) l'une d'entre elles. À sa manière, d'Albert se met lui aussi, par ses hésitations et ses désirs indécis, en quête d'un genre.

En quoi le discours littéraire et la fiction narrative participent-ils de cette élaboration du genre ? Puisque le genre est processus, rien ne nous interdit de considérer un autre processus, le récit romanesque, comme le lieu ultime de la mise en genre. La définition du genre par Judith Butler est, de manière troublante, proche de celle que l'on pourrait donner du texte narratif. Non plus « identité stable » mais « identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes* », le genre est, affirme-t-elle, « une identité construite, un acte performatif que la grand public [...] vient à croire et à reprendre sur le mode de la croyance »². Ces termes sont ceux-là mêmes qui définissent à la fois l'écriture, la lecture et le « discours » du texte littéraire, eux aussi objets non prédéfinis mais dont le sens est en acte, non circonscrit dans un espace mais élaboré dans une durée et une progression. La constitution du genre ne peut donc trouver de meilleur terrain de déploiement que le processus romanesque : par la progression et l'épaisseur chronologique qu'il suppose, le roman permet de rendre compte du genre comme durée puisqu'en perpétuelle (ré)invention, à l'inverse par exemple du discours scientifique, apte à traiter du genre, en raison de son univocité et de sa valeur informative, qu'en tant que *donnée*. *Fragoletta* montre bien ce lien indissociable de la quête identitaire et du récit romanesque. Le roman de Latouche peut en effet être lu, comme on l'a fait³, comme celui de l'échec de l'inscription de l'androgynie mythique dans le réel contemporain, où il ne peut s'offrir que sous la forme abâtardie du monstre hermaphrodite. Or c'est précisément ici le roman et ses multiples subtilités narratives, et non le récit caduc que constitue le récit mythique antique, qui permet à l'intersexe de se chercher, de tenter de trouver sa place dans le monde en tant qu'être au genre indéfini. En d'autres termes, s'il y a ici possibilité d'une quête du genre, elle est largement due au récit romanesque, aussi peu déterminé que déterministe, laissant le champ libre à l'invention de soi.

¹ *Ibid.*, respectivement pp. 290, 329 et 364.

² Judith Butler, *op. cit.*, p. 265.

³ Voir Pierre Laforgue, *op. cit.*, pp. 87-92.

Mais si c'est dans le roman de Gautier que la mise du récit au service de la construction générique est la plus convaincante, c'est que c'est le seul de nos trois textes à être écrit à la première personne, du point de vue du sujet bisexué (tantôt Madeleine, tantôt d'Albert, devenu lui aussi bisexué par ses interrogations sur la nature de son désir pour Madeleine). La différence est de taille, car elle associe la création du genre au discours sur soi. C'est en parlant, en se disant, que le bisexué se construit et s'identifie. C'est tout l'intérêt, comme le suggère Michel Foucault¹, d'un texte comme les mémoires d'Herculine Barbin, où le « je » d'Herculine-Alexina est l'outil essentiel de la quête de son genre propre. Si leurs formes de bisexualité sont très différentes, Herculine et Madeleine utilisent toutes deux la parole, non pour fixer une identité générique, mais pour s'exposer, s'offrir à lire autrement que par leur simple apparence physique, aussi confuse qu'insuffisante. L'identité qui émerge peu à peu s'élabore ainsi à travers les méandres du discours.

Pour que le récit soit pleinement outil de la performance qui construit le genre, il ne doit toutefois pas se limiter à l'être bisexué, mais s'étendre au lecteur, à la lectrice, dont la propre quête amplifie celle des personnages. Par le récit romanesque, l'être bisexué, le personnage qui le/la désire ainsi que le lecteur participent chacun à l'élaboration de leur propre genre. Cette extension de la quête du genre du personnage au lecteur est parfaitement visible dans la scène où d'Albert aperçoit pour la première fois le chevalier et son page. Éprouvant du désir pour ces êtres au sexe indéterminé, il laisse au lecteur le soin d'élucider cette énigme et, partant, lui offre la possibilité de questionner sa propre identité générique :

Le lecteur en pensera ce qu'il voudra [du sexe indéterminé des deux personnages] ; ce sont de simples conjectures que nous lui proposons : nous n'en savons pas là-dessus plus que lui, mais nous espérons en apprendre davantage dans quelque temps, et nous lui promettons de le tenir fidèlement au courant de nos découvertes².

Ici, c'est bien le récit lui-même qui se charge de faire émerger le genre. Il faudrait d'ailleurs, dans *Mademoiselle de Maupin* surtout, répertorier tous les équivalents stylistiques de la bisexualité (approximations lexicales, mélange des tonalités, etc.³), qui sont autant de manières de faire fusionner la progression du récit et la progressive constitution du genre.

¹ Voir Michel Foucault, « Le vrai sexe », *Arcadie*, 27^e année, n° 323, novembre 1980, pp. 617-625, in *Dits et écrits, 1954-88*, vol. IV, 1980-1988, pp. 115-123.

² *Mademoiselle de Maupin*, p. 334.

³ Voir ainsi l'analyse par Jean-Marie Roulin du motif de l'« ondoyant » comme marque de la bisexualité, (Jean-Marie Roulin, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », *Romantisme*, n° 103, 1999, p. 38).

Le retour de l'anatomique

Si nos trois récits font preuve d'une belle intelligence du genre, il ne faut pas pour autant imaginer qu'ils mettent en place une nouvelle conception du genre totalement affranchie de la norme. Deux limites apparaissent.

La première d'entre elles consiste dans le fait que le genre, aussi libre et subversif soit-il, n'est en fin de compte une notion qui n'existe que dans le regard d'autrui : c'est l'autre qui motive, voire organise la représentation et qui *in fine* valide (ou non) le nouveau genre créé. « Vous ne m'aimeriez pas comme je voudrais être aimée »¹, s'exclame le castrat au Français à la fin de la nouvelle de Balzac. Le cas de *Fragoletta* est encore plus éloquent. Lorsque l'intersexe apparaît aux yeux de d'Hauteville en homme² (il se présente comme le frère jumeau de Camille), le genre apparaît bien comme une création personnelle, mais cette « création » échoue. En effet, le capitaine ne peut s'empêcher, lorsqu'il voit le jeune homme, de ne percevoir en lui que ce qu'il y a de féminin ou d'ambigu. Bref, Fragoletta a beau avoir voulu élaborer *un* genre, on le/la ramène à l'apparence générique sous laquelle on l'a connu(e). Tout se passe donc comme s'il était impossible de créer un genre et de l'éprouver socialement. Élaboré librement ou, comme c'est le cas ici, sous la contrainte sociale, le genre performé ne peut se défaire de la manière dont il est *perçu*. En d'autres termes, s'il est une « création personnelle », c'est moins le fait de celui qui cherche à trouver son genre que celui de l'observateur, du regard social, de l'opinion. Grevée par un tel déterminisme, la quête du genre paraît beaucoup plus hypothétique.

Au-delà de cette question de la perception, c'est d'ailleurs la contingence qui fragilise la théorie de la mise en genre. Puisqu'il est une somme d'actes, le genre est en effet soumis à toute la série de contingences dont ceux-ci dépendent et qui empêche celui-ci de s'installer dans une durée. « Le genre, admet sur ce point Judith Butler, est un phénomène complexe qui, en tant que totalité, est constamment différé, un idéal impossible à réaliser quel que soit le moment considéré. Ainsi une coalition ouverte mettra en avant des identités qui seront tour à tour prises ou mises de côté selon les objectifs du moment. »³ C'est le sens du dénouement de *Mademoiselle de Maupin*. Les différentes options de genre choisies par Madeleine ne l'ayant été que le temps de leur performance, elle est contrainte de prendre congé de d'Albert. La disparition de Madeleine (du récit autant que de l'existence de d'Albert et de Rosette) confirme l'impossible survie sociale de la bisexualité, condamnée à la chimère et à l'idéal. La mise en genre n'aboutit pas, ou en tout cas en

¹ *Sarrasine*, p. 1069.

² Voir *Fragoletta*, pp. 199-200.

³ Judith Butler, *op. cit.*, p. 83.

dehors de l'espace du roman. Nous voilà revenus au monde idéal – et si décevant – de l'androgynie mythique.

La seconde limite au succès de la quête du genre est plus préoccupante. Le genre a beau s'affirmer librement, il se heurte toujours à la prééminence de l'anatomique sur le culturel, du sexuel sur le générique, notamment à travers la propension de la loi sociopolitique à imposer, malgré tout, un sexe au personnage bisexué. Ce geste est vécu dans nos textes comme un acte d'une grande violence. Les dernières lignes de *Fragoletta* en attestent. Alors que le cadavre de l'intersexe repose au monastère des Camaldules, le moine qui effectue sa toilette mortuaire, embarrassé par la singularité anatomique du défunt, se confie au prieur, qui tranche alors : « Il faut porter ce cadavre chez les sœurs de la Miséricorde »¹. Même *post mortem*, Fragoletta est contraint(e) de « choisir » un genre – ici, le féminin. Sans doute cette préférence, que l'on trouve également dans le titre, relève-t-elle d'une concession à l'hétérosexualité dominante : il est plus « décent », malgré la double nature sexuelle de l'objet du désir, de faire aimer une femme au héros qu'un homme.

Le « choix » du féminin que représente la révélation du véritable sexe de Théodore dans *Mademoiselle de Maupin* est du même ordre, même si elle est davantage, cette fois, le fait de l'auteur, qui se défend ainsi du soupçon de l'homosexualité. Bien que plus optimiste, le roman de Gautier se clôt sur une réaffirmation tonitruante du sexe comme critère décisif. Madeleine écrit dans sa lettre d'adieu à d'Albert : « Vous serez toujours pour moi l'homme qui m'a ouvert un monde de sensations nouvelles. Ce sont là de ces choses qu'une femme n'oublie pas facilement »². Madeleine est bien une femme, amoureuse, radieuse, rayonnante, évitant ainsi au roman de se clore sur la dérangeante victoire de la bisexuation. Seul *Sarrasine* fait le choix plus audacieux du masculin, sans doute facilité, il est vrai, par le fait que la Zambinella, bien que castré, *est* un homme.

Dans son étude consacrée aux mémoires de l'hermaphrodite Herculine Barbin, Michel Foucault met en lumière la propension de la médecine, à partir du XVIII^e siècle, à vouloir à tout prix identifier les hermaphrodites à l'un ou l'autre sexe, à vouloir découvrir le « vrai sexe » qui se cache sous l'apparence confuse de la bisexuation. C'est ce qui arrive ici à Fragoletta, mais aussi à la Zambinella et à Madeleine. Cette « recherche de l'identité dans l'ordre sexuel »³ atteste d'une

¹ *Fragoletta*, p. 354.

² *Mademoiselle de Maupin*, p. 521.

³ Michel Foucault, *art. cit.*, p. 119. Par ailleurs, dans son rapport sur Herculine Barbin publié dans les *Annales d'hygiène publique*, le docteur Chesnet écrit, témoignant là de l'inclination de la médecine pour l'identification sexuée à tout prix : « Il existe un vagin, [...] mais Alexina n'a jamais été réglée ; tout l'extérieur du corps est celui d'un homme [...]. Ses goûts, ses penchants l'attirent vers les femmes [...]. Nous pouvons à présent conclure et dire : Alexina est un homme, hermaphrodite sans doute, mais avec prédominance évidente

confiance extrême dans le sexe, dans l'anatomique. La *doxa*, en effet, ne supporte pas la fiction d'une construction personnelle, forcément suspecte (pour elle, est juste ce qui est « naturel »). Par un retour de bâton, alors que la médecine clinique avait permis de remiser quantité de préjugés sur le corps en imposant une vérité objective, c'est paradoxalement l'excès de confiance en elle qui empêche de concevoir que le sexe n'est pas aussi déterminant qu'on le croit. Autrement dit, si l'effacement du critère de sexe ne peut advenir à cette époque, c'est certes en raison des mentalités, mais aussi de cette foi extrême en la matière, qui prouve à ce moment de l'histoire de la médecine sa pertinence herméneutique. La loi clinique n'est en fin de compte pas moins répressive que la loi sociale.

Cet échec de la construction du genre face au déterminisme de la matière est essentiellement le fait du langage. Dans la bisexualité, c'est en effet l'impossibilité à la nommer qui dérange. C'est que la langue veut à tout prix classer, catégoriser. Si elle nomme, elle efface par la même occasion (elle est l'outil essentiel, comme l'a montré la critique féministe, d'une exclusion du féminin). Nos trois textes en attestent. Lorsque l'être bisexué qu'est Madeleine-Théodore éveille le désir du narrateur, ce dernier tente aussitôt de lui attribuer un genre que le langage a déjà identifié : « Il faut que Théodore soit une femme déguisée ; la chose est impossible autrement »¹. De même, quand la Zambinella suggère à Sarrasine qu'il n'est peut-être « pas une femme », le Français répond qu'« une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces contours élégants »². Même puissance coercitive du langage, enfin, dans la nouvelle de Balzac. Devant le très « féminin » nu « masculin » représenté dans le tableau de Vien, la spectatrice qui accompagne le narrateur refuse de nommer (et donc d'accepter) la bisexualité. La menace que représente l'individu au sexe ambigu est donc aussitôt évacuée par l'assimilation au genre « féminin » tel que le valide le langage (« Il est trop beau pour un homme »³, s'exclame-t-elle). À l'opposé du langage courant, cloisonnant et prescriptif, c'est donc à la langue romanesque d'inventer une parole qui laisse ouvertes toutes les potentialités de la bisexualité.

La quête du genre est-elle vouée à l'échec ? L'issue de nos romans – fatale dans *Fragoletta*, tragique dans *Sarrasine* et décevante dans *Mademoiselle de Maupin* – dit sans conteste l'impossible mise en œuvre d'un genre à soi et l'illusoire avènement d'une politique des genres délivrée de tout

du sexe masculin » (Herculine Barbin dite Alexina B., [*Mes souvenirs*], [1874], Gallimard, « Folio », 1993, p. 142. Nous soulignons).

¹ *Mademoiselle de Maupin*, p. 366.

² *Sarrasine*, p. 1069.

³ *Ibid.*, p. 1054. Le fait que l'on refuse la bisexualité en la ramenant systématiquement du côté du féminin rejoint la crainte de l'homosexualité mentionnée plus haut.

a priori. La bisexualité se trouve donc ramenée à ce dont précisément nous voulions la détacher : un fantasme, un idéal, un absolu. Cependant – et ce n'est pas un mince bilan – nos trois textes permettent sans conteste de ne plus penser le genre en termes de *contrainte*, mais d'*invention*, la notion de « performativité » du genre forgée par Judith Butler s'avérant ici particulièrement pertinente pour saisir la force de subversion de ces trois textes, à cette différence près que les actes qui manifestent le genre et l'élaborent ne sont peut-être pas tant le fait du *faire* des personnages, englué dans la brutalité de l'événement, que celui du *dire* du texte.

Mais la vision politique de la bisexualité romantique telle que la théorie *gender* nous a incités à la concevoir est-elle si radicalement différente de sa signification esthétique ? Au seuil de cette étude, nous nous démarquons de l'interprétation de la bisexualité comme simple idéal esthétique permettant de dépasser les impasses du réel. Ironiquement, la confrontation au travail de Judith Butler nous y ramène. Certes non pour nier la puissance politique du motif, mais pour affirmer qu'il rejoint l'idéal esthétique dans une même contestation de l'anatomique. En effet, si le genre s'affranchit désormais du sexe, c'est parce que ce dernier est vécu, non pas tant comme un principe tyrannique de régulation sociale (comme le pense la théorie *gender*) que comme une force d'inertie, une émanation de la matière, une sanction anatomique (comme l'ont montré les lectures antérieures sur l'androgynie romantique). C'est donc tout autant la loi sociale que le déterminisme physique que la bisexualité remet en cause, sans qu'aucune contradiction n'apparaisse entre ces deux interprétations, car on sait bien que c'est *avec* le corps que le social fait bloc contre le désir.

C'est sans doute là que réside la vraie force de nos trois textes : contester la violence de la loi anatomique en ce qu'elle façonne la loi sociopolitique. Rompant le lien entre sexe et société, le motif littéraire de la bisexualité ouvre la voie de manière subversive à une conception du genre délivrée de ses fondements matériels. Si une matière demeure, ce n'est plus celle, répressive, du corps, mais celle du texte lui-même qui, par sa mobilité, permet au sujet – personnage ou lecteur – de se construire un genre à soi enfin à l'image de son désir.

François KERLOUÉGAN

**« De l'ivresse du sang, de l'ivresse des foules » :
violence, fascination, transmissions romantiques**

Un chapitre sur l'indestructible, éternelle, universelle
[et ingénieuse férocité humaine.
De l'amour du sang.
De l'ivresse du sang.
De l'ivresse des foules.
De l'ivresse du supplicé (Damiens).
Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XXVI, 46¹.

Le romantisme est, par essence, transgression : « bonnet rouge » mis au dictionnaire, « chiens noirs de la prose » lâchés par le « devastateur du vieil A B C D² ». Que l'on songe à la mise à mal des hiérarchies et conventions classiques, aux thèmes privilégiés par les écrivains de l'époque (crimes, sangs, décapitations³), aux registres en vogue (du noir au frénétique en passant par l'encre rouge), aux genres qui se mêlent et se fécondent, tout se vit et se dit sur le mode du *trans* – narratif, sexuel⁴, moral –, comme de la transe, en tant qu'inspiration renouvelée⁵. La violence fascine, elle exerce une séduction placée au centre de scènes narratives ou dramatiques qui jouent de stratégies d'attrait visant à faire partager une fascination / répulsion au lecteur, à créer un territoire de la curiosité et du désir.

¹ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 693.

² Hugo, *Les Contemplations*, I, 7, *Réponse à un acte d'accusation*, *Œuvres complètes*, Poésie II, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 263 sq.. Au sujet du « Bonnet rouge », voir la communication de Tony James, « Le Bonnet rouge du dictionnaire » au Groupe Hugo, décembre 1989 <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/89-12-16james.htm>.

³ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, « Perspectives littéraires », 1998. Cet article est la version remaniée d'une partie du chapitre IV de cet essai.

⁴ Cf., dans ce même numéro d'*Insignis*, l'article de François Kerlouegan, « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* ». *Insignis*, n°1, mai 2010, p. 34 à 50 <http://www.revue-insignis.com/> et <http://s2.e-monsite.com/2010/05/14/319111571-androgynie-romantique-pdf.pdf>

⁵ Christine Marcandier-Colard, « Inspiration/aspiration : la muse vampire du premier dix-neuvième siècle », *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christine Planté, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2002, p. 137 à 149.



Victor Hugo, *Ecce, le pendu* (1854)

La représentation de meurtres, d'assassinats, de crimes, de corps mutilés, blessés, saignants répond à une esthétique du choc, de l'effet à produire. Une lecture sereine et passive est refusée au lecteur, qui doit investir son imaginaire, ses fantasmes, pour répondre aux scènes qui lui sont offertes. Mis en position d'insécurité, de voyeurisme, il est sans cesse sollicité, par la mise en abyme d'une fascination qui touche l'auteur comme les personnages du récit, relais du désir et miroirs de la curiosité, du dégoût ou de la fascination que ces tableaux se doivent d'exercer. Comme l'écrit Philippe Sollers dans un essai sur *L'Écriture et l'expérience des limites*, consacré en particulier à une lecture du texte sadien, l'œuvre confronte le lecteur aux limites du représentable, par les thèmes choisis — l'érotisme, le meurtre, la transgression — mais aussi par un mode de représentation qui oscille entre monstration et non-dit, exhibition et voilement. « Le langage [est un] mouvement d'oscillation entre deux pôles jamais atteints [...], celui d'une opacité infranchissable, et celui, symétrique, d'une transparence absolue¹ ». C'est entre ces deux pôles que prend place le désir transgressif du lecteur, lien de la violence et de la

¹ P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Le Seuil, "Points", 1968, p. 18.

fascination. Et que s'ouvre l'espace du sens, entre ellipse et spectacle extrême. À l'auteur de faire partager à son public la séduction de la violence, de mettre en place « un viol esthétique et métaphysique¹ ». La déstabilisation du lecteur accompagne le renouvellement esthétique ; dans cette littérature du romantisme extrême, qui fait des scènes de meurtre son sujet de prédilection, c'est bien « le texte » lui-même qui apparaît comme « le crime majeur² ». Le scandale n'est en effet pas tant dans les thèmes abordés que dans la manière de les donner en spectacle, de les théâtraliser, dans la manière dont le récit met en scène la révélation d'une violence, certes criminelle, mais surtout tentatrice, érotique, esthétique.

Dans ce lien de la fascination et de la violence, l'apport du roman terrifiant apparaît essentiel : explorer la peur, c'est tout autant la provoquer que la décrire. Les *Contes Bruns*, recueil collectif dû à Balzac, Charles Rabou et Philarète Chasles, ainsi que les nombreux contes que Balzac publie dans les années 1830-1832, sont une mise en lumière fondamentale des mécanismes de la terreur et de la fascination. Les titres de recueils envisagés par Balzac (*Causeries du soir*, *Échantillons de causerie française*, qui annoncent les *Ricochets de conversation* de Barbey d'Aureville, premier titre des *Diaboliques*), illustrent le processus de construction et de mise en abyme de la peur : elle passe par l'inscription, dans le corps du texte, des mécanismes de réception de celui-ci. Les personnages (bourreaux et victimes) comme le premier cercle d'auditeurs des conversations préfigurent et incarnent l'effet que le conte vise à produire chez son destinataire. La violence sous-tend les récits spéculaires et propage l'*horreur rêveuse* décrite par Barbey d'Aureville dans ses *Diaboliques*, que Balzac définirait davantage comme un transfert d'énergie, un flux électrique, entre le conteur et ses auditeurs. Ainsi Balzac est-il, comme il l'écrit lui-même dans la préface commune d'*Une Fille d'Ève* et *Massimilla Doni* (1839), une « Scheherazade » face à un public « sultan », « redoutant chaque soir, non pas de se voir trancher la tête, mais, ce qui est pis, de se voir remercié comme radoteur³ ».

Le désir est donc au centre d'un dispositif que l'on pourrait analyser comme une architecture de fascinations croisées, mettant d'abord en lumière celle de l'écrivain lui-même pour des histoires de sang et de meurtre dont il est lecteur autant que créateur. Nombreux sont en effet les auteurs qui, en préambule de leurs récits, affirment la fascination ou l'attrait que certaines scènes ont pu exercer sur eux. Stendhal⁴ lie la genèse de ses *Chroniques italiennes* à la lecture de

¹ M. Crouzet, « Julien Sorel et le sublime : étude de la poétique d'un personnage », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, janv.-fév. 1986, n° 1, p. 87.

² P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 65.

³ Balzac, Préface d'*Une fille d'Ève*, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 234.

⁴ Il est impossible de dresser une liste exhaustive, ou même représentative, des œuvres romantiques s'ouvrant sur de tels dispositifs, que cette entrée en matière, héritée du XVIII^e siècle soit une mystification ou non. Nous centrerons par conséquent notre analyse sur Stendhal, en ce qu'il illustre ces stratégies auctoriales.

certaines épisodes des annales judiciaires italiennes. Le narrateur rapporte, transmet, fait partager au public des histoires de sang et de crimes qui l'ont lui-même attiré et apparaît comme un intermédiaire, le maillon de transmission essentiel entre le passé et le présent, entre des textes d'archives et des lecteurs contemporains. L'incipit de *Vittoria Accoramboni* en offre une illustration parfaite : « Je me trouvais à Mantoue il y a quelques années, je cherchais des ébauches et de petits tableaux (...). Au lieu de tableaux, un vieux patricien fort riche et fort avare me fit offrir à vendre, et très cher, de vieux manuscrits jaunis par le temps ; je demandais à les parcourir ; il y consentit, ajoutant qu'il se fiait à ma probité, pour ne pas me souvenir des anecdotes piquantes que j'aurais lues, si je n'achetais pas les manuscrits ». Stendhal parcourt « au grand détriment de [ses] yeux, trois ou quatre cents volumes », des « récits d'aventures tragiques », il en achète et fait copier « vingt deux-volumes in-folio » dont il extrait « une de ces histoires fidèlement traduites que le lecteur va lire¹ ». L'incipit multiplie et croise les stratégies narratives pour faire naître un désir de lire : tout de ce "il était une fois Stendhal à Mantoue" à l'ironie, des chiffres à la mise en place d'effets d'attente et de retardement, du choix d'adjectifs chocs (« piquantes », « tragiques ») à la focalisation progressive sur une histoire, véritable acmé, tout donc vient transmettre la fascination de l'auteur, d'abord lecteur, à son public. L'affirmation récurrente, dans les *Chroniques italiennes*, de son rôle de traducteur est pour lui une manière de souligner ce mouvement d'oscillation essentiel, nous l'avons dit, à la construction du désir : entre parole et silence², entre promesse de sang (les chroniqueurs italiens « qui n'étaient point alors des gens d'académie visant un prix Montyon étaient pleins d'une énergie féroce³ ») et refus de certains détails trop crus. La recherche de l'adhésion du lecteur passe donc par un dialogue constant avec lui, par des commentaires sur la traduction, par la promesse et l'ellipse de la violence, du crime et du sang. Stendhal, par l'énergie de ses chroniques et de son style, crée une attente (« comme vous le verrez⁴ »), pour entraîner le lecteur, l'attirer en le provoquant, comme lorsqu'il annonce « ces détails horribles dont la sensibilité du XIX^e siècle ne supporterait pas la lecture », conseillant même « de ne lire qu'une de ces histoires tous les huit jours⁵ » !

La stratégie d'attraction du lecteur passe aussi par un dégoût ou une épouvante affichés par l'écrivain. Ainsi, dans *Mauprat* (1837), le narrateur fait partager sa fascination ambiguë pour l'histoire qui vient de lui être transmise : « Je vous demande pardon [...] de vous envoyer une narration aussi

¹ Stendhal, *Romans et Nouvelles*, II, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 653.

² « Il est bien entendu que le traducteur cesse d'être fidèle lorsqu'il ne peut plus l'être : l'horreur l'emporterait facilement sur l'intérêt de curiosité » (*Les Cenci*, *ibid.*, p. 685).

³ Projet de préface, *ibid.*, p. 255.

⁴ *La Duchesse de Palliano*, *ibid.*, p. 714. Stendhal promet ici le récit de l'« extermination » de la famille Carafa.

⁵ *Ibid.*, p. 558.

noire ; mais dans l'impression qu'elle m'a faite, il se mêle quelque chose de si consolant [...] que vous m'excuserez, j'espère [...]. D'ailleurs cette histoire vient de m'être racontée ; vous m'en demandez une : l'occasion est trop belle¹ ». De même le narrateur du *Cachet d'Onyx* promet à Maria, l'histoire d'une « vengeance [...] dont l'idée seule vous fait rejeter en arrière votre jolie tête comme si la hache vous l'abattait par devant ?² ». La stratégie d'attrait passe par une rivalité littéraire : l'histoire sera, il l'assure, plus horrible que celle d'Othello, plus horrible que celle d'Hassan dans le *Giaour* de Byron. Dans la préface de *l'Histoire des Treize*, Balzac utilise le même procédé de mise en abyme de la fascination pour annoncer sa trilogie. Il affirme que la permission de publier ces drames lui a été donnée par « un de ces héros anonymes », un homme qui voulait sans doute, par la reproduction de ces histoires « jouir des émotions qu'elles feraient naître au cœur de la foule ». Ce discours paratextuel est aussi une forme d'« engagement » de la part de Balzac, un contrat qu'il accepte, « certain de ne jamais se trouver au-dessous de l'intérêt que doit inspirer ce programme. Des drames dégouttant de sang, des comédies pleines de terreur, des romans où roulent des têtes secrètement coupées, lui ont été confiés. Si quelque lecteur n'était pas rassasié des horreurs froidement servies au public depuis quelque temps, il pourrait lui révéler de calmes atrocités, de surprenantes tragédies de famille, pour peu que le désir de les savoir lui fût témoigné³ ».

Dans l'ensemble de ces textes métadiscursifs, l'écrivain apparaît sous la figure d'un lecteur ou du premier auditeur de drames qu'il se propose de transmettre au public. La fascination se diffuse d'abord en s'affirmant, en se mettant en scène. La description de l'émotion permet de manipuler l'attrait du lecteur pour la violence et les scènes de sang, manière de sublimer l'horreur en promesse de plaisir. L'écrivain crée une attente, met en place un espace de désir et de curiosité et définit ainsi une esthétique de l'exposition, de la participation. La mise en abyme de la fascination est aussi une manière d'autoriser la curiosité pour le sang et le meurtre, de lui donner une légitimité, manière d'entraîner le lecteur vers *l'ailleurs* transgressif qui lui est proposé. Ainsi la curiosité, le dégoût ou le plaisir deviennent eux-mêmes objet de narration, dans une réflexion dynamique et réflexive, qui définit la réception de l'œuvre en annonçant son contenu et la séduction qu'elle doit opérer.

La foule est une autre forme de mise en abyme, cette fois collective, de la fascination pour la violence. Comme l'écrit Flaubert, dans une lettre à Louise Colet datée du 2 janvier 1854, le peuple, comme ces « plus de dix mille gens de la campagne » venus à Provins voir guillotiner un homme accusé de viol et assassinat, a un « cœur de carnassier⁴ ». La mise à mort publique offre à l'écrivain un prisme

¹ G. Sand, *Mauprat, Romans 1830*, Presses de la Cité, Omnibus, 1991, p. 1030.

² Barbey d'Aurevilly, *Le Cachet d'Onyx, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Pléiade, 1964, t. I, p. 4.

³ Balzac, préface de *l'Histoire des Treize*, Gallimard, Pléiade, t. V, p. 788.

⁴ Flaubert, *Lettre à Louise Colet, Correspondance*, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 498.

des « réaction<s> violente<s> de [la] sensibilité publique », de sa « fureur féroce¹ », de l'enthousiasme trouvé au spectacle du sang. Michelet, comme Flaubert, juge « intolérable » l'indécence et la violence de la foule qui « avait soif », à qui il « fallait du sang », et en particulier le délire des femmes, ces « bacchantes » de la guillotine, ou du bourreau, « lâche et misérable flatteur de la foule », qui dans cette scène historique de l'exécution de Robespierre, arrache le bandeau qui retient sa mâchoire et l'offre, « pâle, hideux, la bouche ouverte toute grande », à la curiosité du peuple. La foule est un public. Elle offre à l'écrivain un premier cercle de spectateurs de la scène représentée. Ainsi, décrire une foule assistant à un duel, une corrida, à une scène d'exécution ou un meurtre, ne revient pas à poser un simple décor humain. C'est, déjà, une manière de travailler la réception de la scène. Le regard de la foule est un écran qui autorise le regard du lecteur, met à distance le spectacle et, en offrant un regard indirect sur la scène, purifie nos instincts voyeurs. Alain Corbin l'a analysé dans *Le Village des Cannibales* : une libération des pulsions dionysiaques s'opère à travers les crimes collectifs, à travers la participation par le regard à la mise à mort d'un condamné, comme à travers la lecture d'actes meurtriers. Le crime est alors vécu comme une fête, certes barbare, mais purificatrice. La scène de guillotine en particulier, au-delà de sa fonction punitive, de sa volonté exemplaire, est un plaisir festif, une cérémonie d'apaisement et d'expiation de la violence sociale. Elle favorise la transformation de la violence réelle en violence théâtrale, imaginaire, indirecte, c'est-à-dire esthétique. « Le théâtre du supplice constitue le lieu sacré sur lequel vient s'épancher le sang impur, sous les yeux attentifs d'un groupe momentanément soudé par l'importance saisissante de l'acte² » :

Il y a au fond des hommes un sentiment étrange qui les pousse, ainsi qu'à des plaisirs, au spectacle des plaisirs, au spectacle des supplices. Ils cherchent avec un horrible empressement à saisir la pensée de la destruction sur les traits décomposés de celui qui va mourir, [...] quelle ombre jette l'aile de la mort planant sur une tête humaine. [...] Ce malheureux, mourant sans être moribond, [...], toute cette cérémonie imposante du meurtre judiciaire, ébranlent vivement les imaginations³.

C'est en ce sens que Corbin analyse l'importance quantitative que prennent les figures du criminel ou du monstre durant le dix-neuvième siècle. La violence historique et sociale trouve une dérive compensatrice dans l'imaginaire et dans la littérature : « le XIX^e siècle ne cesse d'exorciser l'irruption des pulsions dionysiaques du massacre par l'accentuation des traits de la figure du monstre⁴ ». Ainsi lorsque Charles Nodier décrit la marche hallucinée de Lorenzo-Lucius à la guillotine, condamné

¹ Michelet, *Histoire de la Révolution* (1853). Livre XXI, chap. X, *Exécution de Robespierre*, Robert Laffont, « Bouquins », 1979., t. II, p. 895.

² A. Corbin, *Le Village des cannibales*, Aubier, "Collection historique", 1990, p. 125.

³ Hugo, *Han d'Islande*. XLVIII, *Romans*, I, *op. cit.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

pour un meurtre imaginaire. Le jeune homme voit la foule impatiente, entend « le murmure du peuple à la bouche béante, à la vue altérée de douleurs dont la sanglante curiosité boit du plus loin possible toutes les larmes de la victime que le bourreau va lui jeter ». Tous les sens sont ici convoqués, la vue comme l'ouïe, et même le goût, puisque la foule boit du sang, en une synesthésie du cauchemar. La place de l'exécution est « inondée d'une foule de citoyens de tous les états », aimantés par « l'attrait d'un plaisir piquant¹ ». Nodier, dans ce texte, énumère tout ce qui pousse la foule à assister à ce théâtre du sang : curiosité, avidité, plaisir. La guillotine provoque dans la foule, « canaille altérée de sang² » un plaisir sexuel, dans une sorte d'orgie collective et monstrueuse : la « joie immodérée » fait « halet<er> » les hommes « d'impatience et de volupté³ ». La distance esthétique à l'égard du sang versé s'opère par le biais du regard du condamné lui-même, renversement ironique de l'objet du spectacle. Ce n'est plus la foule qui regarde, mais l'homme depuis la charrette et l'échafaud. Le condamné à mort lui-même a conscience du spectacle qu'il offre à la foule. Eugène Sue place lui aussi dans la bouche d'un des condamnés des *Mystères de Paris*, le Squelette, une ironie mordante à l'égard de sa propre décollation, qu'il appelle sa « représentation à bénéfice ». Le Squelette sait que seule cette dimension spectaculaire et publique de sa mise à mort lui permettra de paraître « crâne » (on goûtera l'ironie de l'expression) :

Je voudrais déjà y être... le sang m'en vient à la bouche... quand je pense à la foule qui sera là pour me voir... Ils seront bien quatre ou cinq mille qui se bousculeront, qui se battront pour être bien placés ; on louera des fenêtres et des chaises comme pour un cortège. Je les entends déjà crier : « Place à louer !... Place à louer !... » et puis il y aura de la troupe, cavalerie et infanterie, [...] et tout ça pour moi, pour le Squelette... [...] Voilà de quoi monter un homme... [...] il y a de quoi vous faire marcher en déterminé... Tous ces yeux qui vous regardent vous mettent le feu au ventre... et puis... c'est un moment à passer... on meurt en crâne...⁴

Dans *Stello* de Vigny, lorsque le docteur Noir assiste à l'exécution d'André Chénier, le lecteur voit la scène à travers le regard de ce spectateur privilégié, qui lui-même multiplie les médiations entre le spectacle et lui : longue-vue, larmes qui troublent les verres, pluie qui forme un ultime écran. Ainsi le spectacle atroce devient méditation sur le spectacle de la violence et transfigure l'atrocité de la

¹ Nodier, *Smarra* (1821), « L'Épode », G/F, 1980, p. 113-119.

² Nodier, *Le Dernier banquet des Girondins, Portraits de la Révolution et de l'Empire*, Tallandier, Collection « In-Texte », 1988, t. I, p. 164. La foule ici décrite assiste à la mise à mort de vingt Girondins. Le nombre aiguise sa curiosité et son voyeurisme. Lorsque le premier condamné monte sur l'échafaud, « une rumeur, qu'on ne peut comparer qu'à celle des bêtes féroces auxquelles on porte leur curée, roula sur cet océan d'hommes et de femmes impatients qui attendaient un supplice » (*ibid.*, p. 165). La foule / mer, océan, tempête est une métaphore récurrente chez les romantiques.

³ Nodier, *Smarra* (1821), *op. cit.*, p. 114, *sq.*

⁴ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, VIII, 6, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1017.

scène décrite. Mais tous les spectateurs d'exécutions capitales n'ont pas le regard détaché, philosophique, ironique¹, du docteur Noir ou de Lorenzo-Lucius, ou celui, plus grotesque du squelette.

Gustave Le Bon a étudié la psychologie des foules et montré qu'une foule organisée, ce qu'il appelle « une foule psychologique », manifeste « une unité mentale² ». Baudelaire l'avait analysé avant lui, en particulier dans *Fusées* : « dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. [...] Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre³ ». On pense également, au début du siècle, aux analyses de Guizot dans *La Vie de Shakespeare* (1821), montrant que « la représentation théâtrale est une fête populaire » dont la « puissance repose sur les effets de la sympathie », « force mystérieuse » qui « confond dans une même impression les hommes réunis dans un même lieu ». Ainsi l'effet « traverse avec la rapidité de l'éclair une multitude pressée, et c'est seulement au sein des masses que se déploie cette électricité morale dont le poète dramatique fait éclater le pouvoir⁴ ». Selon Gustave Le Bon, la foule traduit donc « l'inconscient », les pulsions sans frein de l'homme, qui, s'il parvient à se dominer tant qu'il est seul, perd, en groupe, toute aptitude à réfréner ses réflexes : ainsi une assemblée est impulsive et peut passer « en un instant de la férocité la plus sanguinaire à la générosité ou l'héroïsme le plus inattendu⁵ ». Vigny l'illustre dans *Cinq-Mars*, lors du procès puis de l'exécution d'Urbain Grandier : « la foule [...] est au premier qui la saisira fortement⁶ ». Tandis qu'une partie du peuple attend l'arrêt des juges pour porter un jugement sur le magicien Grandier, une autre s'indigne et crie à l'imposture : « les barbares ! [...] Le meurtre s'accomplirait-il sous nos yeux ? ». Puis la foule se rend à la place Saint-Pierre, lieu du supplice. D'abord silencieuse, figée par la terreur, elle se soulève bientôt, en « flots croissants⁷ » et tente d'arracher Urbain Grandier à son bûcher. Mais, sous l'« amas de cendres et de boue sanglante », elle ne trouve qu'« une main noircie⁸ ». Ainsi, comme le montre Gustave Le Bon, la foule est « impulsive et mobile⁹ », elle a ses propres lois, condamne ou absout selon des critères difficiles à cerner. Barbey l'écrit dans *Un prêtre marié*, « le peuple est naturellement exécuteur des hautes œuvres d'une justice dont il a l'instinct¹⁰ ». Inspirés par la bonté

¹ « Le spectacle ne peut plus qu'être entrevu et ce moyen terme est caractéristique de l'attitude ironique » (René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de M^{me} de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 54).

² G. Le Bon, *Psychologie des foules*, P.U.F., "Quadriga", 1963 (1895), p. 9 et 11.

³ Baudelaire, *Fusées*, I, 1, *op. cit.*, p. 649. Dans la foule naît « une singulière ivresse », celle « de cette universelle communion » qui procure des « jouissances fiévreuses ». La communion dans la pluralité est une « ineffable orgie » (*Le Spleen de Paris*, XII, *Les Foules*, *ibid.*, p. 291).

⁴ F. Guizot, *Vie de Shakespeare*, in Shakespeare, *Œuvres complètes*, trad. Le Tourneur, revue par F. Guizot, Paris, Ladvocat, 1821, Préface, p. IV.

⁵ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*. - *Op. cit.*, p. 18.

⁶ Vigny, *Cinq-Mars*, chap. V, *Le Martyre*, Gallimard, « Folio », p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, *op. cit.*, I, p. 936.

ou la cruauté, les sentiments de la foule sont forcément violents, d'une violence encore exacerbée par la contagion des suggestions. La foule assemblée est le lieu de prégnance de l'imaginaire, des « hallucinations collectives¹ ». Les sentiments sont exacerbés par les sens — la vue en particulier — et déterminés par le spectacle : séduction ou au contraire dégoût sont ainsi amplifiés.

Aussi la foule est-elle un terrain d'étude privilégié par les écrivains romantiques, une manière particulière de mettre en abyme ou de suggérer des sentiments à un autre public, celui des lecteurs. Le dénouement de *Marion de Lorme* (1829) de Victor Hugo accorde une place cardinale à ce personnage dramatique nouveau, et essentiel au théâtre romantique : la foule. Le « peuple² » est désigné, au dénouement, par le terme de « spectateurs³ », en particulier lorsque Marion tente de soulever la foule contre le bourreau et l'exécution. Mais quand les deux condamnés, Savigny et Didier, se mettent en marche vers le lieu du supplice, « la foule se précipite sur leurs pas à grand bruit⁴ ». La curiosité malsaine l'emporte sur tout autre sentiment. Il faut pourtant, et là est une des tâches « socialistes⁵ » que l'auteur du *Dernier jour d'un condamné* et de *Claude Gueux* s'est fixé, transformer « la foule en peuple : profond travail⁶ ».

La foule anonyme et populaire est ainsi systématiquement représentée dans ses mouvements, ses pulsions contradictoires. Elle représente à l'extrême les différents sentiments qui peuvent animer les lecteurs. « C'était une profonde cohue, mobile comme les flots d'une mer agitée, qui semblait tourmentée de passions et d'émotions diverses, parmi lesquelles dominaient, sans doute, l'émotion et la terreur⁷ ».

Cinq-Mars de Vigny (comme d'ailleurs *Stello*), est un roman qui s'attache à définir le public des scènes de meurtre ou de guillotine. La foule est présentée dans toute son ambiguïté, faite de curieux, de barbares, mais aussi de spectateurs plus humains, dont le héros du roman, qui, après avoir assisté au supplice d'Urbain Grandier, deviendra un fervent opposant à ces scènes barbares. Dans le manuscrit autographe de *Cinq-Mars* ainsi que dans les éditions de 1826 à 1833 du roman, le deuxième chapitre s'ouvre sur une épigraphe d'Émile Deschamps (*Le Tour de Faveur*⁸) insistant sur cette valeur du roman : « Combien faut-il de sots pour former un public ?⁹ ». Hugo, autre grand adversaire romantique de la peine de mort, mais comme Vigny fasciné par les utilisations esthétiques des scènes capitales, ne cesse de représenter la foule. Elle offre le tableau amplifié des sentiments attendus chez les lecteurs :

¹ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, *op. cit.*, p. 20.

² C'est ainsi que Hugo désigne la foule dans les didascalies initiales de la scène 7 de l'acte V (Hugo, *Marion de Lorme*, *op. cit.*, p. 817).

³ *Ibid.*, p. 821.

⁴ *Ibid.*, p. 822.

⁵ Hugo, *William Shakespeare* (1864). II, V, *Les Esprits et les masses* – 3, *Critique*, *op. cit.*, p. 391.

⁶ *Ibid.*, p. 390.

⁷ Nodier, *Le Dernier banquet des Girondins, Portraits de la Révolution et de l'Empire*, *op. cit.*, I, p. 163.

⁸ *Le Tour de Faveur*, comédie en un acte de H. de Latouche et de E. Deschamps (1818).

⁹ Vigny, *Cinq-Mars*. - Paris, Gallimard, "Pléiade", 1993, p. 1324 (note a).

représenter un Docteur Noir horrifié par l'exécution barbare d'un Chénier, mais ne pouvant résister à son spectacle est une manière d'illustrer l'ambiguïté fondamentale des réactions face à la mort violente.

De la foule se détachent quelques figures déterminées. Ainsi dans les scènes d'échafaud une foule indifférente ou voyeuse, formée de badauds ou de « lécheurs de guillotine », forme l'arrière-plan de spectateurs émus ou ulcérés par le spectacle. Les interjections populaires sont alors une manière pour l'écrivain de décrire une scène de sang par des regards subjectifs sur celle-ci, en un récit oblique et spéculaire : ce procédé est utilisé aussi bien par Monnier dans ses *Scènes populaires*¹ que par Sue dans *El Gitano*², ou Vigny, dans *Cinq-Mars*³. Dans le dernier acte de *Cromwell*, Hugo utilise lui aussi ce procédé de description de la scène : ce sont les commentaires de la foule qui assurent la description de Cromwell montant au trône ou à l'échafaud. Les « voix de la foule⁴ » décrivent le cortège, le futur roi, la foule elle-même. Hugo exacerbe la théâtralité de sa scène : c'est la voix qui donne à voir. Le spectacle, décrit dans ses moindres détails par la foule, est en même temps refusé aux spectateurs, qui doivent tout imaginer.

La suggestion du sang peut aller, dans l'enthousiasme et la frénésie suscités, jusqu'à une participation à l'exécution. Gustave Le Bon a ainsi établi dans sa classification des foules le cas des « foules dites criminelles⁵ ». Agissant sous le coup d'une « suggestion d'autant plus puissante qu'elle est collective », ces foules commettent les actes les plus meurtriers. Le Bon cite en exemple les septembriseurs et les foules de la Saint-Barthélemy, dont il met en parallèle les motivations et les cruautés, retrouvant par là-même un des *topoi* romantiques. La foule, dont la masse et l'anonymat sert

¹ Nous pensons à *L'Exécution*, scène populaire qui apparaît dès l'édition de 1830 et que Monnier retouche en 1835 pour accentuer la cruauté du public. Titi et Lolo, deux gamins parisiens qui travaillent dans un atelier, profitent de l'absence du « bourgeois » pour « aller voir guillotiner » : « oh, j'suis-ti content !... Les v'là, les v'là ; nous allons rire... (*Il s'agite et bat des mains*) ». Les quatre exécutions sont décrites par les interjections cruelles des enfants, en particulier celles de Lolo, grand amateur du spectacle et spécialiste de son déroulement, qui initie Titi, plus sensible qui pleure. Lolo est déçu, la vieille « n'a pas d'sang ». Il invite alors Titi à l'accompagner à Clamart, voir « vid<er> les paniers » : « Si la charrette s'arrête, nous monterons après, nous les ouvrirons, nous y toucherons ; c'est comme ça qu'i'ai des cheveux à Castaing » (H. Monnier, *Scènes populaires*, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque romantique », 1973., p. 117 à 119). Hugo, dans *Les Misérables*, évoque, à la suite de Monnier, ce goût du « gamin » parisien pour la guillotine, en particulier à travers une anecdote sur Lacenaire enfant, tirée des *Mémoires* de l'assassin (Hugo, *Les Misérables*. 3^e partie, livre I, chap. VII, G/F, 1967, 3 vol. t. II, p. 113-114).

² Il s'agit cette fois d'une scène de corrida, mais on retrouve ce procédé de mise en abyme de la fascination populaire pour la cruauté : « ce furent [...] des hurlements de joie, et des cris d'une admiration convulsive, des cris à éveiller des morts. — Bravo, taureau ! bravo !... s'écrièrent toutes les voix de la foule ». (E. Sue, *El Gitano*, roman paru en quatre feuilletons dans *La Mode* en août et septembre 1830. Chap. II., *Romans de mort et d'aventures*, R. Laffont, "Bouquins", 1993, p. 66 à 69).

³ La torture infligée à Urbain Grandier par ses juges est décrite par un enfant, monté sur une corniche : l'enfant pleure face au spectacle, mais sa sœur le force à dire ce qu'il voit. Chacune de ses phrases (qui toutes commencent par un « je vois ») donne lieu à des commentaires de la foule (Vigny, *Cinq-Mars*. V, *op. cit.*, p. 101-102).

⁴ Hugo, *Cromwell*, acte V, sc. XI, *Théâtre*, I, *op. cit.*, p. 340, sq.

⁵ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, Livre III, *classification et description des diverses catégories de foules*, chap. II, *Les foules dites criminelles*, *op. cit.*, p. 97 à 100.

l'impunité, remplit alors une double fonction, celle de juge et de bourreau et laisse libre court à ses « instincts de férocité ». Mérimée donne une image de la « foule criminelle » de la Saint-Barthélemy dans sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829) : l'impulsion du massacre n'est pas partie du peuple. Mais ce même « peuple de Paris était à cette époque horriblement fanatique » et dominé par une bourgeoisie qui hait les Huguenots. « Bref, il suffisait d'un chef qui se mit à la tête de ces fanatiques et qui leur criât : *Frappez*, pour qu'ils courussent égorger leurs compatriotes hérétiques¹ ». Une fois la violence allumée, « après deux jours de meurtres et de violences² », plus rien ne peut « arrêter le carnage³ ». La violence, nourrie de fanatisme, se fait « torrent ». « On avait déchaîné les fureurs du peuple, et il ne s'apaise point pour un peu de sang. Il lui fallut plus de soixante mille victimes⁴ ». La description mériméenne de la foule est certes une condamnation de son fanatisme, une mise en perspective historique des horreurs sanguinaires de la Révolution et une analyse de la contagion du sang et de la violence. Cependant, elle génère une sorte de fascination pour ces horreurs dont la foule ivre est capable et on retrouve dans cette description des massacres de la Saint-Barthélemy, de par son redoublement dans le cours de la chronique, l'ambiguïté fondamentale de la représentation de la violence dans le roman : la violence, même condamnée idéologiquement, fascine par sa grandeur esthétique. La foule criminelle, dépourvue de grandeur morale ou d'intelligence historique, est cependant l'incarnation de l'énergie dans sa dimension primitive et esthétique. Comme le souligne avec pertinence François Bussière dans son étude du *Roman de la violence*, la férocité des foules s'exprime par « une référence constante, massive, quasi obsessionnelle à l'*animalité*⁵ ». La violence humaine est une forme de bestialité, de barbarie, comme l'annonce Eugène Sue dans le premier chapitre des *Mystères de Paris* : ces barbares, qui seront les personnages de son roman, « sont au milieu de nous⁶ ». Mais cette animalité, cette cruauté instinctive, n'est pas, Sue le souligne, le fait seulement de ses personnages. Et s'il craint « qu'on ne l'accuse de rechercher des épisodes repoussants », s'il se demande lui-même « si de pareils tableaux doivent être mis sous les yeux du lecteur », il conclut en « l'espèce de curiosité craintive qu'excitent quelquefois les spectacles terribles⁷ ». En somme le lecteur retrouvera dans le roman l'attrait irrésistible que les spectacles de sang réels exercent sur lui. L'agression est bien vite retournée, par l'écrivain lui-même, en attirance.

Les premiers mouvements des natures incultes sont toujours extrêmes...

¹ Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*. Préface, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Gallimard, Pléiade, 1978, p. 258.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 259.

⁴ *Ibid.*

⁵ F. Bussière, *Le Roman de la violence et son esthétique*, *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 31.

⁶ E. Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), I, 1, *Le Tapis-franc*, *op. cit.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

Excellents ou détestables.

Mais ils deviennent horriblement dangereux lorsqu'une multitude croit ses brutalités autorisées par les torts réels ou apparents de ceux que poursuit sa haine ou sa colère. [...] Ainsi qu'il arrive toujours dans les émotions populaires, ces paysans, plus bêtes que méchants, s'irritaient, s'excitaient, se grisaient au bruit de leurs propres paroles, et s'animaient en raison des injures et des menaces qu'ils prodiguaient à leur victime.

Ainsi le populaire arrive quelquefois, à son insu, par une exaltation progressive, à l'accomplissement des actes les plus injustes et les plus féroces¹.

La foule des paysans condamne ainsi l'innocente Fleur-de-Marie, et l'agressivité croissante « du cercle de métayers » est due moins à une conviction grandissante de sa faute qu'à une forme d'autosuggestion. La cruauté est liée au sentiment de puissance que donne le fait d'encercler la victime, à la jouissance de la terreur que les rires et les « applaudissements frénétiques » font naître en Marie : « en entendant ces cris inhumains, ces railleries barbares, en voyant l'exaspération de toutes ces figures stupidement irritées qui s'avançaient pour l'enlever, Fleur-de-Marie se crut morte ». C'est bien un sacrifice qui se joue ici, le simulacre d'une mise à mort, d'une violence. Georges Bataille a analysé, dans *L'Érotisme*, le lien de la violence et de la violation dans le sacrifice, montrant que le sacrifice est la confrontation, érotique et meurtrière, d'une victime et de son « sacrificateur » (ici son cercle de bourreaux). L'enthousiasme de la foule est provoqué par le sentiment de sa puissance criminelle et par la « fascination de la mort » qu'elle peut donner². Fleur-de-Marie accepte son rôle de victime, elle « se laissa glisser à genoux, croisa religieusement ses deux mains sur sa poitrine, ferma les yeux et attendit en priant³ ». Le consentement de la jeune fille apaise un moment les « projets sauvages » de la foule, mais les laboureurs, « gourmandés sur leur faiblesse par la partie féminine de l'assemblée, [...] recommencèrent de vociférer pour se donner le courage d'accomplir leurs méchants desseins ». Cette scène offre de multiples images des sentiments du lecteur. Celui-ci ne s'identifie pas seulement à la victime ; il goûte aussi le plaisir de la torture, sacrifie mentalement Fleur-de-Marie, avant de se réjouir de l'intervention providentielle de Mme Georges qui sauve la jeune fille des griffes des laboureurs.

Georges Bataille l'a montré, la littérature est elle-même une forme de sacrifice qui nous permet de vivre « par *procuration* ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre par nous-mêmes. Il s'agit, l'endurant sans trop d'angoisse, de *jouir* du sentiment [...] d'être en danger que nous donne l'aventure d'un autre⁴ ». Le plaisir du lecteur est dans cette ambivalence : il sacrifie Fleur-de-Marie avec la foule, expulse ses penchants pervers et en même temps s'identifie à la victime. La foule est, comme la guerre,

¹ *Ibid.*, III, 11, p. 373 et 375.

² G. Bataille, *L'Érotisme* (1957), *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1987, p. 24.

³ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, III, 11, *op. cit.*, p. 376.

⁴ G. Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 88.

un « déchaînement du désir de tuer¹ » et, par la représentation, une transgression temporaire, dans la frénésie et la toute-puissance du nombre, de l'interdit de tuer. La représentation autorise la violence et dans un même temps transfigure la sauvagerie, la bestialité en beauté. C'est l'érotisme latent de la mise à mort qui fait de cette violence une beauté. L'angoisse, le dégoût sont sublimés par le spectacle, la représentation et la dramatisation de la violence. Ainsi, ce qui devrait provoquer une répulsion, attire et plus encore fascine, transporte. Le spectacle est, comme l'écrit Bataille, un « dépassement de la nausée » par « la transfiguration sacrée² ». La victime est « choisie de telle manière que sa perception achevât de rendre sensible la brutalité de la mort³ ». En somme, le face à face de la victime et de la foule est une confrontation de la beauté et de la violence ; c'est dans l'enthousiasme du lecteur que s'opère la transfiguration. *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly illustre cette purification de la violence en beauté à travers la représentation de la foule criminelle. La Clotte est suppliciée sur la tombe même de Jeanne, lapidée, le cœur déchiré⁴ par une foule ivre du sang versé auquel elle attribue des vertus purificatrices : « Ce sang eut, comme toujours, sa fascination cruelle. Au lieu de calmer cette foule, il l'enivra et lui donna la soif avec ivresse⁵ ». La Clotte est accrochée à la grille arrachée du cimetière et traînée, toujours agonisante, à travers le village. La foule se repaît du sang et de l'horreur, tirant « comme des chevaux sauvages ou des tigres le char de vengeance et d'ignominie », « en proie à ce *delirium tremens* des foules redevenues animales et sourdes comme les fléaux⁶ ». Barbey, dans *L'Ensorcelée*, s'est attaché à dépeindre « les passions du temps, à moitié apaisées, mais toujours brûlantes⁷ » et cette scène pourrait servir de point d'appui aux travaux de l'historien Alain Corbin. Celui-ci, dans *Le Village des cannibales*, s'attache en effet à analyser les tensions du monde paysan au XIX^e siècle, et met en valeur la rhétorique d'une violence qui s'amplifie et se libère soudainement lors de crimes collectifs tenant à la fois du plaisir festif, du rite de purification et de la rébellion politique : « le théâtre du supplice constitue le lieu sacré sur lequel vient s'épancher le sang impur, sous les yeux attentifs d'un groupe momentanément soudé par l'importance saisissante de l'acte⁸ ». Barbey montre ainsi dans *L'Ensorcelée* cette soudaine cohésion du groupe autour d'un meneur — le boucher Augé qui reproduit les gestes de son père qui en 1793 avait déjà supplicié la Clotte —, l'héroïsation des acteurs du massacre, puis la conscience tardive d'une faute, d'un crime. Ainsi, le sang coule plus violemment à mesure que le dénouement se rapproche, comme si

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ « Une seconde pierre, sifflant d'un autre côté de la foule, la frappa de nouveau à la poitrine et marqua d'une large rosace de sang le mouchoir noir qui couvrait la place de son sein » (Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 707).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 708.

⁷ *Ibid.*, p. 627.

⁸ A. Corbin, *Le Village des cannibales*, chap. IV, *L'Hébétude des monstres*, *op. cit.*, p. 125.

trop longtemps contenu, il lui fallait cette démesure soudaine, ces flots de violence et de terreur. Les tensions accumulées se déversent dans ces massacres successifs, dont l'apothéose est le meurtre de l'abbé de la Croix-Jugan en pleine messe. Barbey dramatise à l'excès cette acmé du récit, de par les scènes de sang et de mort qui l'ont précédée, mais aussi en décrivant une atmosphère particulière dans le village, faite de rumeurs, de pressentiments fantastiques (« il y avait quelque chose d'extraordinaire qui ne se voyait pas, mais qui se sentait¹ »). Thomas Le Hardouey a disparu du village. Les mois passent sans que l'on n'entende plus parler de lui. L'abbé inspire à tous les habitants de Blanchelande une véritable terreur, et une légende fantastique s'attache à lui, une croyance à des pouvoirs occultes et infernaux. Mais l'Église autorise enfin l'abbé de la Croix-Jugan à officier lors de la messe de Pâques. Tout le village se rassemble dans la petite église de Blanchelande pour voir le moine chouan :

On était haletant de voir *quelle mine* il aurait, en passant le long du banc de sa *victime* (car on la croyait sa victime), le jour où il allait dire la messe et consacrer le corps et le sang de Notre-Seigneur Jésus-Christ. C'était une épreuve ! Il se jouait donc dans toutes ces têtes un drame dont le dernier acte était arrivé et qui touchait au dénouement. Aussi me serait-il impossible de peindre l'espèce de frémissement de curiosité qui circula soudainement dans cette foule quand la rouge bannière de la paroisse, qui devait ouvrir la marche de la procession, commença de flotter à l'entrée du chœur, et que les premiers tintements de la sonnette annoncèrent, au portail, que la procession allait sortir. Qui ne sait, d'ailleurs, l'amour éternel de l'homme pour les spectacles et même pour les spectacles qu'il a déjà vus² ?

La curiosité générale est proprement dramatique ; cette messe devient un "spectacle" et a la densité d'un "dénouement". Fête religieuse, apparition glorieuse du moine, somptuosité de l'église, tout contribue à faire de cette messe une célébration dont la signification échappe à sa simple fonction religieuse. L'abbé de la Croix-Jugan entre dans l'église et s'offre au regard de tous :

Pour la première fois, on jugeait de toute sa splendeur foudroyée le désastre de cette tête ordinairement à moitié cachée, mais déjà, par ce qu'on en voyait, terrifiante³ !

La vue de ce visage foudroyé est déjà un spectacle hors du commun pour les villageois qui ont rarement eu l'occasion de voir aussi bien l'abbé. Mais le spectacle va pourtant être autre, culminer dans une apothéose à la fois christique et amoureuse. La mort que le « *bruman* des balles⁴ » attendait depuis si longtemps va enfin venir à sa rencontre, au moment le plus intense de la messe, alors que « toute la foule était prosternée dans une adoration muette » :

¹ Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, I, p. 709.

² *Ibid.*, p. 725.

³ *Ibid.*, p. 727.

⁴ *Ibid.*, p. 721. Le fiancé des balles.

Des cris d'effroi traversèrent la foule, aigus, brefs [...].

« L'abbé de la Croix-Jugan vient d'être assassiné ! » Tel fut le mot qui vola de bouche en bouche¹.

Cette scène de *L'Enfermée* met en abyme toute la gamme des émotions face au spectacle du crime et du sang : peur, adoration, fascination, et curiosité. L'envoûtement est la figure même de la réaction face au spectacle sublime. Ce sentiment ambigu et paradoxal pour les scènes de meurtre ou d'exécution est un mélange de « soif de l'inconnu et <d>e goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques² ». Des paradoxes sous-tendent tous les axes de la représentation : le regard de la foule sur le spectacle comme le regard de l'écrivain sur cette même foule supposent un sentiment mêlé de répulsion et d'attrait.

Madame de Staël, dans *De l'Allemagne* (1810), offre un témoignage essentiel sur les effets produits par la guillotine au théâtre. Racontant une représentation de *Marie Stuart* de Schiller à laquelle elle assista à Weimar, elle souligne non sans « un profond attendrissement » « l'effet » que les « dernières scènes³ » de la pièce — mettant en scène l'exécution de Marie Stuart sur l'ordre d'Élisabeth — produisirent sur elle. Il ne s'agit pas ici de la guillotine réelle analysée par la fiction dans ses effets sur des spectateurs supposés réels, mais d'une guillotine théâtralisée dans ses effets sur une spectatrice réelle. Les derniers gestes de l'entourage de la reine, l'émotion des valets, le deuil de tous, ainsi que la sombre et courageuse résignation de Marie contrastent avec la brutalité et la cruauté de la mise en scène de la mort : durant la nuit, Marie a entendu le bruit « que faisaient les ouvriers, en élevant l'échafaud⁴ », une femme de sa suite a aperçu à travers une porte « les murs tendus de noir, l'échafaud, le bloc et la hache ». Les commentaires de M^{me} de Staël ne se focalisent cependant pas sur la description de l'action, mais prennent également en compte l'effet produit par cette attente de la mort violente :

L'effroi toujours croissant du spectateur est déjà presque à son comble, quand Marie paraît dans toute la magnificence d'une parure royale, seule vêtue de blanc au milieu de sa suite en deuil, un crucifix à la main, la couronne sur la tête, et déjà rayonnante du pardon céleste que ses malheurs ont obtenu pour elle.

¹ *Ibid.*, p. 729.

² Baudelaire, *Maximes consolantes sur l'amour*, op. cit., t. I, p. 548-549.

³ M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*. II^e partie, chap. XVI, *Walstein et Marie Stuart*, Classiques Quillet, 1928, p. 129 sq.

⁴ Cette érection nocturne de l'engin de mort et la torture ainsi imposée au condamné sont également une constante des drames hugoliens.

Blancheur, virginité, assomption de la beauté et royauté religieuse ; Marie, dans cette situation de tension paroxystique, voit sa beauté, déjà « presque surnaturelle¹ » encore exaltée. Marie est une de ces beautés d'échafaud qui fascinent le romantisme. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont Schiller provoque les réactions de ses spectateurs et dont M^{me} de Staël souligne ces mêmes procédés, de son regard à la fois de critique et d'écrivain. L'émotion est ici une crainte, un « effroi » savamment entretenu, tel une torture², par le dramaturge, et tendu vers son paroxysme (« l'effroi toujours croissant »). La peur, les contrastes — et en particulier celui de la beauté et de la violence — alimentent et provoquent la fascination, la tension dramatique. Le commentaire de M^{me} de Staël s'efface d'ailleurs complètement et laisse place à une longue citation, sur plusieurs pages, du texte de Schiller. Enfin, la mise à mort de Marie est médiatisée par les émotions de Leicester qui « entend », « écoute ce qui se passe dans la salle de l'exécution », et « quand elle est accomplie », « tombe sans connaissance³ ». Les sentiments, de crainte comme d'horreur, s'évanouissent avec Leicester, seule demeure une impression indicible, qui impose un arrêt du langage comme du geste. D'ailleurs M^{me} de Staël interrompt elle aussi la confession de ses émotions, passe sous silence l'effet qu'a pu produire sur elle ce dénouement et termine son chapitre sur « quelques observations » sur la place de la religion dans la pièce, notant seulement que « la privation d'espérance » du spectateur face à la situation « décidée » de Marie provoque une sorte de « repos de la douleur », une stase qui est cependant non un arrêt de toute sensation mais au contraire la source des « émotions les plus profondes ». En effet c'est dans ce sentiment violent *et* « solennel » que naît la communion de la victime et du spectateur.

« Ce repos solennel permet au spectateur, comme à la victime, de descendre en lui-même, et d'y sentir tout ce que révèle le malheur ». Madame de Staël, sans se référer explicitement à une esthétique du sublime, retrouve ses principaux paradoxes : un sentiment figé, en « repos » et qui pourtant est une « descen<te> » en soi ; un arrêt de toute sensation qui cependant permet de « sentir » ; une identification entre la victime et le spectateur, une communion dans la mise en danger, même si ce sentiment est une double "illusion" : un jeu pour l'acteur, une représentation pour le spectateur. Mais l'enjeu de cette mise en danger reste une « révélation », la montée d'un plaisir esthétique passant par la confrontation avec la douleur et la mise à mort sanglante.

¹ *Ibid.*, p. 124.

² Mme de Staël, décrivant la confrontation terrible des deux reines, quelques scènes auparavant, soulignait déjà que « ce qui ajoute aussi à l'effet de cette situation, c'est la crainte que l'on éprouve pour Marie » : elle ajoute que les paroles « injurieuses » et « irréparables » de la jeune femme « font frémir, comme si l'on était déjà témoin de sa mort » (*ibid.*, p. 126-127). Il faut noter ici tous les procédés d'amplification utilisés par Mme de Staël, allant jusqu'à la redondance (ce qui *ajoute aussi* ; l'effroi *toujours croissant*...) qui rendent cette montée hyperbolique des sentiments, déjà paroxystiques et pourtant toujours intensifiés.

³ *Ibid.*, p. 139.

La lecture émotionnelle est également mise en abyme à travers des personnages de lecteurs, en particulier ces femmes amatrices de « roman<s> à usage des femmes de chambre¹ », ou plus généralement de femmes lectrices de récits d'aventure et de crime : les héroïnes stendhaliennes, Lamiel, Mathilde de la Mole, Vanina Vanini, goûtent les histoires romanesques et violentes qui forgent leur caractère énergique, Miss Lydia, personnage de *Colomba*, trouve également dans ses lectures un modèle à son existence théâtrale et excentrique. Dans *Le Roman de la portière*, une de ses *Scènes populaires* (1830), Monnier retranscrit les affres de lectrices, passionnées par une histoire criminelle (« *Malheureuse mère, tu es l'assassin de ta propre enfant par les sentiments que tu lui as...* ²»), mais sans cesse interrompues par les allers et venus dans la loge de la concierge et définitivement arrêtées par le geste malheureux de M. Desjardins, qui a allumé sa pipe avec les dernières pages ! Ces images souvent ironiques de la lecture³ sont également une manière de mettre en abyme l'attrait du lectorat pour des romans ou des drames qui promettent du sang et des poignards. Dans nombre de fictions usant de la conversation pour cadre narratif, les devisants sont un premier cercle de lecteurs, préparant les réactions de curiosité, de dégoût ou de fascination des lecteurs réels du récit. Ainsi, *Les mille et un fantômes* de Dumas, les diverses nouvelles publiées par Balzac autour de 1830, et bien sûr *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Pierre Tranouez a analysé méthodiquement les relations de pouvoir et de séduction que mettent en place

¹ G. Sand, *Indiana*. - *Romans de 1830*, *op. cit.*, p. 112. Dans ce roman, George Sand dresse un constat particulièrement cynique de la situation sociale de la femme : esclave de son mari, prisonnière de sa réputation, elle trouve souvent une éducation dans ces romans qui exaltent son imagination et l'entretiennent dans l'illusion d'un amour idéal et partagé. Raymon de Ramière juge ainsi, avec toute la fatuité qui est l'apanage de son personnage, l'« exaltation de femme » d'Indiana : « les projets romanesques, les entreprises périlleuses flattent <sa> faible imagination, comme les aliments amers réveillent l'appétit des malades » (*Ibid.*, p. 103). C'est d'ailleurs lui qui demande à Indiana « dans quel roman à usage des femmes de chambre <elle a> étudié la société [...] ». Et Indiana elle-même s'accuse d'avoir cédé au prestige d'« une situation d'in vraisemblance et de roman » et d'avoir « selon <son> expression cynique, [...] appris la vie dans les romans à usage des femmes de chambre, dans ces riantes et puérides fictions où l'on intéresse le cœur au succès de folles entreprises et d'impossibles félicités » (*Ibid.*, p. 131 et 130). Balzac mettra la même fatuité creuse dans les paroles d'Henri de Marsay, personnage en de nombreux points comparable au Raymon de Sand, lorsqu'il juge que la femme est « une petite chose, un ensemble de niaiseries » à l'imagination folle : « des poignards ? Imagination de femmes ! » (Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, *op. cit.*, p. 1072 et 10). Mais Sand comme Balzac retournent ironiquement la fatuité masculine : Raymon goûte dans ses aventures amoureuses avec Indiana une « situation [...] puissante, romanesque » qui « offrait des dangers » (*Op. cit.*, p. 114) et Marsay se réjouit d'une « aventure bien romanesque », heureux d'avoir « fini par rencontrer dans ce Paris une intrigue accompagnée de circonstances graves, de périls majeurs » (*Op. cit.*, p. 1077). En somme l'illusion romanesque domine tous les personnages, aussi bien masculins que féminins.

² H. Monnier, *Scènes populaires*, Flammarion, "nouvelle bibliothèque romantique", 1973, p. 49. Il s'agit en fait du mélodrame de Pixérécourt, adapté sous forme romanesque, « *Calina*, ou l'Enfant du *ministère...* », comme le dit madame Desjardins. Madame Vauquer partage les goûts littéraires de la portière : dans *Le Père Goriot*, Balzac la décrit, savoureusement « ficelée comme une carotte » s'apprêtant à partir au boulevard avec Vautrin.

³ Cf. L. Queffelec, *Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet*, *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 9-21 et Martyn Lyons, *Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers*, Histoire de la lecture dans le monde occidental, études réunies par G. Cavallo et R. Chartier, Le Seuil, 1997, p. 365-400.

narrateurs et auditeurs des nouvelles, autour d'une scène récurrente, d'une fiction identique et fascinante qui « ricoche en narration¹ ». La « fascination pleine d'angoisse », cet « espèce de vertige, [d']étonnement cruel » qui blesse « comme la morsure de l'acier² » doit être transmise par une parole qui à son tour suscite une « horreur passionnée³ », propre à l'ensorcellement. Le récit aurévillien fonctionne sur ce mécanisme de sublimation de la peur en désir, de la curiosité en passion ou de la haine en amour, comme dans *Le Cachet d'Onyx* (1831), où le narrateur se propose, par une histoire plus cruelle encore qu'*Othello*, de transformer l'aversion de son auditrice pour le Maure en désir, en reconnaissance de la grandeur de la violence. Ce faisant, le narrateur construit sa propre séduction sur son auditrice, par les sentiments d'abjection et d'envoûtement qu'il suscite en elle. Le désir passe par la torture, et la violence verbale tient lieu de beauté et de charme au narrateur. *Les Diaboliques* fonctionnent sur ce schéma de transmission de l'horreur rêveuse face à un personnage incarnant la force du meurtre et du sang : durant cette méditation horrifiée et fascinée des devisants sur le récit qui vient de s'achever s'opère un travail symbolique, un mécanisme de sublimation qui transforme la violence subie en attrait et sert la représentation de l'attrait poétique et esthétique du public pour les scènes de sang.

Dans *La Vengeance d'une femme*, Tressignies rompt avec la règle de transmission de la scène fascinante, s'enfermant dans une rêverie égoïste. Il garde pour lui la confession de la duchesse « dans le coin le plus mystérieux de son être, comme on bouche un flacon d'un parfum très rare », et passe « bien des heures [...] à feuilleter rêveusement en lui les pages toujours ouvertes de ce poème d'une hideuse énergie⁴ ». Le regard, la curiosité, l'écoute et la lecture (tous ces rapports possible à la scène de sang sont mis en abyme par Tressignies) sont une forme de désir, pour une femme que sa double identité de victime et de bourreau fait apparaître comme un *analogon* de la nouvelle et de l'écriture. La description de la robe de la prostituée, en particulier, fait le lien de la femme et de l'écriture, à travers une métaphore filée de la pudeur audacieuse. Elle « combin<e> la transparence insidieuse des voiles et l'osé de la chair » à l'image d'une nouvelle tout entière sous la coupe du « si l'on *osait oser*⁵ » initial. L'érotisme est ici figure stylistique, pratique esthétique, mélange d'audace et de retenue, énonciation simultanément directe et oblique. Le vocabulaire de la nouvelle, symétriquement précis, visuel et voilé par un jeu savant de métaphores, de points de suspension, d'images, incarné par cette tournure de langue si révélatrice de l'écriture aurévillienne : la duchesse est « révoltamment indécente », « scélératement impudique ». L'excès — le couple superlatif adverbe/adjectif, encore renforcé par le néologisme — est la figure même de l'aporie de la langue, figée par la fascination. Prostituée et aristocrate, figure de la dualité et de

¹ P. Tranouez, *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Minard, "Bibliothèque des lettres modernes", 1987, p. 13.

² Barbey d'Aurevilly, *L'ensorcelée*, *op. cit.* I, p. 604 et 603

³ *Ibid.*, p. 628.

⁴ Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques*, *op. cit.*, II, p. 260.

⁵ *Ibid.*, p. 230.

l'ambiguïté, la duchesse de Sierra-Leone « crochète » Tressignies « par une curiosité et un intérêt qu'il n'avait jamais ressentis à ce degré¹ ». De client, Tressignies est devenu auditeur, il est « ému d'une tout autre émotion que celles-là par lesquelles jusqu'ici elle l'avait fait passer² », image même de la sublimation d'un désir purement charnel et sexuel en fascination esthétique³, que Barbey explicite dans la description de la duchesse : elle est d'abord une « déambulante du soir⁴ », attire l'œil par son « luxe piaffant de courtisane⁵ ». Puis la description de la prostituée dans son boudoir cède le pas à un commentaire esthétique implicite : le texte nous fait passer de l'incarnation esthétique (« elle était bien plus indécente — bien plus révoltamment indécente que si elle eût été franchement nue ») à la théorie esthétique (« les marbres sont nus, la nudité est chaste ») et de cette théorie esthétique générale à une réflexion plus insidieuse, propre aux renouvellements sublimes (« en libertinage, le mauvais goût est une puissance⁶ »). Au cours de la nouvelle, c'est bien un rapport de Tressignies (et du lecteur) à la beauté qui a été transformé par le récit de la violence (« il commençait alors de comprendre — le rideau se tirait ! —⁷ ») : la duchesse hante le souvenir du dandy bien après leur rencontre, « toutes les robes jaunes qu'il rencontrait le faisaient rêver... il aimait à présent les robes jaunes qu'il avait toujours détestées... "Elle m'a dépravé le goût" se disait-il⁸ ». En somme, l'érotisme de cette nouvelle, son apparente audace de sujet et de ton sont une manière de fasciner le lecteur, d'attiser son voyeurisme et son sens du spectacle interdit, pour lui proposer, insidieusement, à l'image de la fascination qu'exerce la duchesse, un autre texte, l'énonciation d'une esthétique. La débauche de la femme et celle de la nouvelle (« le mauvais goût [de son] libertinage atroce », son « raccrochant sourire⁹ ») répondent à une même stratégie de séduction et incarnent une poésie paradoxale et oxymorique, le « sublime à la renverse¹⁰ ». La nécessité interne de la scène de sang et de carnage n'est donc ni narrative, ni descriptive, mais narratologique : elle est adressée au lecteur, image de la fascination attendue, selon les lois de l'écriture en creux propres à Barbey d'Aureville. Le spectacle apparent de la nouvelle¹¹ (cette « très vulgaire aventure¹ », « splendide de

¹ *Ibid.*, p. 245.

² *Ibid.*, p. 255.

³ « Tant de malheur et d'énergie la lui grandissaient » (*ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁸ *Ibid.*, p. 260-261.

⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰ « Ce fut le dernier trait de ce sublime à la renverse, de ce sublime infernal dont elle venait de lui étaler le spectacle, et dont certainement le grand Corneille, au fond de son âme tragique, ne se doutait pas ! » (*ibid.*, p. 259).

¹¹ « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible [...] La dissimulation de la texture peur en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La voile enveloppant la toile. La reconstituant aussi comme un organisme. Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture » (J. Derrida, *La Dissémination*. « La Pharmacie de Platon », Le Seuil, "Tel Quel", 1972, p. 71). Barbey

mauvais goût² », tant du récit-cadre que de l'histoire enchâssée) a pour fonction d'attirer la curiosité du lecteur et de sublimer son voyeurisme³ en sens esthétique, de lui faire « trouver ailleurs, - et là où, certes, il ne se doutait pas qu'elle fut, la poésie !⁴ ». Tressignies, qui se supposait avec fatuité un « œil exercé, cet œil de sculpteur qu'ont les *hommes à femmes*⁵ », va apprendre à reconnaître la violence que suppose une beauté sublime. Son *Bildungsroman* esthétique est en ce sens comparable à celui de Marsay face à Paquita dans *La Fille aux yeux d'or* ou à celui du roi Candaule dans le texte éponyme de Gautier. Le sens esthétique requiert de faire table rase de tout *a priori*, de toute convention préétablie, son expérience se fait dans le déchaînement de la violence. Cette torture esthétique (questionnement des sens *et* violence métaphorique) est celle que le texte impose à son tour au lecteur.

Ainsi, l'écrivain crée une intimité ambiguë avec son lecteur : s'il s'adresse à lui directement, c'est souvent en fait de manière retorse, perfide, pour mieux ironiser sur sa fascination ou pour retarder la violence promise. Le lecteur est déstabilisé, mis en péril, souvent mystifié par les conventions romanesques. Ce lecteur, à la fois protégé par son statut et mis en danger par les sensations que suscite en lui le texte, doit participer à l'illusion littéraire. La virtuosité de la violence mise en scène est de réduire au maximum cette frontière entre le danger et la sécurité. Plus le lecteur sera impliqué dans la scène décrite, plus forte sera la violence dégagée par le texte. Vigny en offre une sorte de parabole dans sa comédie *Quitte pour la peur*, représentée en mai 1833. Une duchesse, délaissée par son mari, mais consolée par un chevalier, apprend de son médecin que la maladie qui l'accable « ne peut durer plus de huit mois⁶ » ! La duchesse est terrorisée par la réaction de son mari qui, pense-t-elle, « vient <la> tuer ! cela est certain !⁷ ». En effet, le duc parle d'honneur, de lignée, d'usages et annonce qu'il ne reculera devant aucun sacrifice pour laver son nom, « fallut-il un meurtre !⁸ ». Mais immédiatement, il déclare à sa femme que sa seule vengeance est cette frayeur qu'il vient de lui faire. Au delà de ses significations

écrit d'ailleurs à la fin des pages liminaires de la nouvelle, véritable art poétique des *Diaboliques* et de la littérature de crime et de sang en général, que seule « la manière de [...] raconter » lui est imputable dans ce récit, par ailleurs véridique. La revendication d'authenticité ne nous paraît pas essentielle ici (elle est une forme d'autodéfense relativement courante chez Barbey) mais bien plutôt révélatrice de cette virtuosité du conteur, énonçant et voilant à la fois son message esthétique, véritable sujet des *Diaboliques* (ainsi tout le « mérite » du *Dessous de Cartes* est-il dans la « manière de [...] raconter », *ibid.*, p. 164). Ce message est celui du sublime, esthétiquement et idéologiquement subversif : une dénonciation des Parisiens « si peu connaisseurs en beauté vraie, et dont l'esthétique, démocratique comme le reste, manque particulièrement de hauteur » (*La Vengeance d'une femme, op. cit.*, p. 233).

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Ibid.*, p. 234.

³ Barbey définit ainsi les sentiments de Tressignies au début de la nouvelle (alors qu'il suit une prostituée qui ne lui a pas encore révélé sa puissance d'*artiste*) comme une « curiosité, pimentée de convoitise », « une irrésistible curiosité » et « une fantaisie sans noblesse » (*ibid.*, p. 235 et 239).

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ *Ibid.* p. 239.

⁶ Vigny, *Quitte pour la peur*, *Théâtre*, Gallimard, Pléiade, 1986, t. I, p. 732.

⁷ *Ibid.*, p. 736.

⁸ *Ibid.*, p. 744.

immédiates¹, on peut lire dans ce Proverbe une illustration de la situation du lecteur : tenu par « la griffe² » du conteur, comme l'écrit Barbey, il est en définitive, *quitte pour la peur*. La violence est un art de conteur, de metteur en scène.

En somme, plus que d'une *captatio benevolentiae*, il faudrait parler, à propos des romans du sang d'un *duel* entre le narrateur et son lecteur. La mise en place de la fascination dans la narration passe par trois modes : l'attrait exhibé, comme dans la *préface* de *l'Histoire des treize* ou des *Paysans* (1844), où Balzac promet à son lecteur un « drame doublement terrible et si cruellement ensanglanté³ ». La curiosité du lecteur pour les scènes de sang est flattée et autorisée. A l'inverse, tel Baudelaire dans le poème incipit des *Fleurs du mal* ou dans *l'Épigraphe pour un livre condamné*, l'écrivain peut maudire le lecteur pour ses penchants pervers, le maltraiter (tout en soulignant qu'écrivain et lecteur sont frères dans cette attirance). Enfin, dernier mode, l'auteur peut refuser les scènes annoncées et faire violence à la violence promise. Mais quel que soit le mécanisme de spécularisation choisi, la *captatio* du lecteur passe par une violence, un rapt, un arrachement. La lecture est une capture, avant de captiver. En somme, la mise en abyme de la réception de la violence reproduit la violence de l'acte meurtrier représenté, elle est aussi un lieu de fonctionnement du sublime. Le plaisir pris à la lecture ne naît pas d'une contemplation passive mais d'une participation émotionnelle. Le lecteur n'est pas seulement spectateur, il crée un texte, c'est ce qui rend le crime « enthousiasmant », au sens étymologique du terme : il produit une *furor*, un état lié à l'inspiration et à la création. Le sublime est une esthétique qui joue sur toutes les structures de l'œuvre : les personnages, les lieux, les temporalités, mais aussi la narration et le rapport au lecteur. C'est cette spécularité, cette réflexion de l'œuvre sur elle-même qui différencie ces textes du sang de simples faits-divers criminels ou récits de procès et d'exécution. Il s'agit bien au contraire d'une réflexion dynamique sur un texte et ses enjeux, sur son auteur, son lecteur, sur une œuvre qui se construit en s'interrogeant, en remettant en question des pratiques classiques. Le sublime est une esthétique en quête d'elle-même, qui ne peut se construire qu'en se questionnant et en se remettant en danger dans sa pratique. La réception de l'œuvre est elle-même lieu du sublime : entre refus outragé des hypocrites et adhésion fascinée d'autres lecteurs, soumis à l'enfer de la curiosité.

Christine MARCANDIER

¹ Cette pièce se veut surtout une parodie légère de certains jeux faciles avec le meurtre théâtral, mais surtout une critique féroce du mariage et du sort des femmes dans la société, ainsi que, comme le souligne Vigny lui-même dans son *Argument* (1848) la question « grave » du droit « d'être un juge implacable » et d'exercer soi-même une quelconque forme de justice, interrogation qui rejoint tous les engagements de Vigny contre la peine de mort (*ibid.*, p. 721).

² Barbey d'Aurevilly, *Le Dessous de carte d'une partie de whist, Les Diaboliques*, op. cit., p. 164.

³ Balzac, *Les Paysans*, Gallimard, Pléiade, t. IX, 1978, p. 50.

D'un univers à l'autre : le ballet romantique

Mademoiselle Taglioni a dansé *La Sylphide*. – C'est tout dire. – Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsichore. – À dater de *La Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr*, ne furent plus possibles ; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des Olympies furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Heinrich Heine. Les maillots roses restèrent toujours roses, car sans maillot point de chorégraphie ; seulement, on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les ombres se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée.¹

Créée en 1832, *La Sylphide*² est demeurée le ballet romantique par excellence, inaugurant une nouvelle ère pour la danse. En réalité, il n'y eut ni bouleversement total ni apparition soudaine d'une nouvelle esthétique, le romantisme s'annonçait déjà depuis l'Empire. *La Sylphide* constituait plutôt une sorte d'aboutissement, de chef-d'œuvre. Le succès considérable de ce ballet (représenté cent cinquante et une fois à l'Opéra jusqu'en 1860) résulte de la conjonction de talents brillants (Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Joseph Mazilier, Pierre Ciceri pour les décors, Eugène Lami pour les costumes, ...), intervenant à une période clé de la sensibilité d'une époque, dans un contexte social particulier, les débuts de la Monarchie de Juillet. L'Opéra, alors quasiment le seul théâtre autorisé à produire des ballets à Paris³, était devenu en 1831 une entreprise concédée à un administrateur, qui en avait la responsabilité financière et devait assumer pertes et profits. Pour le premier d'entre eux, le docteur Louis Véron, il était donc nécessaire d'attirer du public, payant, de rechercher le succès, de multiplier les abonnés et de leur plaire. *La Sylphide*,

¹ T. Gautier, *La Presse*, 1^{er} juillet 1844.

² Ballet-pantomime en deux actes créé le 12 mars 1832 à l'Opéra. Chorégraphie : F. Taglioni ; livret : A. Nourrit ; avec M. Taglioni et J. Mazilier ; musique : J. Schneitzhoffer ; décors : P. Ciceri ; costumes : E. Lami.

³ Les décrets de 1806 et 1807 limitaient le nombre de théâtres à Paris et déterminaient les genres propres à chaque établissement. L'Opéra détint, jusqu'en 1864, un monopole sur la danse, à peine concurrencé par les rares théâtres ayant bénéficié d'un privilège, comme le théâtre de la Porte Saint-Martin.

précédée un an plus tôt par *Le Ballet des nonnes* de l'opéra *Robert le diable* est arrivée au moment le plus juste pour incarner le rêve d'un public nouveau.

Le romantisme en danse ne demeura vivace et créatif qu'une vingtaine d'années. En 1853, Théophile Gautier notait :

Le cycle des légendes romantiques, où l'on a pris pendant ces dernières années les fables de ballet, commençait à s'épuiser. [...] Tout cela, sans doute, était agréablement funèbre et sentimentalement germanique ; mais on se lasse de tout, même des délicieuses poésies du Nord, et l'on a pas mal fait de pendre au clou les jupes de gaze bleue, les ailes de phalène, les ceintures d'argent, les couronnes de plantes aquatiques près du cor enchanté des ballades d'outre-Rhin.¹

Ressassés, les thèmes lassent. Le renouveau de la danse se fera ailleurs, à l'étranger ou au music-hall.

Malgré sa brièveté, la période romantique est essentielle dans l'histoire du ballet ainsi que dans l'élaboration des représentations sociales de la danse, des danseuses et des danseurs, qui perdurent jusqu'à présent.

Je me propose d'étudier comment les notions de passage, d'« ailleurs » et d'altérité s'inscrivent à l'intérieur même des œuvres de l'époque, tout d'abord au travers de nouvelles thématiques, de nouvelles scénographies et d'une transformation de la matière dansée qui modifie la conception de l'espace traversé ; par ces aspects, le ballet romantique est en lui-même un objet de transition qui préfigure les conceptions modernes du ballet, voire de la danse en général. Puis, et en continuité avec ce qui précède, j'aborderai comment cette période et cette esthétique constituent une transition fondamentale dans les représentations sociales, et construisent la danse comme un art d'essence féminine, incompatible avec la masculinité.

I Une nouvelle esthétique pour des univers de passage

Territoires incertains et autres mondes

Alors que l'opéra ou le drame romantique mettent en scène des univers possibles, situés, le ballet romantique évoque des intrigues qui échappent au réel, suspendues dans des temps et des espaces incertains ; en cela, il se rapproche des féeries, plus populaires. « Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les

¹ T. Gautier, *La Presse*, 26 septembre 1853.

personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée »¹.

Dans une société en voie d'industrialisation, où le travail et la rentabilité devenaient des valeurs dominantes, le ballet a offert un espace d'évasion qui semblait échapper au monde bourgeois et matérialiste ambiant, mais que ce même monde contrôlait. Il en sera radicalement féminisé.

Voici les résumés des livrets des deux ballets romantiques les plus célèbres :

La Sylphide, inspirée par le conte *Trilby* de Charles Nodier, lui-même inspiré par Walter Scott :

Acte 1 : James, un jeune Écossais, doit épouser Effie. Le jour de ses noces, il est assoupi dans un fauteuil quand une sylphide, visible de lui seul, apparaît, le réveille et danse avec lui. Effie, sa mère et quelques voisins dont un soupirant éconduit apparaissent ; Madge, une sorcière renvoyée plus tôt par James, prédit la ruine du mariage. La sylphide réapparaît, visible seulement de James et lui dérobe son alliance, avant de s'enfuir dans la forêt.

Acte 2 : La sorcière Madge et ses compagnes dansent autour d'un chaudron. Au tableau suivant, James poursuit la sylphide au milieu de ses compagnes, mais elle lui échappe continuellement. Il rencontre Madge sans la reconnaître, et elle lui propose une écharpe à jeter sur les épaules de la sylphide, afin qu'elle ne s'échappe plus. Mais elle lui donne un voile empoisonné, et la sylphide perd la vie en perdant ses ailes. Désespéré, James aperçoit au loin Effie qui épouse son rival.

*Giselle*² (1841), dont le livret est de Théophile Gautier en collaboration avec Jules Vernoy de Saint-Georges³ :

Acte I : Au village, Giselle, une jeune paysanne, aime Albrecht qui lui a juré fidélité. Elle ignore qu'il s'agit du prince de Silésie déguisé en paysan, fiancé à Bathilde, la fille du duc de Courlande. Elle danse pour lui au milieu de ses amies sans tenir compte des remontrances de sa mère : « Mais, Maudite enfant, tu te feras mourir, et quand tu seras morte, tu deviendras une wili ; tu iras au bal de minuit avec une robe de clair de lune et des bracelets de perles de rosée à tes bras blancs et froids ; tu entraînes les voyageurs dans la ronde fatale, et tu les précipiteras dans l'eau glaciale du lac tout haletants et tout ruisselants de sueur. Tu seras un vampire de la danse ! »⁴

Amoureux éconduit de Giselle, le garde-chasse Hilarion découvre l'identité d'Albrecht, et le dénonce alors que la cour, Albrecht et Bathilde se trouvent au village. Giselle perd la raison, danse et meurt de désespoir.

Acte II : Dans un cimetière en forêt, conduite par leur reine Myrtha, les wilis, jeunes filles mortes avant leurs noces, traquent les hommes qui passent pour les forcer à danser et les précipiter dans le lac. Giselle est initiée par Myrtha. Venus tour à tour se recueillir le soir sur la tombe de Giselle, Hilarion et Albrecht sont la

¹ T. Gautier, *La Presse*, 11 juillet 1837.

² Ballet-pantomime en deux actes créé le 28 juin 1841. Chorégraphie : J. Coralli et J. Perrot ; livret : Th. Gautier et J. Saint-Georges ; avec C. Grisi et L. Petipa ; musique : A. Adam ; décors : P. Ciceri.

³ Dramaturge et librettiste, auteur de nombreux livrets d'opéras et de ballets.

⁴ T. Gautier, *Notice sur Giselle*, in T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845, p. 10.

proie des wilis. Hilarion succombe, Giselle tente en vain d'intervenir pour Albrecht qui ne sera sauvé que par les premières lueurs de l'aube. Giselle rentre alors dans sa tombe et accorde son pardon à Albrecht en permettant son mariage avec Bathilde.

Les structures sont identiques et, même si toutes les œuvres de l'époque ne s'y conforment pas, le schéma deviendra paradigmatique du ballet romantique et perdurera jusqu'à nos jours dans le ballet dit « classique ».

Deux univers s'opposent : le monde supposé quotidien, social, diurne, du premier acte et un autre monde, celui de « l'acte blanc » qui constitue la grande innovation romantique. L'intrigue repose sur la fascination exercée – sur le héros comme sur le public –, par le second, sur la tentation, le danger, et finalement l'échec de la transgression. Le premier monde est déjà situé dans un « ailleurs », un lieu éloigné ou indéterminé : « N'en demandez pas plus à la géographie du ballet, qui ne saurait préciser un nom de ville ou de pays avec le geste qui est sa seule parole. »¹ Pays nordiques et gothiques d'Europe du Nord, d'Europe centrale, ou contrées d'Orient, îles lointaines ... L'exotisme se conjugue avec le féerique, comme dans *La Péri* (1843). Villages de paysans ou de pêcheurs, harems, ... le contexte social est tout aussi dépaysant pour le public parisien. L'époque est indéterminée. Les personnages sont jeunes (sauf quelques mères et sorcières). L'autre monde – dans tous les sens du terme – constitue en quelque sorte l'envers du précédent, surdéterminé par ses connotations féminines : surnaturel, nocturne, il est situé dans une nature idéalisée et mystérieuse qui s'oppose à la société précédente : forêt, clairière, lac, océan, rêve, ..., images d'un inconscient romantique. Hanté par la mort, il est toujours dominé par des esprits féminins, sylphides, wilis, ondines, qui dansent au clair de lune. Le plus souvent, c'est le héros qui est tenté par le passage (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Péri*), attiré par une créature surnaturelle ; parfois, à l'inverse, l'une d'elle aspire au monde des humains (*La Sylphide*, *Ondine*).

¹ T. Gautier, *La Presse*, 5 juillet 1841.

Machineries, accessoires et costumes



Carlotta Grisi dans *Giselle*, 1841

Le développement des machineries et des éclairages transforme la scène en espace d'illusion et en espace ouvert. Des personnages apparaissent et disparaissent par des trappes, comme Giselle de sa tombe, tandis que les esprits aériens tournoient dans les cintres. La sylphide s'envole par la cheminée au premier acte ; au second, une douzaine de ses sœurs vole en ronde. Le public retient son souffle quand Carlotta Grisi se jette du haut d'un nuage dans les bras de Lucien Petipa, dans *La Péri*. La technologie devient un élément esthétique, et l'imagination règne. Les innovations majeures concernent l'éclairage. Le gaz, utilisé pour la première fois à l'Opéra en

1822 (pour *Aladin* ou *La Lampe merveilleuse*), présentait des possibilités que n'offraient ni les chandelles, ni les lampes à huile : éclairer des espaces plus vastes, faire varier les intensités, mettre en place un éclairage directionnel, et permettre des ambiances froides et nocturnes, en projetant la lumière sur des étoffes pâles. En 1831, pour *Le Ballet des nonnes*, on utilise les astro-lampes Locatelli pour la première fois ; leurs réflecteurs diffusent une lumière plus proche du réel, et, placées dans des boîtes sous les cintres, elles produisent l'effet du clair de lune. La lumière électrique, utilisée pour la première fois à l'Opéra pour le soleil levant de l'opéra *Le Prophète* en 1849, offrira encore davantage de possibilités. Théophile Gautier s'en émerveille après avoir assisté à une représentation du ballet *La Fillette des fées* : « La lumière électrique donne à ce décor une puissance d'effet incroyable : l'illusion est complète : c'est un vrai parc, une vraie lune ; on dirait que les combles du théâtre effondrés laissent passer les rayons nocturnes »¹. La scène s'ouvre sur l'imaginaire.

Les costumes participent à la fois de l'évolution de la scénographie et de celle de la danse, rendant possible une dynamique de traversée, de flux, de flou même, que nous détaillerons par la suite. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, leur simplification permit d'accroître considérablement les possibilités techniques. Le mouvement fut double : la simplification du costume, surtout féminin, donna aux danseuses de nouvelles possibilités, notamment de sauts, de grandes traversées, et répondit aux exigences d'une technique nouvelle, elle-même suggérée par des aspirations nouvelles. Le tutu romantique² fut consacré par Marie Taglioni dans *La Sylphide* : une jupe de mousseline blanche (bleu pâle pour *La Sylphide*) sur des jupons d'organdi raide, descendant à mi-mollet, et un corsage décolleté terminé en pointe. Ce sera d'abord le costume des esprits, les rôles « humains » portant des costumes sensés donner des indications sur les origines géographiques et sociales des personnages. L'engouement pour le blanc évoqué en exergue par Théophile Gautier avait de nombreuses origines, mais résultait, avant toute connotation symbolique, de deux innovations. Une passion pour le blanc et les teintes pastel s'était déjà manifestée après la Révolution avec l'apparition l'industrie des mousselines, qui culmine au XIX^e siècle ; en outre, les subtilités de l'éclairage au gaz prenaient toutes leur dimension sur des étoffes claires.

Enfin, le ballet romantique se caractérise par l'utilisation des pointes, réservées aux femmes³ et, à l'époque, aux premiers sujets et aux êtres immatériels de l'acte blanc. Si d'autres en usèrent⁴,

¹ T. Gautier, *La Presse*, 15 Octobre 1849.

² Le terme de tutu n'apparaît qu'en 1881 dans les écrits, mais la chose existait bien avant, inspirée par la mode des années 1825-1830.

³ Il n'en n'a pas toujours été ainsi. La technique des pointes est probablement originaire du sud de l'Italie, où elle était pratiquée par les danseurs de foire.

⁴ Dès 1815, Geneviève Gosselin dans *Flore et Zéphyr*, puis en Russie Advotia Istomina en 1818, à qui Pouchkine dédia quelques vers d'*Engène Onéguine*.

Marie Taglioni fut la première à en maîtriser totalement la technique, qu'elle imposa dans le *Ballet des nonnes* en 1831.

La danse romantique

Traversées et suspensions

Le ballet de cour et la danse dite baroque, du XVI^e au XVIII^e siècle jusqu'au ballet d'action, avaient une relation privilégiée au texte, à la narration et simultanément à l'écriture dans l'espace. Corps, costumes et accessoires formaient des figures signifiantes, des signes rhétoriques ; la danse se déroulait dans un espace clos, mesuré et centralisé (comme le pouvoir royal). Par ses thèmes, sa chorégraphie et sa danse, le ballet reflétait l'équilibre, l'ordre, la stabilité.

Le regard sur le monde va changer. Le ballet romantique se crée autour de l'idée d'« aller vers »¹. La scène n'est plus le monde en réduction, mais une ouverture. La danse ne va plus chercher à écrire une histoire dans un cadre, mais à traverser l'espace, et d'une certaine façon, à créer cet espace imaginaire, par le mouvement. Les périodes préromantique et romantique sont marquées par un désir d'élévation, et par un désir d'expressivité singulière du corps au travers du mouvement, et non plus au travers des formes dessinées par l'appareillage du costume et des accessoires. Une nouvelle philosophie se développe. Pour le maître de ballet Albert (1834) : « La cause créatrice de la danse provient de la joie. [...] le corps veut suivre les mouvements de l'âme, il veut planer dans les airs, il s'élance, il retombe ; [...] il répète ses mouvements pour prolonger son illusion. Qu'a-t-il fait ? il a dansé ; et voilà l'origine de la danse. »²

Les costumes allégés, les mouvements prennent de l'amplitude, investissent l'espace, les grands sauts se multiplient, on utilise de plus en plus la demi-pointe, puis les pointes. L'importance nouvelle donnée à l'impulsion verticale entraîne une profonde modification dans l'organisation motrice du corps. Dans la danse baroque, le saut était réduit dans son déplacement, exigeait peu de prise d'appel et sollicitait presque exclusivement les jambes. Le saut pensé comme envol exige la participation du dos et une prise d'élan qui provoque la multiplication des pas de liaison³. Le tronc impulse le mouvement et les jambes deviennent disponibles pour créer des formes et des mouvements plus amples, plus suspendus, comme l'arabesque ou l'attitude.

Calligraphiée, la danse baroque avait de petits parcours au sol, complexes et d'une grande précision ; la danse romantique les simplifie : larges traversées, diagonales, grands sauts, manèges... elle s'échappe. Elle devient même difficile à fixer : les anciens systèmes de notation,

¹ W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Sens&Tonka, s. l., 2005, p. 93.

² A. Decombe, *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, Paris, Chez l'éditeur, 1834, pp. 21-22.

³ W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, *op. cit.*, p. 91.

comme celui de Feuillet¹, adaptés à une danse où toute la subtilité se trouvait dans le tracé des pas au sol, que l'on pouvait écrire sans jamais l'avoir dansée, sont mal adaptés à une danse au lyrisme accentué, aux parcours larges mais moins précis, où les bras, le tronc et les jeux de jambes prennent de plus en plus d'importance. D'autres systèmes seront progressivement mis en place.

Les suspensions caractérisent la danse romantique qui multiplie des équilibres frôlant le déséquilibre et l'instabilité : sur un seul pied, une demi-pointe, une pointe, ... enchaînements et pirouettes se terminaient souvent en équilibre sur une jambe, en attitude ou en arabesque. La suspension signifie un travail de la temporalité, un instant étiré, entre équilibre et déséquilibre, elle exige une mobilisation de tout le corps et une modification de la perception intérieure du mouvement par l'interprète, de son imaginaire kinesthésique. Le corps se singularise et devient plus expressif.

Enfin, le souffle romantique traverse la matière même de la danse : les éléments naturels, le vent ou l'eau, ne vont plus être de simples références que l'on imite ou que l'on symbolise, ils vont s'intégrer à l'imaginaire sensorimoteur de l'interprète. Marie Taglioni évoquait ainsi les « changements qu'avait apporté à sa danse l'abandon à la force du vent. »²

Vers un autre langage

Par commodité, j'ai parlé jusqu'à présent de ballet, or, au XIX^e siècle, le genre se nommait ballet-pantomime. La pantomime occupait une place importante, traduisant souvent les dialogues du livret. L'impulsion romantique va libérer en partie la danse de la nécessité de dire, donc la séparer de la pantomime, pour développer une dimension d'expression propre au mouvement et d'abstraction. Certains passages dansés n'illustrent plus des actions dialoguées, tout en s'intégrant au déroulement de l'intrigue, ce qui les distingue des danses de divertissement. Alors que dans le monde « quotidien » du premier acte, la pantomime et les danses de divertissement se partageaient l'action, dans l'univers de l'acte blanc, la danse sortait du registre purement narratif pour entrer dans une autre logique où la communication relevait bien davantage de l'expression sensible et émotionnelle par le mouvement.

L'espace était traversé, mais aussi le temps, comme le suggérait avec finesse le chorégraphe Saint-Léon : « Il ne faut pas se dissimuler que la pantomime ne peut rendre que le *présent* [...] En pantomime on n'explique ni le passé, ni le futur. »³ Avec la danse romantique, on passe d'un éternel présent dans un espace fini, à une projection dans d'autres temporalités. L'arabesque deviendra la figure qui caractérise l'acte blanc, métaphore de l'envol et de la suspension, aux

¹ Raoul Feuillet (1660-1710) mit au point un système de notation de la danse (la chorégraphie) en 1700, connu et utilisé dans toute l'Europe.

² Dans une lettre à son petit neveu, in W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, op. cit., p. 91.

³ A. Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne, Typographie du Progresso, 1856, p. 18.

confins du déséquilibre. Les lignes qu'elle dessine, multipliée par tout le corps de ballet, constituent une nouvelle géométrie et une perspective ouverte, qui introduit l'abstraction dans la danse : ce seront la traversée des wilis dans *Giselle* ou l'entrée des ombres dans *La Bayadère*. Cette forme de danse abstraite prendra de plus en plus d'importance dans l'esthétique romantique, puis académique et néoclassique, dont elle deviendra emblématique.

Nous allons maintenant nous intéresser au passage d'un monde jusque-là mixte et même dominé par les hommes, à un monde exclusivement féminin.

II Une féminisation symbolique et professionnelle

[...] une affreuse danseuse du sexe masculin, venir pirouetter à la plus belle place, pendant que les jolies filles du ballet se tiennent respectueusement à distance, certes voilà qui était impossible, qui était intolérable, et aussi a-t-on bien fait d'effacer de nos plaisirs ces grands artistes. Aujourd'hui, grâce à cette révolution que nous avons faite, la femme est la reine du ballet. (Jules Janin, 1840)¹

Sous l'influence des profonds changements culturels et sociaux de la Restauration et surtout de la Monarchie de Juillet, le ballet se transforme en un univers féminin, incompatible avec la masculinité. La féminisation symbolique du ballet et plus profondément de la danse entraîneront la délégitimation des danseurs et leur exclusion professionnelle, ce qui renforcera en retour la symbolique féminine.

La transition est très rapide, une quinzaine d'année ; pourtant, elle impose des représentations et des réalités qui sont toujours bien vivantes près de deux siècles plus tard.

Jusqu'à la période préromantique, le ballet est essentiellement un domaine masculin, celui des « dieux de la danse »², et son histoire laisse peu de place aux femmes, à quelques exceptions près³. La danse féminine est presque toujours en deçà de la danse masculine et les plus beaux rôles vont aux danseurs. Au début du siècle encore, on célèbre les grandes figures masculines et leurs prouesses techniques⁴. Le célèbre *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, publié en 1820 par Carlo Blasis et qui fera autorité pendant très longtemps, s'adresse exclusivement à des hommes ; il fait de nombreuses références aux corps masculins antiques incarnant le beau, ainsi qu'à Michel-Ange.

Autour des années 1840, le revirement est complet. C'est le « règne des danseuses », Marie

¹ J. Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

² En 1806, Joseph Berchoux publie *La Danse ou la guerre des dieux de l'Opéra*, poème qui raconte la rivalité entre Auguste Vestris et Louis Duport, réédité en 1808 (Paris, J. Giguet et Michaud).

³ Marie Sallé (vers 1707-1756), La Camargo (1710-1770), Marie-Madeleine Guimard (1743-1816).

⁴ Auguste Vestris (1760-1842), fils du grand Gaëtan Vestris, Louis-Antoine Duport (1783-1853), Antoine Coulon (1796-1849), Charles-François Mazurier (1798-1828), ou Joseph Mazilier (1797-1868).

Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi pour ne citer que les plus connues ; littérateurs et chroniqueurs, Théophile Gautier et Jules Janin en tête, rivalisent d'ironie pour stigmatiser le danseur, cette « affreuse danseuse du sexe masculin ».

S'amplifiant mutuellement, des facteurs multiples et complexes que nous allons tenter de résumer sont à l'origine de cette mutation : facteurs esthétiques – dont nous avons vu quelques éléments –, politiques et sociaux – l'ascension d'une classe bourgeoise qui fonde de nouvelles valeurs, notamment autour de la masculinité et veut se démarquer tout autant de l'ancienne aristocratie que du peuple –, d'ordre socio-philosophiques – la fixation de la différence des sexes et la naturalisation des genres –, économiques – la dégradation des conditions de travail et de vie à l'Opéra –, etc.

Les dieux de la danse deviennent d'affreuses danseuses de sexe masculin

Au XIX^e siècle, un ballet n'est pas la création singulière d'un artiste, mais une production collective, qui répond aux exigences de l'élite sociale et culturelle formant le public, où le librettiste occupe la première place devant le chorégraphe et le compositeur. Le public qui compte à l'Opéra est un public masculin : des bourgeois (les chroniqueurs ne cessent de déplorer l'embourgeoisement du lieu), des artistes et des littérateurs, en position dominante du fait de leur sexe et de leur position sociale¹. Une élite qui définit alors strictement les frontières identitaires la séparant des « autres » – autre sexe, autres classes –, entre fascination et rejet. La stricte séparation qui intervient entre les sphères féminine et masculine à cette période est paradigmatique.

La séparation entre la danse scénique et la danse sociale est consommée, il n'y a plus d'identification entre la salle et la scène, on ne vient plus admirer les danseurs pour les imiter dans les bals (ce qui était encore le cas sous la Restauration), mais uniquement pour regarder. Et ce regard induit une relation de pouvoir qui féminise. D'autant que les interprètes sont en position paradoxale : d'origine populaire, elles/ils pratiquent un art de tradition aristocratique, qui symbolise, aux yeux de la nouvelle élite un monde de luxe et de loisir, féminisé ; un monde dont il importe de se démarquer, tout en s'appropriant ses privilèges. Louer une loge et entretenir une danseuse en sont des marques ostensibles. Ce public va faire du ballet et de l'univers de la danse un domaine d'altérité, un domaine féminin, où les uns et les autres vont projeter leurs idéaux et leurs refoulés, leurs désirs et leurs peurs.

Dans *Giselle*, les wilis obligent l'homme qui s'égare dans leur territoire à danser et le poussent à se noyer. L'image convient à la nouvelle appréciation du public : le danseur se « noie » dans le

¹ Il y avait aussi un public populaire, et des femmes de toutes classes assistaient au spectacle. Mais ce public n'a ni influé sur les œuvres diffusées, ni constitué la mémoire de l'Opéra.

féminin de la danse, il s'efféminé¹ – le mot circule, de critique en critique –, et cet efféminement le sépare du monde des hommes. « Une affreuse danseuse du sexe masculin » : on ne saurait mieux dire que le danseur subit une métamorphose qui le prive de son identité sexuée – ce masculin qui ne saurait, au XIX^e siècle, être entaché de féminin –, mais aussi professionnelle, car seul le sexe féminin est maintenant susceptible d'incarner la danse. Un homme qui danse ne saurait bien danser, répètent les critiques : « il ne répond à rien, il ne représente rien, il n'est rien »². Le « monstre » est « répugnant », « dégoûte le public », pour reprendre les expressions du temps. La récurrence des mots « répugnant » ou « dégoûtant » est révélatrice d'une implication personnelle des auteurs, elle indique, plus qu'un rejet esthétique, une répulsion physique qui engage celui qui l'éprouve. Étonnamment, elle peut se manifester, chez Janin comme chez Gautier, à quelques lignes de l'éloge appuyé d'un danseur (Perrot, Petipa ou Saint-Léon par exemple) ; comme si l'impression favorable laissée par l'interprète singulier devait être minorée par la proclamation de l'incompatibilité de nature entre danse et sexe masculin, pour rassurer le lecteur, ... ou l'auteur.

Celui qui danse sur une scène et s'expose aux regards du public (la danse de société reste compatible avec la virilité) n'est pas seulement ridicule, il est contre-nature et met en danger les représentations de l'identité masculine. C'est l'ordre social qu'il importe de préserver. Jules Janin, encore, l'énonce très clairement :

Mais un homme, un affreux homme aussi laid que vous et moi, méchant lapin vidé, qui sautille sans savoir pourquoi, une créature faite tout exprès pour porter le mousquet, le sabre et l'uniforme ! cet être là, danser comme ferait une femme, c'est impossible ! Ce porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait des lois pour sa bonne part, venir à nous en tunique de satin bleu de ciel, la tête ornée d'une toque dont la plume flottante lui flatte amoureusement la joue [...] ³

L'homme, selon Jules Janin, c'est donc « vous et moi » ; les autres, ce sont les femmes qui n'exercent aucune fonction si ce n'est de distraire « vous et moi », et de déployer à leur intention « les grâces de son visage, l'élégance de sa taille » et « tous les trésors de sa beauté »⁴. La masculinité (« vous et moi ») se définit avant tout par sa différence avec la féminité. En retour, tout ce qui est différent (de la référence masculine) est féminisé.

¹ Précisons qu'à l'époque, l'efféminement n'est jamais rapporté à un comportement sexuel mais exclusivement à une transgression du genre. Ce n'est qu'à la fin du siècle, et surtout au XX^e siècle, que l'on trouvera des allusions à l'homosexualité des danseurs, pour cause d'efféminement.

² J. Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

³ Id.

⁴ Id.

Une esthétique féminisée

Les transformations du ballet et sa nouvelle esthétique vont féminiser la danse, tout autant que le goût du public pour un univers féminisé va provoquer ces transformations.

Nous avons évoqué un certain nombre de facteurs/manifestations de féminisation liés aux transformations du ballet. « Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime nous a toujours paru une espèce de monstre »¹, écrivait Théophile Gautier. Alors que la pantomime demeurait pratiquée par les deux sexes, la nouvelle danse, détachée d'un souci d'efficacité dans le registre de la communication immédiate, libérée du texte, se vit renforcée dans sa féminisation. Elle demeurait très généralement l'apanage des premières danseuses et du corps de ballet féminin, seules figures actives dans le monde de l'acte blanc, où les rôles masculins, peu nombreux, demeuraient davantage réactifs qu'actifs. Les pointes étaient également réservées aux créatures non humaines, toujours d'essence féminine. Alors que les génies et les amours de sexe mâle abondaient dans les ballets du siècle précédent, il n'y eut aucune tentative pour évoquer des univers d'ondins et autres korriganes, comme si la chose avait été, d'emblée, impensable.

Les rapports au corps et à l'image deviennent problématiques pour les hommes, et la beauté d'obéissance strictement féminine. Pour Henri Zerner, on assiste même à une véritable « culture de la laideur physique » dans la sphère masculine². En 1820, Blasis louait l'élégance et la grâce des danseurs, et les mettait en garde contre une trop grande démonstration physique : « Il ne faut pas encourager nos danseurs à faire des efforts violents qui, quoique naturels, sont loin d'être gracieux »³. En 1840, la grâce, l'élégance et la beauté ne peuvent plus siéger dans un corps d'homme. Les commentateurs soulignent la laideur *a priori* du danseur qui, pris dans la double contrainte d'être laid – pour être un homme – et d'incarner la beauté – par la danse –, se devra d'être dans le meilleur des cas « raisonnablement laid »⁴. Mais cette laideur raisonnable est peut-être encore plus répugnante, puisqu'elle fait voir l'homme (« vous et moi ») dans le danseur qui ne peut plus, dès lors, être totalement rejeté dans l'altérité.

La nouvelle sensibilité tend à faire de la sensation et de l'expression émotionnelle des sources du mouvement dansé, qui ne s'inscrit plus exclusivement comme simple divertissement, privilégiant la prouesse technique, ou comme rhétorique du corps. Or, au moment où la beauté devient exclusivement beauté féminine, le corps masculin s'affirme encore davantage comme un corps rationnel, efficace ; dont l'efficacité est mesurable. L'éducation physique et le sport deviendront

¹ T. Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840.

² H. Zerner, « Le regard des artistes », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (Dir.), *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, p. 92.

³ C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, op. cit., p. 44 note 22.

⁴ C. Boigne (de), *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris, 1857, pp. 41-42.

les lieux de l'exercice de la virilité. Georges Vigarello note avec finesse que l'acte de gymnastique est « ce qui perfectionne le muscle avant d'être ce qui perfectionne le geste »¹, évolution à mettre en relation avec les débuts de la société industrielle qui impose l'efficacité et le contrôle ; tout au contraire, la danse entreprend une recherche de perfectionnement du geste. Le mime, dans cette période, met aussi en œuvre d'une certaine façon un corps rationnel, narratif ; en outre, le mime est demeuré avant tout un art populaire. On ne s'étonnera pas de voir la pantomime demeurer mixte, voire se masculiniser. Tout au contraire, la danse tend à constituer une poétique du corps, feint d'échapper aux lois physiques, notamment à la pesanteur, veut traduire l'immatériel, et entre dans la sphère féminine. La suspension, la légèreté surtout, qu'elle soit de caractère, de mœurs ou du mouvement, féminise. Jean Starobinski relève qu'elle a aussi féminisé l'acrobate auquel elle conférait une aura androgyne². Cependant, l'acrobatie est demeuré un art populaire, visant la performance, et on peut remarquer que la féminisation des saltimbanques (comme de certains mimes) est perçue de façon positive, très différemment de ce qui est perçu comme efféminement du danseur.

L'éviction des danseurs

Le ballet est devenu un espace féminisé, la présence masculine perçue comme contre-nature. Il nous reste à montrer comment la transition s'est effectuée d'un point de vue professionnel, c'est-à-dire à expliquer la disparition des danseurs de la scène française. Curieusement, celle-ci est annoncée avec insistance comme achevée dès les années 1830, alors qu'elle ne deviendra effective que sous la Troisième République. Directement ou indirectement, c'est bien le discours qui amorce le processus, en l'annonçant déjà accompli, en trois points : 1. le sexe masculin n'a pas sa place dans la danse, 2. tous les danseurs dansent mal (sauf X ou Y), 3. il n'y a plus de danseur ; ce dernier point aura valeur performative.

Les rôles masculins deviennent rares et bien moins riches que les rôles féminins. La responsabilité n'en incombe ni à une prise de pouvoir des danseuses (comme on peut parfois le lire), ni au manque de danseurs ou à leur faible niveau, mais aux librettistes et aux contraintes de l'administration, lesquels répondaient aux attentes du public qui désirait voir des danseuses, y compris des danseuses travesties. Il ne s'agissait pas alors, comme ce sera le cas à la fin du siècle, de pallier la disparition des danseurs, encore nombreux et performants, mais de satisfaire le voyeurisme des spectateurs. Le phénomène a bien entendu contribué par la suite à la raréfaction des rôles masculins.

Le danseur, autrefois célébré comme une diva, n'occupa plus la première place. Dénigrements

¹ G. Vigarello, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle », in *Histoire du corps*, Tome 2, *op. cit.*, p. 326.

² J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 44.

systématiques par la critique, peu de chance de faire carrière, faute de rôles intéressants, infériorisation face à des femmes mieux considérées et mieux rémunérées, dans une société où l'homme devait dominer toujours et sans contestation possible : rien n'incitait plus les jeunes garçons à devenir danseur, ni les danseurs en place à se perfectionner. D'autant que les conditions de travail, de formation et de rémunération se dégradaient de façon générale. À son arrivée à la tête de l'Opéra, Véron diminua les salaires, sauf ceux des premiers sujets, supprima le système des pensions de retraite en vigueur sous la Restauration pour les nouveaux engagements, et diminua le nombre de cours. Pour toutes ces raisons conjuguées, les contrats étaient beaucoup plus rares et moins avantageux pour les hommes qu'autrefois. Les meilleurs s'exilèrent ou menèrent une carrière à la fois en France et à l'étranger. Antoine Coulon partit en 1833 poursuivre sa carrière à Londres, Jules Perrot quitta l'Opéra en 1835 pour Saint-Petersbourg, parce que la rémunération proposée par Véron ne le satisfaisait pas ; Lucien Petipa fut renvoyé en 1868 à la suite d'un accident et s'installa à Bruxelles, Saint-Léon se partageait entre Paris et Saint-Petersbourg. Le nombre de danseurs se réduisit donc, la relève n'étant pas assurée, le niveau technique baissa considérablement, et dans le dernier quart du siècle, la danse masculine devint effectivement quasi inexistante.

Le ballet romantique, souvent assimilé au ballet « classique » ou « académique » a aujourd'hui une image figée, voire poussiéreuse. Tributaires nous-mêmes des représentations sociales auxquelles il a donné naissance, et notamment de cette image de l'acte blanc où triomphe la ballerine sur pointe, nous oublions à quel point il a représenté une mutation profonde. Transformations esthétiques, transformations de la conception de la danse et du corps dansant, et transformation des imaginaires. Dans la courte période de son épanouissement, il apparaît comme une métaphore ou une traduction des aspirations profondes de la société. Aspirations contradictoires, qui conjuguent d'une part volonté de changement, d'évasion du monde contemporain, désir d'assister à de nouvelles poétiques (comme en témoigne Gautier), et notamment à une poétique du passage, de la mouvance et de l'insaisissable, et d'autre part de nouvelles façons de renforcer et de légitimer les normes, notamment en matière de rapports sociaux de sexe, mais aussi d'esthétique. En réalité, pour que puisse advenir un ballet réellement romantique dans sa forme et dans sa matière, et non plus seulement dans ses thèmes, ou dans certains passages, il aurait fallu briser le système, avant tout économique, qui présidait à la création chorégraphique. La danse réellement romantique, qui accomplira la métamorphose, émergera au tournant des XIX^e et XX^e siècles, avec Loïe Fuller et Isadora Duncan.

La période romantique pose aussi la question de la représentation de la danse, consacrée en

quelques années comme d'essence exclusivement féminine et réservée aux femmes, c'est-à-dire rejetée dans l'altérité (de la référence masculine et bourgeoise) : question de ses sources, des facteurs déclencheurs, et surtout peut-être de sa persistance dans les sociétés contemporaines, malgré des changements sociaux considérables dans les rapports entre les sexes et les genres, ainsi que les bouleversements apportés par les danses modernes. Une telle persistance, qui gomme les représentations et l'histoire de la danse antérieures au XIX^e siècle, pose le problème des idéologies sous-jacentes et du sens qu'elles prennent encore aujourd'hui.

Hélène MARQUIÉ

Bibliographie citée et complémentaire

- M.-A. Allévy, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938.
- A. Baron, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré père & fils, 1824.
- C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820, Fac-simile, Bologne, Arnaldo Forni Editore, 2002.
- C. de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- M.-F. Christout, « La Féerie romantique au théâtre : de *La Sylphide* (1832) à *La Biche au bois* (1845), chorégraphies, décors, trucs et machineries », *Romantisme* 38, *Le spectacle romantique*, 1982, pp. 77-86.
- F. A. Decombe (dit Albert), *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, Paris, Chez l'éditeur, 1834.
- L. Garafola (Dir.), *Rethinking the sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover, London, 1997.
- T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 volumes, Bruxelles, Hetzel, Librairie Magnin, Blanchart et Cie, 1858-1859.
- T. Gautier, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor GUEST, Arles, Actes Sud, 1995.
- T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou chef-d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845.
- S. Jacq-Mioche, « *La Sylphide* : un ballet novateur sans renouveau ? », Actes du 3^{ème} colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse, Stockholm, 1991, sans pagination.

- C. Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 186-193 ; 208-223.
- M. Kahane, *Le Tutu*, Paris, Flammarion, 1997, 2000.
- W. Piollet, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, préface et texte des conversations Gérard-G. Lemaire, Sens&Tonka, s. l., 2005.
- A. Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Lisbonne, Typographie du Progresso, 1856.
- M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000.
- J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. III., Paris, Librairie Nouvelles, 1857.
- N. Wild, « Un demi siècle de décors à l'Opéra de Paris – Salle Le Pelletier 1822-1873 », in *Regards sur l'Opéra – Du ballet comique de la reine à l'Opéra de Pékin*, Université de Rouen, PUF, 1976, pp. 11-22.
- G. Vigarello, R. Holt, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle », in A. Corbin, J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, pp. 313-377.
- H. Zerner, « Le regard des artistes », in A. Corbin, J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Tome 2, Paris, Seuil, 2005, pp. 85-117.

Chassez le naturel... : transparence, transgression et transfiguration

En 1891, lors d'un entretien que lui vaut la récente notoriété de Poil de Carotte, Renard propose de Flaubert cet éloge :

Je l'admire profondément; Flaubert a une façon honnête et nette de dire les choses qui me va droit au cœur; seulement son langage est trop rythmique à mon avis, et il a une manière de lier ses phrases, comme s'il voulait en faire des strophes, qui me déplaît, parce que je crois que si on veut écrire de la prose il ne faut faire absolument que de la prose. La moindre apparence de chantonnement y sonne faux.¹

Renard, présenté par son intervieweur Byvanck comme l'un des représentants de la "génération d'aujourd'hui"², propose ici une spectaculaire révision de ce qui s'est conçu, pendant les années réalistes et naturalistes, comme "écriture artiste" : une prose qui se voulait aussi belle que le vers et conférant par sa seule valeur de la beauté à une réalité plate et rebutante. En effet, si Flaubert est encore un grand écrivain pour le futur auteur des *Histoires naturelles*, c'est précisément quand il ne tente pas de l'être, et au nom de raisons qu'il n'aurait lui-même jamais admises puisqu'elles impliquent le rejet de l'harmonie qu'il s'épuisait à trouver. Renard persiste quelques années plus tard dans une conversation avec son ami Alfred Capus :

Flaubert n'est pas *naturel*. (...) Son style, c'est toujours un peu un style de thème. Il le fabrique sur l'heure; quelquefois, c'est manqué.³

Naturel : voilà donc le grand mot lâché et le paradoxe présenté comme une évidence d'un artiste qui ne fabriquerait pas, ne serait ni trouveur ni poète si l'on s'en tient à l'étymologie. A ce moment de l'histoire littéraire, Renard souhaite également une clarification des frontières : d'un côté la prose, de l'autre le vers. Si ce refus de toute transfusion des deux formes antinomiques de l'écriture apparaît comme une provocation, avec la mise en cause du plus artiste des prosateurs de la génération précédente, c'est que, curieusement, il ne va pas soi. Sans remonter à l'esthétique

¹ W.G.C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Didier, 1892, p. 171.

² *Ibid.*, p. 163.

³ J. Renard, *Journal*, 11 mai 1902, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 752. Les italiques sont dans le texte.

classique et à son rejet de la préciosité¹, il n'est pas inutile d'observer comment se constitue au cours du XIXe siècle la dyade naturel/artifice afin de montrer en quoi elle relève d'un processus de transfiguration, par lequel l'autre se transforme en même continuellement.

Le Romantisme fait de la nature le centre de son entreprise : pas simplement un thème à décliner mais une métaphysique et une poétique liées à un projet d'émancipation. En cela il impose le naturel comme une valeur qui vient contester la prééminence de la règle et de la rhétorique². Dans cette recherche toujours aventureuse des origines, la préface des *Orientales* apparaît comme un texte fondamental dans lequel Hugo rejette les "limites de l'art" et prône la liberté absolue du poète : "Que le poète aille donc où il veut en faisant ce qui lui plaît (...) qu'il écrive en vers ou en prose"³. Il n'aura de cesse, dans les poèmes apologétiques des *Contemplations*, de revendiquer ce rôle transgressif à coup de métaphores révolutionnaires : "J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose/(...) Le vers (...) / Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,/ Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,/ De la cage césure (...)"⁴. A partir de cette préface se dessine donc une première filiation qui passerait par le Musset des poèmes narratifs style *Namouna* et aboutirait au vers faux puis au vers libre : Paul Fort cite en épigraphe de son premier volume des *Ballades françaises* (1897) le passage des *Orientales* que nous venons de mentionner pour s'autoriser une forme nouvelle qu'il définit dans l' "Avertissement" du *Roman de Louis XI* (1899) comme "un style pouvant passer, au gré de l'émotion de la prose, au vers et du vers à la prose : la prose rythmée fournit la transition... La prose, la prose rythmée, le vers ne sont plus qu'un seul instrument, gradué." Si, chez Fort, les frontières sont encore perceptibles dans la déclinaison de trois formes, c'est au profit d'une esthétique de la transition comme Fort le souligne lui-même. L'usage de la liberté aboutit donc au vers libre conçu comme une forme englobante incluant aussi bien la prose que le vers, et ce au nom du refus de l'artificiel que représente le code, au nom, donc, du naturel de l'émotion.

Cependant, *Les Orientales* sont aussi à l'origine d'une tendance contradictoire tournée vers la sophistication. La virtuosité déployée par Hugo dans le volume sert de modèle à une famille de poètes qui entend précisément réagir contre le relâchement du vers au nom, dit Baudelaire dans un article de 1852, de la "folie de l'art"⁵, c'est-à-dire au nom d'une conception formelle de la

¹ C'est à cette époque, précise Georges Molinié, que le naturel se constitue en "catégorie rhétorique", liée à l'idéal de conversation mondaine (*Dictionnaire de rhétorique*, Livre de poche, 1996).

² Cf le chapitre de Claude Millet sur Vers/Prose dans *Le Romantisme*, Livre de Poche, 2007, p. 220-228.

³ "Préface" des *Orientales* in *Poésie*, Seuil, l'Intégrale, t. 1, 1972, p. 208.

⁴ "Réponse à un acte d'accusation", *Poésie, op. cit.*, p. 643.

⁵ Baudelaire, "L'école païenne", *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1976, p. 48.

poésie aboutissement à un refus du présent. Cette génération, qui se constitue vers 1852 autour du trio Banville (*Les Cariatides*, 1842), Gautier (*Émaux et camées*, 1852) et Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1852), Baudelaire la désigne comme "école païenne" mais on l'appellera bientôt le Parnasse. Elle souhaite, écrit Leconte de Lisle, une "régénération des formes"¹, ce qui passe par une réaction contre la prosaisation du vers, perceptible dans l'attention portée au lexique, à la rime, à la prosodie et à l'harmonie du vers, dont témoigne par exemple la correspondance entre Leconte de Lisle et Heredia². Les statues, les vases, les coupes et autres objets d'art s'entassent dans autant d'évocations allégoriques d'une poésie qui ne reçoit la nature que comme déjà préesthétisée. Ces "insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes"³ ont fait de Musset leur tête de Turc à cause de ses négligences formelles auxquelles Leconte de Lisle oppose la nécessité du travail et de la science. La poésie n'est pas conçue comme une création spontanée, l'expression naturelle d'une émotion ("Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie"⁴), mais au contraire comme un art au sens strict, une activité réfléchie visant à la fabrication d'un objet. De ce point de vue, les Symbolistes continuent le Parnasse : leur maître à penser, Mallarmé, est d'ailleurs issu de ses rangs et la sacralisation de l'art s'accompagne chez eux aussi d'une grande sophistication de la forme : "toujours plus de raffinement et de préciosité, d'érudition et d'artifice"⁵, écrit Jean-Nicolas Illouz, qui souligne plus loin "l'antinaturalisme"⁶ du mouvement.

Très tôt dans le siècle s'installe donc un processus de différenciation par lequel artifice et naturel se construisent l'un et l'autre comme objets poétiques et polémiques dans une sorte d'écriture contre, dialectique, de transformation, au sens où chaque forme n'acquiert sa légitimité que par le retournement de l'autre et de transfiguration puisque chacun dénigre le projet de l'autre en lui refusant la reconnaissance : la poésie de Musset n'est pas de la poésie, dit Leconte de Lisle, la poésie de Leconte de Lisle n'est pas de la poésie, diront bientôt les autres. Le plus intéressant à étudier dans cette perspective est sans doute la réaction des tenants du naturel à la sacralisation de l'art instituée par les héritiers parnasso-symbolistes des Romantiques. Elle consiste à faire du naturel, de la simplicité, le plus haut degré de l'art en donnant à la faute ou au ratage un statut privilégié.

¹ Préface des *Poèmes antiques*, Poésie/Gallimard, 1994, p. 313.

² Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia*, Champion, 2004, lettre XXIX surtout.

³ Baudelaire, article cité, p. 48.

⁴ Musset, "A mon ami Edouard B.", *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 129.

⁵ *Le Symbolisme*, Livre de Poche, 2004, p. 94.

⁶ *Op. cit.*, p. 117.

Cette transfiguration de la faute en valeur, déjà notable dans la 2^e génération romantique¹, est particulièrement perceptible dans la réception de l'œuvre de Tristan Corbière. La présentation qu'en fait Verlaine dans *Les Poètes maudits* associe constamment le rejet ou l'ignorance de la rhétorique au cadre naturel dont Corbière est originaire, à tel point que Verlaine préfère le Corbière breton ou marin au Corbière parisien. C'est qu'à la façon de Rimbaud, dont la veine se dessèche "sous le soleil fade de Paris"², Corbière n'est jamais si bon que lorsqu'il est chez lui et que son vers "qui n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant" peut se lire comme l'expression naturelle du milieu naturel qu'il évoque, "amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan"³. Même chose dans les notes de lecture de Laforgue sur le même Corbière :

Nous sommes tous poétiques – nous avons beau faire – nous montrons toujours un bout de panache azur – lui n'est pas de chez nous – c'est un insaisissable et boucané corsaire hardi à la course – il adore le mot contumace.⁴

Corbière est donc poète dans la mesure où il est corsaire. L'ignorance des choses de l'art confère à son verbe une sorte de transparence par laquelle le milieu qu'il évoque est restitué sans déformation : il est naturel parce qu'en prise directe avec la nature. L'incorrection apparaît comme preuve d'authenticité et l'authenticité comme transparence du poète, de la nature et du verbe.

Les mêmes postulats sont lisibles dans le chapitre qu'André Beaunier consacre à Paul Fort au cours de son essai sur *La Poésie nouvelle* (1902). Beaunier rappelle d'abord que le verbe de Fort a voulu suivre "les élisions naturelles du langage", selon une formule du poète lui-même. Cette ambition l'a conduit à choisir une forme hybride dans laquelle le traitement des "syllabes muettes" (le "e" caduc) manque, d'après le critique, de cohérence :

Paul Fort eut raison, las de l'artificielle prosodie classique, de se reporter à la prononciation naturelle de notre langue pour y trouver la loi d'un rythme normal. Mais l'enseignement qu'il en devait tirer n'est pas l'élision complète des muettes. Tout au contraire, l'étude de la langue parlée démontre que les syllabes diverses d'une phrase sont inégalement longues, qu'elles se différencient entre elles par leur *qualité*, et que, par conséquent, ce n'est pas le nombre des syllabes qu'il faut prendre, sans tenir compte de leur *qualité*, comme principe de la versification. En d'autres termes, Paul Fort devait aboutir au vers libre, – non au vers libéré de quelques formalités, mais à ce vers essentiellement musical dont la loi est absolument distincte du vers classique.⁵

¹ Cf le chapitre de Claude Millet déjà cité.

² *Les Poètes maudits*, *Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 644.

³ *Ibid.*, p. 637-638.

⁴ J. Laforgue, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t.3, p. 191.

⁵ *La Poésie nouvelle*, Mercure de France, 1902, p. 361. Les italiques sont de l'auteur.

Le seul aboutissement convenable de la recherche du naturel est donc le vers libre. C'est la thèse de Beaunier, qui défend tout au long de son livre l'héritage symboliste en faisant du naturel une valeur essentielle de la poésie moderne. Il célèbre par exemple chez Laforgue la "fraîcheur native" rendue à la poésie française¹ et ouvre son essai sur ces affirmations :

C'est le rôle de la poésie, de rendre à notre vision sa véridique ingénuité, de restituer aux bois, aux champs, à toute la Nature et enfin au cœur de l'homme, à ses passions, à ses mélancolies et à ses allégresses, leur immédiate et si éphémère vérité.²

De Verlaine à Beaunier l'ingénuité devient donc une valeur essentielle, le critère absolu d'une forme-sens associant le verbe à ce qu'il exprime, de sorte que le critique passe comme naturellement des considérations techniques sur la prosodie à l'évocation de Fort dans son cadre privilégié :

Le voilà donc au milieu de la Nature; il s'y promène en chantant : on l'en dirait le roi, – Pan lui-même, de l'herbe aux dents, folâtre, et son rire est dans tous les échos.³

Ainsi, Fort est sacré poète de la nature *dans* la nature. La transparence du verbe implique une sorte de performativité : le poème doit se faire dans l'ici et maintenant de ce qu'il exprime, sans aucune forme de médiation, même temporelle. Et cela ne s'obtient, encore une fois, qu'à la condition d'un refus du poétique (conçu précisément comme médiation) : " la Nature n'est point poétisée dans cette œuvre."⁴ Beaunier souligne donc les imperfections formelles comme autant de qualités :

Les descriptions de Paul Fort étonnent et charment par leur spontanéité. Un travail plus minutieux aurait pu leur donner un air de perfection plus achevé; mais ainsi elles ont plus de fraîcheur et d'émouvante sincérité : les négligences qu'on y trouve témoignent de la hâte avec laquelle le poète voulut exprimer le trouble où l'a mis le beau spectacle des choses vivantes, avant qu'il s'apaisât.⁵

Il écrit aussi : "on dirait qu'il est de mèche avec la Nature"⁶. Cette remarque est essentielle à la compréhension des polémiques autour du vers. Il s'agit, pour les tenants du naturel, de trouver une langue transparente dans la mesure où l'acte poétique est conçu comme une sorte de

¹ *Op.cit.*, p. 83.

² *Op. cit.*, p. 6.

³ *Op. cit.*, p. 365.

⁴ *Op. cit.*, p. 365.

⁵ *Op. cit.*, p. 366.

⁶ *Op. cit.*, p. 366.

communion : les Naturistes, qui alimentent le débat littéraire vers 1895, parlent même d'eucharistie. Si tous ne partagent pas leur mysticisme, la libération du vers est cependant ressentie par ses défenseurs comme l'aboutissement d'une quête de concordance considérée comme essentielle au projet poétique. De ce point de vue, l'enjambement pratiqué par Verlaine ou Laforgue apparaît comme un faux progrès, un "leurre de liberté qui est la négation même du vers", écrit Vielé-Griffin¹, dans la mesure où il institue une discordance entre le vers et la syntaxe alors qu'il faut au contraire viser à l'établissement d'un "rythme personnel"². Et Beaunier surenchérit :

N'est-il pas absurde, en effet, que l'idée et son expression n'évoluent pas de même, mais que l'un aille à hue pendant que l'autre est à dia, ou que l'un stoppe pendant que l'autre fait diligence ?³

On pourrait faire remarquer aux vers-libristes absolus que la discordance est aussi un "rythme personnel" et qu'il n'y a pas de poésie que dans la communion. Les vers boiteux du dernier Verlaine, ceux de Laforgue ou même de Corbière, servent un projet de rupture avec le code dans lequel la prosaïsation du vers est censée exprimer les déchirements du moi de façon là aussi naturelle. Ce vers brisé, qui n'apparaît aux uns que comme une étape vers le vers libre sans enjambement, vers la concordance de la syntaxe et du rythme, convient aux autres, Verlaine n'a cessé de le répéter, dans leur vocation au déséquilibre.

Au demeurant le débat entre libérateurs et conservateurs du vers ne recoupe pas exactement celui du naturel et de l'artificiel. L'œuvre de Vielé-Griffin qui se veut célébration de la vie par le vers libre se caractérise par un lyrisme sophistiqué, notamment sur le plan lexical, qui n'a rien à voir avec la recherche d'un parler naturel ou prosaïque alors qu'à l'inverse les tenants du vers boiteux l'associent souvent à un langage peu soutenu. On voit donc que la question du naturel est complexe dans le rapport qu'elle entretient avec la langue et avec la nature : Vielé-Griffin célèbre la nature dans une langue qu'il estime naturelle parce que son rythme et sa splendeur épousent la beauté de la vie mais ce projet l'éloigne des visées discordantes de poètes pour qui le naturel est d'abord transgression du code poétique traditionnel au niveau prosodique mais aussi lexical.

Cependant dans les deux cas se construit une figure problématique parce que contradictoire : en quoi le naturel peut-il relever de l'art littéraire, alors qu'il se présente comme une production presque instinctive visant à découvrir l'intimité du sujet dans son rapport au

¹ Cité par Beaunier p. 246.

² *Op.cit.*, p. 245.

³ *Op. cit.*, p. 246.

monde, en quoi l'ignorance du code poétique peut-elle aboutir à de la poésie ? Dans ses notes sur Corbière, Laforgue s'interroge sur cette question, avec d'autant plus d'attention que sa réflexion est liée à l'établissement de sa propre poétique. Le portrait qu'il dresse de Corbière est celui d'un poète naturel dans la mesure où il ignorerait absolument tout de l'art. Mais alors, Corbière est-il encore un poète ? Laforgue, malgré son attirance, multiplie les réserves :

– Sans esthétique – Tout, et surtout du Corbière – mais pas de la poésie et pas du vers, à peine de la littérature. (...) non un art mais une manière – Une tenue très chic non une esthétique profonde. (...) Il n'est un autre artiste en vers, plus dégagé que lui du langage poétique (...) métier bête – strophes de tout le monde – oublis, réels oublis dans les alternances des féminines et des masculines, rimes ni riches ni pauvres, insuffisantes et quelconques (...) pas un vers à détacher comme beau poétiquement (...).¹

Ce florilège montre clairement que Laforgue n'entend pas se contenter de cette attitude inconsciente d'elle-même et qu'à l'inverse il veut fonder une esthétique du naturel qui serait encore de l'art parce qu'elle relèverait d'une connaissance. Le problème, c'est qu'il ne dit pas vraiment comment y parvenir. Cette rhétorique du rejet de la rhétorique est-elle encore naturelle dès lors qu'elle est voulue, à l'image des vers de Rimbaud, "délicieusement faux exprès", selon Verlaine² ? Peut-on être naturel et artiste en même temps ? Ernest Raynaud, tenant du vers régulier, résume la tentative de Laforgue par cette formule : "il se bat les flancs pour mal écrire en vers, à la façon du clown qui use pour rater ses tours, plus d'adresse qu'il n'en faudrait pour y réussir."³ Il semble donc qu'on ne puisse sortir du dilemme et que ce qui apparaît comme l'idéal poétique de cette fin de siècle soit condamné à se détruire lui-même par ses propres contradictions.

Pour problématique qu'elle soit cette question va cependant s'incarner en une figure qui domine le champ poétique des cinq dernières années du siècle : il s'agit de celle de Francis Jammes, sur laquelle nous nous attarderons davantage pour en montrer la complexité. Il importe d'abord de rappeler que Jammes s'installe dans le monde littéraire en pleine réaction anti-symboliste et plus précisément anti-mallarméenne, bien étudiée par Michel Décaudin⁴. Au cours des années 1890, Mallarmé devient progressivement le symbole d'une poésie artificielle, trop sophistiquée, à qui l'on reproche à la fois son obscurité et son refus de la vie. Il remplace en

¹ *Oeuvres complètes*, t. 3. p. 184-187.

² Préface pour la 1^e édition des *Illuminations*, La Vogue, 1886, *Oeuvres en prose complètes*, p. 631.

³ *La mêlée symboliste, 1870-1890*, La Renaissance du livre, 1920, p. 47.

⁴ *La crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

quelque sorte Coppée¹ dans son rôle de tête de Turc de la nouvelle génération et se voit préférer Verlaine comme modèle dominant.

Quelques exemples de cette disgrâce :

- Adolphe Retté, symboliste de la première heure, le renie : il fait de Mallarmé "la dernière incarnation du Parnasse agonisant"² et célèbre les mérites redécouverts de la "Sainte Nature"³ comme les vertus de la clarté.
- Robert de Souza, théoricien du vers libre, souhaite voir renouer la poésie populaire et le lyrisme sentimental (c'est le titre de son essai, paru en 1895); prenant comme modèle Verlaine, il condamne au nom de "l'art naturel (...)" certaines formes de mysticisme, certaines recherches imaginatives se dérochant à tout contact d'émotion directe"⁴.
- Les chefs de file du Naturisme, Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Le Blond, s'en prennent également dès 1895 à la littérature artificielle du maître et se recommandent eux aussi de Verlaine⁵.
- Le jeune Marcel Proust, sans citer personne, publie en 1896 un article, "Contre l'obscurité" auquel Mallarmé se croit obligé de répondre.
- Enfin Camille Mauclair, dans *Le Soleil des morts* (1898), évoque celui qui fut son maître sous les traits du poète Calixte Armel, progressivement abandonné par la jeune génération attirée par la vie et l'action.

Lorsque Jammes commence à faire parler de lui, à partir de 1893, il apparaît d'abord comme l'anti-Mallarmé : un poète rural, naïf, exprimant ses émotions et la banalité de la vie quotidienne dans des vers aisément compréhensibles, dont les imperfections apparaissent plus comme des marques d'ignorance que comme une volonté affichée de transgression. Les éloges des partisans de Jammes vont s'appuyer, comme pour Corbière, Laforgue ou Verlaine, sur les deux points déjà mentionnés : rien n'est plus difficile que d'être simple; cette simplicité permet

¹ Sur le rôle de repoussoir joué par Coppée, voir de Steve Murphy, "Pauvre Coppée", naturaliste et poète béni", *Cahiers naturalistes*, No 81, septembre 2007.

² Article de *La Plume* du 1 janvier 1895, cité par Décaudin, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental*, cité par Décaudin p. 29.

⁵ Décaudin, *op. cit.*, p.59-62.

une transparence dans une sorte de communion du moi, du verbe et du monde, d'où l'évocation régulière du décor naturel dans lequel évolue le poète.

Ainsi André Beaunier dès le début du chapitre qu'il consacre au poète d'Orthez :

Très loin de Paris, dans une petite ville pyrénéenne, un poète se cache dont l'œuvre est la plus sincère, la plus touchante, et la plus singulière peut-être de ce temps. Il a son esthétique à lui. La voici : faire simple, absolument simple; – c'est tout.

Cela paraît aisé. Il n'y a, semble-t-il, qu'à se laisser penser, sentir, et puis à dire sans emphase ce qu'on a pensé. Il n'y a qu'à se mettre en présence des choses et puis à raconter, sans phrases, ce qu'on a vu.

Seulement, rien n'est plus difficile à trouver que l'expression simple, et les esprits les moins compliqués, qui n'ont qu'une toute petite chose à dire, se lancent dans des périodes et tombent, on le sait, dans le plus prétentieux lyrisme. En outre, les mots sont usés, à force d'avoir servi; les métaphores sont fatiguées, pour la plupart, et les rythmes poétiques ont tant et tant ronronné dans nos oreilles qu'à peine les entendons-nous encore.¹

La poésie de Jammes est donc d'abord indissociable de son terroir qui lui confère son authenticité, lui sert de garantie : c'est parce qu'il vit à la campagne qu'il est un grand poète rural, c'est parce qu'il se cache qu'il est sincère. Le premier critère du naturel relève donc de la "posture" biographique au sens où l'entend Jérôme Meizoz et témoigne d'une esthétique de la transparence qui aboutit, comme pour Fort, au performatif : " (...) le poète écrit ses vers, à l'endroit même où il a butiné ses émotions. S'il avait composé à Paris ses poèmes vécus à Orthez, il les eût sans doute transposés.", affirme Jean de Gourmont².

Quant au 2^e point, il relève de la transfiguration déjà mentionnée de la simplicité en art mais Beaunier a le mérite de montrer que c'est le contexte littéraire qui donne au dépouillement sa valeur : le style naturel ne se perçoit comme tel que dans un contexte artificiel, il ne peut exister sans lui. Jammes ne peut exister sans Mallarmé. Nous verrons plus tard à quel point c'est vrai.

On trouve la même transfiguration dans l'*Histoire de la poésie française depuis 1850*, de Paul Fort et Louis Mandin :

Francis Jammes avant d'écrire, a commencé par écarter de sa plume toute littérature et toute éloquence. C'est, nous le savons, ce que Verlaine recommandait. Jammes a fait plus. Prenant la poésie, il l'a mise nue, entièrement, la dépouillant de toutes les parures du style littéraire; et c'est avec les mots les plus simples, les plus pauvres, les plus usés, qu'il l'a habillée à neuf. A neuf en effet, car il a su réaliser cette magie que ces mots de tout le monde et de tous les instants semblent souvent dans son œuvre, d'une surprenante nouveauté, d'une miraculeuse fraîcheur.³

¹ *Op. cit.*, p. 333.

² "Francis Jammes", *Vers et Prose*, No 5, mars-avril-mai 1906.

³ *Op.cit.*, Flammarion/Didier, 1926, p. 238-239.

Il resterait, encore une fois, à expliquer le "miracle" : c'est à dire comment des mots usés peuvent sembler neufs ou encore, mais c'est à peu près le même problème qu'est-ce qui différencie Jammes des centaines de poètes campagnards dont le nom est resté obscur, en quoi son ignorance ou sa maladresse peut-elle passer pour un art supérieur ? La suite de la présentation de Fort et Mandin, qui parlent de l'âme de Jammes en communion avec son cadre naturel, offre une explication :

Si dans la communion avec ces âmes, la sienne s'est faite simple comme un enfant, elle est toutefois, avec sa sensibilité si frémissante et si délicate, beaucoup plus complexe au fond qu'elle n'en a l'air. Et l'art du poète aussi est bien complexe. Comme plus d'un symboliste (...), mais d'une façon plus intime, plus essentielle qu'aucun autre, Jammes est une sorte de raffiné qui s'est mué en primitif. Il a adopté la naïveté parce qu'il sait, après Jean de La Fontaine, qu'elle est le plus charmant joyau de la poésie; mais il n'est pas tout à fait sa dupe, et il lui a donné pour compagne la finesse.¹

Pour Fort et Mandin, pris dans leur logique de transfiguration, Jammes est donc un vrai poète dans la mesure où son naturel n'est précisément pas naturel, mais habilement fabriqué : sa simplicité est complexe, écrivent-ils quasiment². On tâchera de le montrer en détaillant comment Jammes émerge puis se situe dans le cercle poétique parisien avec sa "savante naïveté"³, "une naïveté qui se connaît" écrit Gourmont⁴, comment il influe sur la réception de son œuvre et construit son image.

La première étape, pourtant capitale, est due au hasard : c'est un ami anglais de Jammes, Hubert Crackanthorpe, homme de lettres également, qui va choisir parmi les vers du poète les moins classiques et transporter la mince plaquette d'Orthez à Paris où il la dépose, notamment chez Mallarmé qui envoie une belle lettre de félicitations et promet de faire circuler le volume. Les premiers lecteurs et partisans de Jammes dans le milieu parisien seront Mallarmé, Gide et Régnier; Remy de Gourmont lui consacra un article un peu plus tard. Il y a là un geste décisif qui transforme l'obscur poète local en figure nationale du naturel et cette transformation est possible non seulement parce que les écrivains précités usent de leur notoriété et de leur influence mais surtout parce qu'ils représentent précisément l'inverse de l'idéal poétique qu'ils soutiennent

¹ *Op. cit.*, p.240.

² On observe la même transfiguration de la simplicité dans l'article que Gourmont consacre à Fort : "Un génie pur et simple, n'est-ce pas ce qui nous manque le plus ? Mais au fait, Paul Fort n'est pas si simple que cela; il est même fort divers, comme la vie elle-même, comme la nature dont les aspects changeants ont plié son âme flexible à tant d'émois profonds." (*Le Temps*, 3 juillet 1911, repris dans *Vers et Prose*, No 26, juillet-août-septembre 1911, p. 213.

³ Jacques Borel, préface de *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 8.

⁴ "Francis Jammes", *Mercure de France*, octobre 1897, repris dans *Le livre des masques*, 2^e série.

en Jammes. Si le succès de Jammes est dû au fait qu'il incarne une sorte d'anti-Mallarmé, de sortie du Symbolisme (en tout cas dans la caricature qu'en donnent ses adversaires), il le doit aussi au fait que son esthétique du naturel est soutenue par les figures tutélaires du mouvement, les grands prêtres de l'artifice (même si certains d'entre eux sont en train d'évoluer vers plus de simplicité). Jammes n'est lisible qu'à cette condition, que dans la différence qu'il affiche et que les autres, les artistes, reconnaissent comme un art, une "savante simplicité", écrit Jean de Gourmont¹. Il est l'autre, le provincial sauvage, le naïf peu porté sur les spéculations intellectuelles, mais il est le protégé de Mallarmé, l'ami de Gide, l'invité au mariage de Régnier. Il est à la fois proche et lointain. Son éloignement géographique et poétique n'est efficace que grâce à la caution des poètes le plus éloignés de lui. C'est donc en quelque sorte Mallarmé qui fait Jammes et qui le fait d'autant mieux qu'il est son autre.

Jammes va entretenir cette dualité en vivant toujours loin de Paris, comme un homme qui n'aime ni la ville ni les mondanités, mais en surveillant attentivement la place qu'occupe son œuvre dans les cercles parisiens : les passages de la correspondance cités par Robert Mallet² témoignent de ce constant souci de la place à occuper. Il demande à Mallarmé et Loti d'intervenir pour être publié chez Ollendorff, se plaint à Samain qu'on ne récite pas ses vers etc. Le voyage chez Jammes, son portrait ou la description de sa maison, de sa région, deviennent des lieux communs des comptes-rendus de ses œuvres : il a réussi à faire de son mode de vie un critère, à installer son œuvre dans sa posture. Son excentricité géographique et sociale lui permet de conquérir Paris, d'occuper paradoxalement le centre. Si Corbière est poète parce qu'il est breton, Jammes l'est également, parce qu'il est béarnais ! La canne ou la vareuse supplantent la plume.

L'œuvre même de Jammes entretient cette image de naïveté qu'il veut donner de lui. Elle provient d'abord d'une pratique spectaculaire de l'incorrection qui se veut rejet des règles de versification comme de celles du beau style. Sur le plan prosodique, le vers de Jammes choque d'autant plus qu'il reste un vers : le nombre de syllabes tourne presque toujours autour de 12, les sonorités finales rappellent les rimes. Mais tout cela sans respect des règles habituelles concernant l'homophonie ou la graphie des rimes et surtout le traitement du "e" caduc, que le lecteur ne sait pas comment scander (élision métrique ou pas ?). Du coup, le vers de Jammes n'apparaît pas comme un vers libre au sens où l'entendrait Vielé-Griffin mais comme un vers boiteux, maladroit, multipliant les enjambements et les approximations phoniques ou isométriques pour imiter un parler prosaïque. Le vers de Jammes n'est donc perçu comme naturel qu'à la condition qu'il soit également perçu comme un vers. On observe le même fonctionnement dans le recours

¹ Article cité.

² *Francis Jammes, sa vie, son oeuvre*, Mercure de France, 1961.

fréquent à l'hiatus, qui ne choque évidemment que dans le cadre du vers puisqu'il est autorisé en prose.

La syntaxe et le lexique contribuent également à cette impression d'un "art naturel", pour reprendre l'expression problématique de De Souza. La construction des phrases est souvent d'une simplicité maladroite, du type : "C'est une belle fille qui est blanche."¹ Ou bien: "Elle dure/ cette pluie/ qui est dure."² On trouve même cette strophe dans un poème dédié à Mallarmé :

Elle est grande, elle est blanche,
elle a des bras très doux.
Elle est très droite et penche
le cou.³

Ou ce vers dans un poème dédié à Gide : "Vinrent huit petits cochons extrêmement si jolis"⁴. Le fait qu'il s'agisse dans les deux cas de poèmes dédiés à des écrivains reconnus pour la sophistication de leur style est évidemment significatif. C'est précisément la dédicace qui transforme en "art naturel" la maladresse ou la platitude de l'expression en rappelant le contexte dans laquelle elle s'inscrit. L'épigraphe de Chassériau que Jammes appose au début de son édition parisienne de *Vers* (1894) remplit la même fonction :

Tant il était simple, le travail paraissait d'un idiot. Mais en examinant le manteau de plus près, ils virent qu'un sylphe subtil l'avait tramé si harmonieusement et de si légère façon qu'on pouvait à peine le saisir.⁵

Gide ne s'y trompe pas après la lecture d'*Un jour* (1895), dont il a d'ailleurs payé les frais d'impression :

Vos plus beaux vers s'y trouvent, et vos plus volontaires gaucheries (...) Comment exprimer cela ! ... cette pièce, si une de ton et d'émotion, si naïve admet ou même présuppose une intelligence très lettrée et subtile qui n'a pu supporter en votre cerveau la naïveté comme compagne qu'après s'être étonnée d'elle.⁶

¹ "Elle va à la pension...", *De L'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 96.

² "Tu t'ennuies", *op. cit.*, p. 155.

³ "La jeune fille", *op. cit.*, p. 106

⁴ "Dans la grange", p.113.

⁵ Mallet, *op.cit.*, p.75.

⁶ Lettre de mai 1895, citée par Mallet p. 85-86.

Cet art de la gaucherie est également perceptible dans les répétitions, que tous les écoliers ont appris douloureusement à éviter. Jammes, à l'inverse, les multiplie : répétition des verbes "passe partout" (être et avoir) comme on l'a vu dans les passages précédents, mais aussi répétition de mots de la même famille. Par exemple cette strophe, où la pratique de la dérivation, chère aux Grands Rhétoriciens, perd toute sa préciosité pour aboutir à la simplicité d'une tautologie :

La vieille tremblera sur le rouet tremblant,
le bélier bêlera dans le troupeau bêlant
– et la fille aimera l'amour de son amant.¹

La répétition porte aussi et surtout sur des mots à forte valeur sémantique qui contribuent à la formation d'un univers imaginaire au service de l'ethos du poète. C'est le cas des adjectifs "triste" et "doux" dont les occurrences sont extrêmement nombreuses. Dans le poème "J'ai été visiter..." (3 pages), la "vieille maison" est triste (c'est même précisé deux fois), mais aussi l'église, les escaliers, le cheval et les pigeons. Les vieux parents sont doux (et naïfs) comme le paysan. Quant au poète, il éprouve de la "tristesse douce", à l'exemple du petit chien qui l'accompagne, "triste et très doux". On pourrait ajouter que les voisins qui l'accueillent de "très bonne famille" ont, au vers suivant, "un sourire très bon" etc. Certes, les poèmes de Jammes, on le voit, n'évitent pas toujours le "pot de miel" que leur reprochait Jules Renard mais cette mièvrerie est la marque de sa naïveté. La question n'est pas pour nous de savoir si elle est feinte ou sincère mais de montrer en quoi elle sert le projet poétique de transfiguration que Jammes poursuit. Or cette insistance dans l'évocation d'un monde d'une simplicité quasi biblique conforte l'esthétique du naturel. La naïveté du poète illustre son ignorance en même temps qu'elle le rapproche des humbles et des bêtes qui se fondent dans le cadre naturel où ils vivent.

De fait, Jammes ne manque jamais de rappeler cette proximité, en jouant évidemment sur le double sens de bête ou d'âne : il veut aller au Paradis avec les ânes², fait rimer bête et poète³. "La jeune fille nue" met en scène un "poète" qui donne cette définition : "Ceux-là seuls m'écoutaient que l'on nomme poètes,/ et qui ont dans leurs yeux le mystère des bêtes."⁴ Le "mystère des bêtes", c'est encore une fois comme "l'art naturel" l'association de l'ignorance et de la science. Jammes la développe avec un autre rapprochement, à propos des plantes médicinales :

¹ "Laisse les nuages...", *op. cit.*, p. 37.

² "Prière pour aller au Paradis avec les ânes", *Le Deuil des primevères*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 143.

³ "Mon amie le [l'âne] croit bête/Parce qu'il est poète", "J'aime l'âne", *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 25.

⁴ *Le Deuil des primevères*, p. 94.

"On les a surnommées les *simples*, simplement./ Elles font un devoir ignoré, comme nous."¹
L'image qu'il donne de lui est donc celle d'un homme simple : "J'ai assez de la vie compliquée et savante."² Cette simplicité est également affichée dans un poème dialogique où peut se lire tout le processus de distinction qui fonde la poétique de Jammes sur cette transfiguration de l'ignorance en art :

Je fais ce qui me fait plaisir, et ça m'ennuie
de penser pourquoi. Je me laisse aller simplement
comme dans le courant une tige de menthe.
J'ai demandé à un ami : Mais qui est Nietzsche ?

Il m'a dit : "C'est la philosophie des surhommes."
– Et j'ai immédiatement pensé aux sureaux
dont le tiède parfum sucre le bord des eaux
et dont les ombres tout doucement dansent, flottent.

Ils m'ont dit : "Pourrais-tu objectiver davantage ?"
J'ai répondu : "Oui... peut-être... Je ne sais pas si je sais."
Ils sont resté rêveurs devant tant d'ignorance,
et moi je m'étonnais de leur grande science.³

L'ignorance n'est donc pas seulement assumée, elle est clairement affichée comme la condition d'un savoir concret qui s'opposerait à la philosophie confuse des autres. Ne rien savoir, c'est être "dans le courant" de la nature, de plein pied dans le monde.

Le rapport de Jammes au symbole relève du même anti-intellectualisme. Ses poèmes descriptifs se présentent souvent comme des scènes accumulant les détails apparemment anodins. Soit, par exemple, ces deux strophes de "Je suis dans un pré..." :

Il y a des roses sur le mur où il a plu;
et dans la haie aussi et les feuilles sont molles.
Ce matin il y a du brouillard gris, et plus
on regarde loin, il est épais. Il se pose
sur le coteau au haut des feuilles de pins noirs;
Il fait un peu frais, mais pas trop. Je viens de voir
des laitières près du mur mouillé plein de roses.

Sur la route il y a un peuplier écorcé
dont le bois blanc est un peu jauni par la pluie;
j'avais les doigts froids pour les y avoir passés.
L'osier mouillé qui tient les portes des champs crie;
le foin du parc est couché; dans la haie on voit

¹ *Ibid.*, p. 86.

² "Prière pour un dernier désir", *Le Deuil des primevères*, p. 155.

³ "Ils m'ont dit...", *ibid.*, p. 124-125.

des branches noires de bois sec pleines de gouttes;
une pie est posée sur le bord de la route,
la pluie coule de la paille des chars et des toits.¹

Après une bonne décennie de poésie symboliste, le lecteur est forcément déconcerté par cette évocation littérale du réel qui ne paraît désigner aucun au delà du sens. Cependant, si la distance avec Mallarmé est ici considérable et indéniable, elle fait partie du sens du texte, lequel n'est pas une simple description réaliste d'une promenade après la pluie. Ce que disent ces détails sans double fond symboliste, c'est précisément que le monde est là et que ce simple constat d'une présence de la nature donne un sens à la vie, sens auquel on accède de façon simple et surtout concrète comme le signalent les nombreux verbes de perception, et non par une construction philosophique artificielle. De ce point de vue, la poésie de Jammes est, comme une grande partie de la poésie symboliste, idéaliste et même mystique mais il s'agit d'une mystique du quotidien, une mystique du naturel, ce que n'est pas, par exemple, la poésie de la nature de Vielé-Griffin. Et cette mystique n'est lisible que comme transfiguration de l'autre : elle s'écrit à partir de ce dont elle se sépare et qu'elle remplace.

Cela explique la présence dans l'œuvre de Jammes d'une bonne partie de la thématique symboliste des parc abandonnés et des jeunes filles qui les hantaient. Il s'agit bien d'un lieu commun mais Jammes va le "naturaliser". Qu'on prenne, par exemple, la dernière strophe de "Silence" :

Je pense aussi aux soirées où les petites filles
jouaient aux volants près de la haute grille.
Elles avaient des pantalons qui dépassaient
leurs robes convenables et atteignaient leurs pieds (...)
Tout à coup un paon bleu se perchait sur un banc.
Une raquette lançait un dernier volant
qui mourait dans la nuit qui dormait aux feuillages,
pendant qu'on entendait un roulement d'orage.²

La mièvrerie de ce poème caricaturalement symboliste (et significativement dédié à Albert Samain) est tempérée par l'irruption du naturel, représenté ici bien sûr par les infractions prosodiques (hiatus, vers boiteux) ou les maladresses syntaxiques (les deux "qui" de l'avant-dernier vers) mais surtout par ce détail trivial du pantalon qui dépasse et que vient mimer l'enjambement. A l'image de cet extrait, le naturel vient chez Jammes toujours un peu dépasser. Il

¹ De *l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 104.

² De *l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 29.

dépasse du vers comme ces plantes sauvages qui traversent les nombreuses maisons abandonnées de l'œuvre et pourraient figurer cette reconquête de la nature sur l'artifice.

Si l'on tâche de généraliser ce que l'exemple de Jammes révèle de la poétique du naturel, on retiendra d'abord que cet héritage du Romantisme incarne un rêve de transparence par la transgression du code : il s'agit de rendre le langage naturel par le rejet de la rhétorique pour exprimer une intimité avec la nature qui ne soit pas déformée. Mais cette transgression reste constamment perceptible dans la mesure où elle est la condition de lisibilité du naturel, de sorte que l'objet poétique qui se constitue est d'une grande complexité. En effet, le naturel n'existe pas sans son autre. Dans la relation dialectique qu'elle entretient avec l'artificiel, la transgression devient transfiguration ou transformisme dans la mesure où le naturel devient un nouvel artifice, celui, écrit Robert Mallet à propos de Jammes, de la "négligence érigée en principe"¹, mais un artifice qui ne peut s'assumer sans se détruire, ce qui rend l'idéal de transparence problématique. Cette sorte de traversée du siècle que nous avons proposée permet de mettre en valeur la double face inconciliable de cette catégorie rhétorique (être la prose mais dans le vers, être naturel mais dans l'art etc...) qui existerait un peu à l'image d'une page dont le recto voudrait aussi être le verso. A propos de réunion des contraires, la stylistique utilise le terme d'oxymore. L'art naturel est-il oxymorique ? Il ne semble pas fonctionner selon une logique d'association (du type canonique "clarté obscure") mais à l'inverse selon un vertigineux principe de dissociation dialectique du type : le naturel n'est pas de l'art mais c'est pour cette raison qu'il est l'art par excellence etc. Dans ces conditions le contexte au sens large du terme (pas seulement les textes mais aussi les postures d'auteurs) acquiert une importance capitale, c'est lui qui alimente la nature transformiste du processus.

On terminera par un dernier exemple. Dans le *Mercur de France* de janvier-mars 1897, Jammes, en réponse aux manifestes naturistes, fait paraître son propre manifeste, le Jammisme. Il s'agit d'un texte ironique et peu précis qui pourrait servir d'écho à la préface des *Orientales* qui nous a servi de point de départ puisque Jammes, après avoir affirmé que "toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont naturelles"², précise qu'il entend par naturel aussi bien le pain ou la viande que les cygnes et les lys, c'est à dire à peu près tout, si ce n'est, précise-t-il quand même, "une tortue vivante incrustée de pierreries". Le texte qui suit aussitôt ce manifeste dans la revue est la suite de la publication du roman de Rachilde, *Les Factives*, dont le titre définitif sera *Les Hors nature* et dont les deux personnages principaux sont une sorte de réincarnation du Des Esseintes d'*A rebours*, auquel renvoie également la tortue de Jammes. On a donc ici juxtaposés,

¹ *Op.cit.*, p. 140.

² *Op.cit.*, p. 492.

presque de chaque côté de la page, un texte qui fait du naturel son objet et un autre gagné par une hypertrophie de l'artificiel. Cependant, Jammes fait du naturel la catégorie esthétique par excellence : les vrais poètes sont "comme des enfants" qui imitent la nature en choisissant des modèles naturels tandis que celui qui décrit une tortue incrustée de pierreries "n'est pas digne du nom de poète", parce qu'infidèle au dessein de Dieu qui "n'a pas créé les tortues dans ce but". Alors que Jammes transfigure le naturel en valeur artistique, le roman de Rachilde dit le contraire. Il est saturé de descriptions d'intérieurs ou de costumes, constamment esthétisés : le monde de ses personnages est un monde suprêmement raffiné, encombré d'objets, qui exprime une véritable horreur du naturel.

A la même époque, dans la même revue, se font donc face et se répondent dans la même référence à Huysmans deux textes radicalement opposés. On peut cependant essayer de considérer qu'ils traitent du même objet, transfiguré. En effet si le naturel ne peut accéder au statut artistique que par la dénégation, l'artifice ne se maintient quant à lui que par une dénégation parallèle narrée dans le roman : le culte de l'artificiel conduit les personnages à la catastrophe mais cette catastrophe de l'artifice est transfigurée en œuvre d'art puisqu'elle est le sujet du roman. Autrement dit, pour Rachilde, sans le naturel la littérature n'est qu'artifice mortifère mais cette mort est de l'art, alors que pour Jammes le naturel est l'art supérieur mais c'est un art qui nie l'art. Dans les deux points de vue, l'art se constitue en figure insaisissable et dialectique dont la constante transfiguration fournit aux poètes un objet de quête toujours à atteindre.

Hugues LAROCHE

L'inconnu devant, Rimbaud

« Le champ transcendantal réel est fait de cette topologie de surface, de ces singularités nomades, impersonnelles et préindividuelles. »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*

« Mais au-dessus de ces légendes et de ces racontars de la terre, qui, symboliques ou non, et comme tous les symboles, cachent et révèlent en clair, mais d'une manière réversible, les plus précises et les plus indiscutables des vérités, il y a les racontars et légendes du ciel. »

Antonin Artaud, *Héliogabale*

A.J.-M. Gleize

La réflexion qui suit est peut-être intenable. Elle se porte sur l'abandon de la poésie, mais pris dans une perspective où toute question téléologique, telle qu'elle avait pu être portée par Blanchot, est évacuée. Certes, étant intenable, elle rencontrerait précisément la poésie de Rimbaud non dans le silence final, mais dans sa mobile prolixité, et plus précisément dans l'incessant nomadisme qui, de poème à poème, fait que chaque pas gagné est immédiatement déserté. Rimbaud ne tient pas en place : son nomadisme agit contre le *nomos* sédentaire de la représentation (contre les lois dont la clé est le « Je » discursif). Mais le mouvement errant va au-delà : le nomade fuit la monade (le « Moi » unitaire et unifié, individué). Rimbaud nous séduit sans doute autant parce qu'il expérimente le fêlé et le mouvementé, parce qu'il est intempestif : contre ce temps-ci (celui de la Commune martyrisée, celui du christianisme, du siècle à mains), contre le temps qui ne passe pas (statique, ennuyeux). Pour un autre temps « en avant », à venir, en devenir, inouï, inconnu.

1. Je est un autre

Le « Je est un autre » de Rimbaud recèle plusieurs propositions distinctes quoique superposées, masquées dans l'épaisseur unifiante et synthétique du langage. Il y a la perspective la plus familière, la plus visible bien que la moins originale, venue du romantisme et réactualisée avec les deux lettres dites « du Voyant ». Je *suis* un autre. Je suis tous les déterminismes qui m'agissent et m'agitent. Ici, le Je est réductible au Moi pensé comme centre acoustique des résonances du roman familial, de la *Muttersprache* et du *Vaterland*, comme *organon* de toute inspiration et d'enthousiasmes transcendants. Perspective romantique que l'on trouve chez un Baudelaire qui

prolonge l'idéalisme schellingien. Il y a encore chez Rimbaud, du moins jusqu'en 1871, une strate romantique qui est reliée au « Confitteur de l'artiste » du *Spleen de Paris* : « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd si vite !) ». *Credo* fondé sur l'idée d'une consubstantiation et d'une transsubstantiation par lesquelles tout est dans tout (*totum in toto et totum in qualibet parte*), qui justifie et étaye précisément le *spleen*¹. Pourtant, Rimbaud ne se maintient pas dans cette stase romantique. « Nous ne sommes pas au monde », dit-il de manière lapidaire dans *Une saison en enfer*. Il n'y a plus de transsubstantiation comme chez Baudelaire : l'intériorisation, telle qu'il nous en montre le mouvement dans « Nuit de l'enfer », est une aliénation et un phantasme venus avec la logique impérieuse des lois du discours, qui nous clouent au poteau christique par le syllogisme : « Je me crois en enfer, donc j'y suis ». Le postulat romantique de la participation du moi à l'altérité est doublé chez Rimbaud par d'autres affirmations, dont les conséquences sur sa poétique méritent d'être approfondies, et qui mènent à l'inconnu. Au Je *suis* un autre, où le moi démultiplié par ce qui l'habite maintient toutes les altérités qui le constituent dans l'unité, se superpose, en le niant dialectiquement, le Je *est* un autre. Pour Rimbaud, le Je n'est pas le support linguistique d'un moi qui s'y logerait en fonction d'une vertu analogique où l'unité singulière qui l'animerait répondrait à la singularité du support verbal. Le Moi est multiple, multiplié, dissocié, clivé, hétérogène ; l'expression ne fait pas correspondre le Moi et le Je, puisque le Je unique ne peut contenir la multiplicité du Moi. Le Je ment sur la nature multiple du Moi.² Aussi la langue doit-elle être réinventée. Mais la pensée aussi. Car elle ment tout autant quand elle expose qu'un Je se pense à partir de sa pensée sur la base de l'unicité du Moi étendue à l'unité du Je. Le Je pense (que je suis un autre) ne peut se concevoir que sous la forme empirique variable et temporelle du Moi phénoménal. Et précisément, Rimbaud fait varier à tel point le Moi, il l'altère (le rend autre) à tel point que le Je universalisant de la fonction lyrique

¹ Baudelaire met en scène de manière fort précise la transsubstantiation romantique non seulement dans le sonnet « Correspondance », mais aussi et peut-être plus fondamentalement dans les sonnets consacrés au *Spleen*. Ainsi, « Pluviôse irrité », avec sa volta organisant l'opposition majeure entre le dehors (la ville) et le dedans (la buche enfumée), entre le déterminant (la pluie) et le déterminé (le poète), dans un mouvement général qui marque ironiquement la différence et l'identité qui se contaminent l'une l'autre comme l'isotopie contextuelle de la pluie corrompt l'âme et le monde (jusqu'à enrhumé la pendule) et s'infiltré jusqu'au cœur des lois des déterminations familiales : la mère, gorgée de cette eau qui l'a rendue hydrophique, et portée à épouser le général Aupick... Ainsi le *spleen* est-il chez Baudelaire la réalisation la plus parfaite de la théorie romantique de l'âme comme centre acoustique du monde, de la sensibilité qui n'est autre que la perméabilité du Moi (du dedans) à l'autre (le dehors, le ciel bas de décembre, la boue parisienne, etc.), perméabilité qui préside aux lois analogiques et souterraines qui se présentent ici dans l'accord ironique de la langue qui s'abouche sériellement avec la qualité aqueuse du cosmos (hydrophique, valet de pique, Aupick).

² Steve Murphy remarque que, dans les années 1870-1871, l'expression de la psyché et de l'intimité passe plus généralement par le « il » que le « je ». Cf. « Logiques du *Bateau ivre* », *Rimbaud dans le texte*, dir. Yves Reboul, Presses universitaires et Mirail, 2006, p. 40.

(qui fonde le poétique)¹ et le moi empirique de la fonction psychologique ne peuvent plus coexister sur un même plan.

Le « Je » (pense) ne s'actualise en conscience qu'à partir d'un moi phénoménal, dans une projection : effet de miroir, discordance (la spontanéité du « je pense » ne peut être comprise comme l'attribut d'un sujet immédiatisé, mais comme affection d'un moi passif qui est déterminé par quelque chose qui est autre). Sur le mode phénoménal Je *est/suis* un autre est à la source d'un premier clivage qui sera signifié dans *Une saison en enfer* par le poète (« Nuit de l'enfer ») et par la Vierge folle (« Délires I ») avec cette formule sérialisée : « Je ne suis plus au monde », « Décidément, nous sommes hors du monde », « Nous ne sommes pas au monde ». Ce qui signifie que nous sommes retranchés de l'unité, de l'appartenance, de l'être comme unité et unicité. D'où l'ambiguïté que l'on trouve dans « Mauvais sang » et « Nuit de l'enfer » au regard de la définition romantique de l'homme : le Moi est traversé par un inconscient collectif (par l'intertextualité, par la langue, par la religion, par le baptême); mais il déserte cette transcendance – ou du moins tente-t-il de se défaire de ses chaînes, de ses déterminismes. Cette libération est nécessaire. Pour aller à l'inconnu, il faut briser les tables du connu. Et casser jusqu'au regard qui le pose comme tel. « Nous ne sommes pas au monde » signifie certes dans une visée universalisante que l'humanité n'a pas accès à l'être (et ne lui appartient pas), mais aussi et avant tout qu'une multiplicité, faite d'altérités, est toujours présente quand la langue parle. On. « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve viol(on) »². « Car Je est un autre. Si le cuivre - s'éveille clair(on), il n'y a rien de sa faute. »³ Le Moi (celui des sensations, des mémoires, des jouissances et des délires) ne coïncide pas avec le Je (pense), qui n'est pas là pour en unifier la représentation dans l'espace énonciatif. Il en est, selon la formule rimbaldienne, problématique, le spectateur passif (« il n'y a rien de sa faute ») : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène »⁴. Ainsi dissociée des certitudes en ses racines dans le « Moi » et dans la logique de la raison, la langue est un spectacle, opéra fabuleux, qui tient sa puissance (ce sera la force qui se déploiera dans l'inouï et l'inconnu) en ce qu'elle est disjointe des conditions déterminatives et aliénantes dans lequel le Moi est inscrit. Je est un autre projette la poésie dans un espace nouveau : délié de l'unité du Moi, de l'unicité de l'articulation entre Moi subjectif et Je

¹ Cette dénomination de « fonction lyrique » n'est pas sans poser de problème, puisque *lyrique* ne renvoie pas ici à un caractère précis de la poésie (opposé à épique ou autre). Ainsi l'expression signifie-t-elle ici : l'activité et le résultat de l'intuition et de l'imagination conjuguées, projetant l'existence et l'expérience de la poésie.

² Lettre du 13 mai 1871 adressée à Georges Izambard, *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, p. 340.

³ Lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 343.

⁴ Lettre adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 343.

énonciatif. Projetant un espace « en avant », postulant la nécessité de quelque chose à venir, non réalisé et pourtant réalisable, virtuel (qui est en puissance, qui contient la force pure, non encore employée, non encore aliénée dans le monde): l'espace du délire, de la sortie de sillon et de l'ornière, un espace vide qui permet l'expérimentation, la fuite. Le Je ainsi présenté, altéré dans sa multiplicité, n'est plus la pensée maîtrisée mais la pensée disjointe de ce qu'elle peut habituellement (celle qui souligne trop, selon l'expression de Rimbaud dans la lettre à son professeur) : devenue fuite, écoulement, tension, flux de tendresse.

2- *On me panse*

« Pardon du jeu de mot ». Ne serait-ce qu'un jeu de mot ? Dans la schize introduite par Je est un autre, c'est l'essence du Moi comme individuation (singularité), du couple Moi (subjectif)/Je (énonciatif), et de la trilogie Moi (sujet)/ Je (langue)/ Je (lyrique) qui s'écoule. On me pense : quelque chose dans la langue pense quelque chose qui se rapporte à l'expérience qui devient mienne. Ces quelques choses sont multiples, et ne sont assignables intégralement ni à une individuation corporelle ni à une subjectivisation unifiée. Je suis un cheval. Un ventre. Ou un blessé. Ce qui s'écoule, c'est le sang de l'unicité humaine. On me panse : l'autre phénoménal est du côté de l'animalité (pansement), de l'ouvert, du blessé (pansement) (« comme une sœur de charité qui panse des blessures », dit Balzac dans *La Cousine Bette*), dans l'essence de la langue qui est une mise en jeu (à travers le jeu de mot qui représente ici le caractère réflexif de la langue). « On me pense » est donc une échappée du côté de l'animal et de la blessure. En l'un, c'est l'humain ramené à son statut de bête, où la raison calculante, absente, laisse à nu le festin des sens et le jeu des forces. En l'autre, c'est l'enveloppe de l'unité qui se trouve déchirée. Deux stratégies pour travailler (c'est le vocable rimbaldien, celui du *tripalium*) au désœuvrement.

3- *Désœuvrement*

C'est bien parce que le Je est un autre instaure l'expérience poétique dans le virtuel que se pose le problème de l'œuvre. Le désœuvrement rimbaldien, nous semble-t-il, ne peut s'envisager dans une perspective téléologique. La poétique de Rimbaud ne va pas vers le silence qui en serait le couronnement. Et pourtant, Rimbaud très tôt cherche à conduire la poésie vers l'« inconnu ». En 1871, il croit encore à la possibilité d'arriver à l'inconnu, même si, comme il l'explique à Paul Demeny, cette arrivée à l'inconnu devra se payer d'une perte de l'intelligence, d'une disparition de la raison. Qu'importe, dit l'enthousiaste. D'autres pourront le remplacer et poursuivre la quête de l'inconnu. Il n'en reste pas moins que, malgré l'optimisme de Rimbaud, le transport vers l'inconnu se paie d'un affaissement (« Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et

innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé»)¹ : l'activisme poétique est une dilapidation de l'œuvre qui ne peut se maintenir mais qui doit être dépassée par d'autres œuvres. Avec *Une saison en enfer*, Rimbaud est revenu de cet optimisme : le désir d'inconnu doit passer par un adieu à soi-même, à jamais reconduit.

Le désœuvrement de la poétique rimbaldienne, qu'on peut sans doute rattacher par des fils invisibles à l'ennui du Moi phénoménologique, agit comme centre permanent d'irréalisation de l'œuvre, en tant que cette dernière relèverait d'une unité auctoriale (le Moi) qui se dirait successivement dans toutes les attributions que signalent les « Je ». La poésie de Rimbaud abandonne les autorités en crédit. Et elle le fait, comme Lautréamont d'ailleurs, de la manière la plus spectaculaire, dans la citation, le pastiche et la parodie. Mais cet abandon des autorités exogènes ne peut être interprété comme une simple stratégie iconoclaste (il entre d'ailleurs de la révérence chez Rimbaud, pour Banville, Hugo, Leconte de Lisle...), car il constitue aussi les prémices de plus grands abandons : celui du Moi et celui du Je, autrement-dit de l'individuation comme vérité de l'être, et de l'énonciation comme révélateur de la vérité du discours. Rimbaud a plusieurs fois fantasmé l'abandon de soi : dans la charité, dans la glossolalie (la poésie universelle), dans la poésie objective... Il l'abîme dans l'abandon de l'œuvre, dans l'abandon des multiples poétiques auxquelles il dit adieu (tout en les reconduisant partiellement) dans *Une saison en enfer*. Le grand pas en avant de Rimbaud, c'est bien l'abandon allogène : l'abandon de ses poétiques les unes après les autres (avec le reniement du postulat de leur efficacité), la fuite en avant, l'abandon d'une unité cohérente (pour une cohérence finalement dialectique construite sur la permanente métamorphose et sur la dissémination), mais aussi le refus d'une autorité et d'une permanence du texte. Ce que présentent les citations de « Délires II » avec leur cortège de réécriture, de transformations, c'est moins l'exercice d'une perte de mémoire (qui cependant peut se comprendre comme effet ou mise en scène de l'altérité/altération du Moi) que la monstration du peu d'autorité du texte. L'œuvre ne se maintient pas, puisqu'elle n'œuvre à rien. Son autorité est toute factice, et peut donc être malmenée. Le vers peut varier : il n'est pas la forme optique de la pensée. La « mer allée » peut devenir « mer mêlée », les titres peuvent disparaître pour laisser des corps acéphales : la musique savante manque au désir, qui se maintient dans des effets de flux et de reflux, dans les courants d'influx qui dansent dans le corps.

¹ *Ibid.*, p. 344.

4- *Glossolalies.*

L'œuvre de Rimbaud est écartelée entre deux conceptions de l'opération (ou efficacité) de la langue dans l'œuvre. Les Lettres à Izambard et Demyen annoncent une glossolalie sacrée, dont la référence vient affleurer avec le clairon de l'épître aux Corinthiens. Fantasma d'une langue merveilleuse et inventée, ayant en elle une puissance d'engager l'avenir : langue dans laquelle l'esprit se confondrait intimement avec la voix, les voyelles avec les couleurs et la langue avec le corps (comme dans le sonnet « Voyelles »). Prolongement d'une acception biblique de la glossolalie, positive, selon laquelle la langue inspirée par Dieu, incompréhensible aux humains, s'explicitera à la fin des temps. Cependant, dès l'épître de Paul se pose le problème de l'efficacité d'une langue divine et « barbare » : la glossolalie est aussi une *xénolalie*. « Tant pis, dit Rimbaud, pour le bois qui se trouve violon ». Tant pis si l'on ne parle pas dans sa nature. Tant pis si l'on est incompréhensible. Parler dans une langue inconnue des autres pose bien des problèmes qui agitent le Rimbaud de 1870, et que le Rimbaud de 1873 va régler radicalement dans la critique d'« Alchimie du verbe ». L'œuvre ne cesse en fait de dialoguer entre une glossolalie gorgée de sens (de modèle extatique, mystique) et une glossolalie pathologique (ou pathétique : relevant d'une orchestration organique). Certes Rimbaud évoque saint Paul, mais en contredisant la leçon, par un report de sens qu'il faut interroger. Pour Paul, le don de parler en langues étrangères et incompréhensibles à ceux qui n'ont pas été touchés par la grâce doit être doublé par le don d'interprétation. Or, nous dit Rimbaud, « Je réservais la traduction ». C'est-à-dire que, par stratégie ou par impuissance, les clés interprétatives sont refusées, renvoyées à un futur imprécis. En l'absence de clé, c'est bien l'interprétation – donc, l'efficacité – de la poésie qui est récusée. Le travail herméneutique hérité de la scholastique ne peut mordre sur la poésie : sens littéral ou historique, sens allégorique, sens tropologique (moral) et sens anagogique (sur ce qui deviendra visible à la fin) sont autant de sens interdits, dans les glossolalies, aux sondes des lecteurs. Devant ce report du sens, la glossolalie reste à ce point critique présenté par Paul : une langue barbare, une langue altérée, la langue de l'autre. Et Rimbaud de la traiter comme telle. L'*écholalie* (« Jadis si », « mer mêlée », « Tant que la lame »)¹ produit la matrice principale de séries proliférantes ; la *cataglossie*, ou emploi de mots recherchés, œuvre pour le « stupéfiant image » que retiennent les Surréalistes, et qui révèle la qualité même de la langue que Rimbaud cherche, c'est-à-dire une langue produite de la force et qui montre cette force par la violence du signe linguistique ; la *diglossie*, ou capacité à produire deux énoncés contradictoires - « Je suis caché et je ne le suis pas »² - fait sortir de manière délirante la langue du sillon du discours. Si Je est un autre dans toutes les sens indiquées plus haut, le principe de non-contradiction qui, depuis Aristote, régle le discours,

¹ Ces quelques lignes sont nées d'une remarque de Jean-Christophe Cavallin, que je remercie ici.

² « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer, op. cit.*, p. 257.

n'est plus acceptable : au Moi hétérogène multiplié par la vacuité polymorphe du Je énonciatif (c'est par là aussi que la poésie est un multiplicateur de progrès) ne peut répondre une unité de discours.

5- Intensités : le mouvementé

Clivage entre le Moi *subjectum* et le Je énonciatif, - disqualification partielle de ces derniers au profit d'un Je virtuel, projeté dans l'inconnu : tout ceci engage un nouveau rapport avec le vrai : le Je de la langue ne dit rien de la vérité des différents autres qui constituent le Moi. Il signifie cependant, et n'est pas vide de signification, étant le signe de la force qui (se) fait signe. « Faiblesse ou force, te voilà, c'est la force », dit « Mauvais sang ». C'est par un tour impersonnel que se présente la force, et dans un tour présentatif, mais prenant en charge la présence du Moi sous la figure de l'autre : dans le « te » qui fait apparaître le « Je » qui l'a placé dans le rapport dialectique, et dans la *deixis* dont le référent énonciatif (Moi) est le ponton. La force, c'est ce qui s'impose et qui force. Elle s'impose au Moi dont elle fait un objet mouvementé, violenté. Le Moi n'est pas la source de la force. À certaine époque de sa vie, Rimbaud place cette dernière dans le soleil et dans la chair. À d'autres moments, elle est dans la réalité rugueuse. Elle est diffuse. Elle ne peut se nommer puisqu'elle naît précisément de ce qui est généralement récusé par le pouvoir de la parole, à savoir la raison. Rimbaud pourtant précise la nature de la force : elle est une « quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle », multiplicatrice de progrès (1871). Non tant un progrès social qu'un *progressus*, action d'avancer, de se porter en avant, sans finalité ni dépassement autre que le seul mouvement. La force n'est pas une puissance qui s'applique et se rend efficace dans un corps, pour un projet : « l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. »¹ Elle est sauvage et anarchiquement souveraine : rien ne peut l'aliéner dans sa spontanéité et son jaillissement. L'action n'est que de la force aliénée par la raison. Aussi l'univers rimbaldien n'est pas contenu dans un espace axiologique oppositif où la force s'opposerait diamétralement à la faiblesse. La faiblesse est ce qui s'impose et qui réduit la force à d'autres forces (comme le christianisme, dont « Les Premières Communions » dit que son dieu-messie est l'éternel voleur des énergies). La faiblesse arrive avec la conscience (« La morale est la faiblesse de la cervelle »), dans la mesure où cette dernière assagit les signes et s'en empare en en faisant, fallacieusement, sa création.

Les signes forcent à penser, mais ne donnent pas le sens du penser. Ce sens est inconnu, il est en réserve. Les signes sont du côté du mouvementé, - le sens acquis, arrêté, est du côté des assis, de la vie ralentie, de la faiblesse de la conscience. La violence de l'irruption des signes

¹ « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, op.cit.*, p. 268. Même référence pour la citation suivante.

s'effectue entre autres chez Rimbaud dans le « stupéfiant image », cette violence qui apparaît et qui, loin d'être au service d'une vérité que la raison prendrait en charge, est le signe de l'affection sensible (signe qui est doublement motivé : parce qu'il est l'indice de l'affecté qu'il *est devenu*, et la réalisation de l'affectant qu'il *va devenir* sur le terrain poétique). L'image stupéfiante extasie celui qui la vit comme celui qui la reçoit. Elle est en charge et elle décharge. Le sens est un effet de surface. Selon la belle expression d'Yves Bonnefoy, il y a dans la poésie de Rimbaud des épisodes de surface. À une poésie d'événement (où le sens advient, se forme, agit) Rimbaud préfère progressivement une poésie de l'accident. L'événement est un fait terminé, advenu. Il ferme le plan de l'expérience à l'inconnu. Seul l'accident est un départ possible. L'événement serait la parole de l'ange (une bonne nouvelle révélée), l'accident est une chute consentie sur les degrés les plus plats de la réalité : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »¹ Toujours vers le bas, plus bas. Comme le dit avec grande justesse Yann Frémy à propos de Rimbaud, « Toujours il s'agit de migrer vers l'intense. » L'inconnu est précisément ce mode de l'intense en tant qu'il n'est pas aliéné dans une actualisation précise. L'intense est le mouvementé, ce qui part, fugue, erre, s'éloigne des poèmes déjà écrits, des poétiques déjà rêvées et abandonnées dès qu'esquissées. L'intense n'est pas un terme, mais une source, pas un projet mais un projectile.

6- Séries proliférantes

Nous suivons Steve Murphy qui critique une interprétation spontanéiste de l'écriture rimbaldienne², que ce soit dans « Le Bateau ivre » ou dans les autres poèmes. L'activité critique du pastiche et de la parodie, l'organisation rhétorique qui montre des agencements extrêmement complexes, sont autant d'indices d'un travail intellectuel qui double le chant de l'inconscient comme celui de la *géniale improvisation*.

L'activité rimbaldienne est hétérogène dans son rapport au langage, ou plus précisément dans les modalités de mise en place de la valeur à donner au fonctionnement de la langue. Car tantôt celui-ci adhère aux lois du récit et du discours, et les signes renvoient à des situations (pathétiques, politiques, esthétiques... où le sens « bondit sur la scène »), tantôt il agit dans une visée libératoire vis-à-vis de ces mêmes lois (« remuement dans les profondeurs »). Rimbaud met en place un jeu de dynamisation du signe sur fond d'identité renforcée par une attente. Dans « Honte », l'absence référentielle suscite une attente maintenue dans l'emploi du discours même devenu en partie inopérant. Le dysfonctionnement référentiel (anaphorique et déictique) crée-t-il

¹ « Adieu », *Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 279.

² Cf. « Logiques du Bateau ivre », *op. cit.*, p. 33 sq.

un désir de restauration de la bonne forme, de la formule magique, de la référence? Ou bien au contraire montre-t-il que cette attente, trompée dans le poème, n'est qu'une forme d'aliénation dont le lecteur doit se libérer? Sans doute un peu des deux à la fois. Ce qui est certain, c'est que ce jeu de *double bind* (être caché et ne pas l'être, signifier et ne pas signifier) ne cesse de faire du texte le lieu de décharges de flux alternatifs, traversé par deux courants, tous deux légitimes, dont le premier est la reconnaissance d'une *libido sciendi* (le désir comme souhait : d'où l'exercice herméneutique d'une certaine critique rimbaldienne), le second la production d'une *libido fiendi*, efficiente (libido comme énergie : d'où la posture anti-herméneutique d'une autre critique). Sens et/ou non-sens, Rimbaud nous donne et laisse le choix. Ce double mouvement se réalise dans des dispositifs, rhétoriques et formels, qui se cristallisent dans des séries, souvent aléatoires (ne serait-ce qu'en raison du statut des poèmes : date, place dans l'ensemble...), renversées, inversées, rétrogradées. En voici quelques-unes.

L'écholalie – Dans l'effondrement de la glossolie fabuleuse (la poésie universelle) vers la glossolie pathétique s'effectue le passage de la littérarité romantique (la sacralisation de la poésie) à la littéralité. Au jeu des polysémies s'oppose et se superpose le jeu extérieur des polyphonies : « hydrolat lacrymal »¹ – « souviens bien », « où s'ouvriraient »², « Pati panique »³... Les positions et postulats de sujets ne décrivent pas la figure d'un Je originaire source de l'énoncé, mais sont les résultats de l'énoncé. Et la dissémination écholalique produit elle-même la pollinisation d'un sujet démembré et projeté en diverses parties des poèmes. Ici, c'est encore la force qui se signifie : l'écholalie provoque l'émergence d'une jouissance liée à l'irruption d'un affect primaire, jouissance dont le mode le plus simple est la répétition, le binarisme – comme celui de la marche. La dissémination quant à elle présente le caractère aléatoire de l'irruption. Cependant, Rimbaud maîtrise à merveille des effets, les laissant quelquefois dans leur libre advenue, les présentant le plus souvent comme marqueurs d'une langue indicielle qui produit des effets de signes venant à l'orée de la signification porter la signature de multiples Moi dissous dans l'éparpillement de leur nomination. Ainsi « Honte » présente-t-il en début et en fin de poème deux signatures, celles de [verlen]⁴ et d'[artyr]⁵, dans un jeu allitératif extrêmement étudié,

¹ « Mes Petites amoureuses », Lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, *op. cit.*, p. 344.

² Prologue d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 245.

³ « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, III », *op. cit.*, p. 151.

⁴ Tant que la lame n'aura
Pas coupé cette cervelle,
Ce paquet blanc vert et gras
A vapeur jamais nouvelle, [...]

⁵ Ne doit cesser un instant
De ruser et d'être traître /
Comme un chat des Monts-Rocheux ;
D'empuantir toutes sphères ! », « Honte », *op. cit.*, p. 229.

venant signifier selon nous non pas qu'il s'agit de la reprise d'une scène ou d'un fantasme, mais bien l'expression de l'impossible qu'ils (scène et fantasme) sont à revenir dans la réalité avec l'écriture. « H(on)te » cache la multiplicité irréductible des Moi comme la malignité de la langue elle-même irréductible à la participation de l'être. Si le Moi parle en elle, à travers elle, ce n'est pas lui qui s'expose, mais elle qui le prend en charge. « Honte » dit l'innommable : le fantasme d'une dissection, la communauté des amants ; « Honte » dit aussi l'inavouable : l'absence du Moi (et du Lui) rendu à sa nature interminable et indéterminée (on). « Honte » dit ainsi, selon la très belle expression qu'Henri Scepi présente à propos d'*Une saison en enfer*, l'impouvoir épiphanique de la poésie, de son incapacité à atteindre la vérité.¹

La fugue - C'est la libération des intensités qui se déploie dans le mouvement et la fuite en avant. Un thème ou motif devient une puissance matricielle motivique, elle est dynamique. En tant qu'elle est dynamisme avant tout, Rimbaud la traite dans l'explosion, dans l'accumulation, dans le désordre, dans son caractère nu, sauvage (mais n'oublions pas que la fugue est l'acmé d'un art savant). La fugue est la fuite d'un motif qui passe d'une voix à une autre, qui ne cesse de se métamorphoser en conservant son identité. Rimbaud compose des fugues où le *sujet* (terme pris ici dans son acception musicologique) est traité irrégulièrement et reproduit en *réponses* avec déformation (transposition, resserrement, et plus rarement augmentation). Prenons l'exemple le plus marquant de la reprise fuguée des poèmes dans « Délires II. Alchimie du verbe », qui organise une prolifération à partir de plusieurs séries. De prime abord, il y a la reprise resserrée de plusieurs poèmes avec modifications (absence de titre, retrait de strophes, réécritures, changement de mètre etc.). Dans cette série se joue (entre autres) la crise de l'auctorialité et de l'autorité de l'œuvre. Cependant, d'autres séries se mettent en place : la série composée par « Larme », « Bonne pensée du matin », « Chanson de la plus haute tour », « Faim », « L'Éternité », « Le loup criait sous les feuilles » et « Ô saisons, ô châteaux ! » (poèmes de 1872) se trouve encadrée² par une série masquée composée par « Voyelles » et « Le Bateau ivre », tous deux d'une saison poétique antérieure aux poèmes cités. « Voyelles » est présenté en un résumé d'une remarquable désinvolture, où les correspondances et le blason disparaissent au profit d'un littéralisme (ici aussi, notons la rencontre de deux séries : celle du sonnet, composée selon une succession symbolique : A, E, I, U, O, - et celle du résumé suivant platement l'ordre abécédaire A, E, I, O, U, qui rend les voyelles à l'arbitraire de la langue). « Le Bateau ivre » est caché et il ne l'est pas. Son titre certes n'est pas présent, et cependant la dissémination sérielle que Rimbaud

¹ Henri Scepi, « Logique de la damnation dans *Une saison en enfer* », *Lecture des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, dir. Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 235.

² Peut-être faudrait-il dire plutôt « ponctuée », puisque l'encadrement n'est pas parfait.

met en place lui donne une présence ironique, présentée laconiquement par un « Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. » Presque rien de cette navigation ne revient que quelques morceaux échappés au naufrage de l'alchimie. La « croix consolatrice » évoque sans doute les « Poteaux de couleurs » où sont cloués nus les haleurs¹, la présence de l'arc-en ciel (« Des arcs-en-ciel tendus comme des brides » // « J'avais été damné par l'arc-en-ciel ») et le lavement par la mer (« L'eau verte pénétra ma coque de sapin/ Et des taches de vins bleus et des vomissures/ Me lava, dispersant gouvernail et grappin. » // « Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure ») signalent sans doute possible la présence d'un reliquat.

La sérialisation permet de percevoir le travail de dissémination des poèmes. Ainsi Rimbaud, alors même qu'il cite, approximativement, un poème, joue à disperser ce dernier dans la citation et dans le commentaire critique. Prenons l'exemple de la « Chanson de la plus haute tour ». Dans « Alchimie du verbe », les quatre premiers vers de l'*Urtext*,

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie,

n'apparaissent pas. Ce qui ne signifie pas qu'ils ne sont pas présents : ils se trouvent en fait disséminés et resserrés dans ce qui introduit le poème : « J'étais oisif ». De la même manière se trouve rappelée, ironiquement, l'avant-dernière strophe consacrée à la « Notre-Dame » (« Est-ce que l'on prie / La Vierge Marie ? »), absente de la citation, mais présentée non loin du poème par « le sommeil de la virginité ». Certes, la virginité de celui qui détache quelques hideux feuillets de son carnet de damné n'a rien à voir avec la virginité de la mère du Christ. Du moins sur le seul plan de la signification. Sur le plan de la langue, toutes deux participent d'une même série et s'abouchent parfaitement.

Les sœurs (de charité) – Une série troublante s'impose. Elle a une généalogie, qui passe par les femmes et par la langue maternelle. Il y a les trois Vitalia : la mère, qui se duplique dans sa première fille (morte à un an) puis dans sa cadette. Rimbaud naît au sein de cette série, et subit la loi de cette série, où la mère et la fille, la mère et la sœur s'organisent en réseau. Et cette série porte un nom : « Vitalia », nom féminin et nom commun latin (neutre *pluriel*) qui signifie : organes essentiels à la vie, forces vitales.

¹ Steve Murphy y voit lui aussi l'« image spectrale et modernisée de la crucifixion », *op. cit.*, p. 67.

Les saisons – Le singulier d'*Une saison en enfer* est trompeur (nous le savons : que vaut le contrat initial passé avec un lecteur diabolique ?). Il y a plusieurs saisons comme il y a plusieurs enfers : la saison du délire poétique des années 1870-1871 (que « Délires II » rappelle de manière fort elliptique par un résumé de « Voyelles » et par des indices disséminés du « Bateau ivre ») ; la saison de la poésie de 1872 (avec certains des poèmes cités cette fois), la saison de l'enfer londonien, dont on trouve trace dans « Délires I », peut-être des éléments relatant la saison en Belgique avec le coup de feu, la saison infernale de l'écriture de l'enfer, à Roche, qui est seule précisément datée : « Avril-Août, 1873 ». Notons que cette série est mise en abyme par deux titres eux-mêmes sérialisant par répétition lexicale et multiplication (le pluriel) : « Délires I », « Délires II ». L'enfer lui-même relève d'une autre série : enfer chrétien, l'enfer de la quête, l'enfer existentiel, l'enfer des femmes...¹

7. *Report, déport, départ*

« La fin est trop intérieure et trop suave : je la conserve dans le tabernacle de mon âme. », disait déjà le jeune Rimbaud dans « Un Cœur sous une soutane. » La fin est conservée par celui-là seul qui a la clef de la parade sauvage, par celui-ci qui, dans son commentaire critique de la haute chimère du verbe, dit qu'il a réservé la traduction. Pourquoi est-elle conservée ? Sans doute, en 1870, parce que le poète sait qu'il délire et que ses hallucinations n'engagent pas l'universalité de la poésie. La méthode de projection mentale qui permet, par dérèglement des sens, d'accéder à un monde entièrement étranger, est à la merci de grands systèmes d'appropriation (comme nous le disent « Mauvais sang » ou « Nuit de l'enfer ») que sont en leur bordure et sans doute aussi dans leur trame les postures mystiques, venant avec leur cortège d'idéalité, de transcendance, qui sont autant de moyens de voler la force, les énergies. Seuls les signes se présentent dans l'actualité. Le sens est toujours en déport. Parce que Rimbaud choisit l'inconnu, et que chaque sens est ce qui vient réduire la puissance de l'inconnu en le ramenant au connu. Si la poésie de Rimbaud peut se résumer en une fuite, une errance, c'est bien parce qu'elle tient dans le mouvementé (et la haine de la stabilité, de l'immobilité) ; c'est aussi parce qu'elle prend sa source dans la nécessité d'abandonner les territoires connus (les poétiques tentée et avortées) bien plus que dans celle

¹ Deux des séries les plus intéressantes, mais des plus connues et des plus analysées, sont celles du féminin et du masculin, séries qui se croisent, bifurquent et se superposent. C'est bien évidemment, dans la *saison*, la Vierge qui est un compagnon, le poète qui devient vieille femme à manquer du courage d'aimer la mort... C'est encore la féminisation du « divin époux » par la liaison imposée par la langue, ou encore « l'assomption (terme que l'Eglise, avec une majuscule, consacre à la seule Marie) du petit ami de la Vierge : autant de proliférations qui activent la rencontre et la collusion de plusieurs séries sur un mode que la logique, la morale et la doxa ne régissent pas.

d'arriver à une nouvelle terre.¹ Il faut quitter Charlestown, quitter la France, l'Europe, l'Occident, ce monde de mains et de cervelles, de consciences et d'activismes de toutes sortes. La direction générale qu'il faut prendre, avec l'appuis pris sur cette rime commentée par Laurent Zimmermann (rien / bohémien)², c'est L'O(rien)t.

8- *L'inconnu devant*

L'inconnu est le but, et il est irréalisé. C'est le réel en tant qu'il est abstrait, lieu virtuel qui offre à la force de se maintenir dans le jaillissement, en avant, en avenir. Si, comme le dit Jean-Luc Steinmetz, écrire est chez Rimbaud un acte véhément comparable à une magie visant d'abord à modifier l'ordre du réel, cette proposition doit être doublée par une autre : très tôt, Rimbaud sait que le réel ne change pas et que lui, Rimbaud, ne le changera pas, que la poésie, fuite « en avant » du monde et de ses objets, doit être toujours poursuivie. Changer les mesures d'ici-bas, pour se trouver au plus proche du réel, de l'immanence, c'est ce qu'a tenté Rimbaud. Mais précisément pour laisser le réel comme point de réalisation de ce qui devait se maintenir dans le virtuel. Dans le « rien à venir » dont parle Laurent Zimmermann.

Rimbaud critique la poésie subjective fadasse. Il ne faudrait cependant pas croire qu'il tombe dans la poésie réduite à l'objet. L'inconnu ne peut être déduit du connu. Il est l'espace des séries inouïes. C'est pourquoi la poétique rimbaldienne n'est pas téléologique. Elle quitte une saison infernale pour entrer ou tomber dans une autre saison autrement infernale. L'« Adieu » de la *saison* ouvre à une autre errance, et ne provoque aucun dépassement. La poésie rimbaldienne n'est pas essentiellement, fondamentalement dialectique : elle est sérielle (obsessionnelle). À chaque instant de son cheminement elle doit se ruiner, puisque chaque stase qu'elle aborde, devenue en partie le connu, doit être abandonnée. L'appel de l'inconnu exige la sortie, le départ, et postule précisément que toute arrivée de la poésie serait son ratage et sa négation. Rimbaud provoque une poésie qui se cherche toujours, dans un lieu encore vide, toujours inconnu. Ce lieu n'est en rien idéal. Il serait même essentiellement immanent. Le devoir de poésie se concentre dans la flache et la « réalité rugueuse à étreindre » : « Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours »³. Avec le « Je est un autre », Rimbaud projette l'expression poétique hors de la souveraineté du Moi

¹ C'est ce qui pourrait transparaître de cette parole de la Vierge folle qui signifie que le but réel de la quête rimbaldienne n'est pas le changement de la vie mais la recherche d'un secret – qui doit rester secret : « A côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil vœu. Je reconnaissais, - sans craindre pour lui, - qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. – Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquai-je. », *op. cit.*, p. 261.

² Cf. Laurent Zimmermann, *Rimbaud, la dispersion*, éditions Cécile Defaut, 2009, p. 19.

³ « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur.. », *op. cit.*, p. 230.

phénoménal, existentiel, et hors de la sujétion à la loi linguistique qui offre à ce dernier, dans la langue, le déploiement de sa représentation. « Je est un autre » double ainsi le projet d'une poésie se portant à l'inconnu. L'inconnu qui est cet autre, sur le plan de l'œuvre, et qui, ne pouvant maintenir en elle ce réel abstrait, choisit de le parodier : là s'origine sans doute la part d'insensé que recèle la poésie rimbaldienne, tout ce qui dans les poèmes résiste à notre volonté et capacité de maîtrise. La poétique de l'inconnu exige l'inconnaissable, elle en produit. Pensée d'une poésie hors de portée de la poésie : Rimbaud a écrit sur les conditions passées et trouvé des conditions présentes, mais il s'arrête précisément au moment où il voit que l'inconditionné n'est pas accessible ou doit rester « en avant ». Le nomadisme de Rimbaud, qui est sa radicalité, l'engage à transporter la spectacularité de la scène dans laquelle la métaphysique poétique se lovait (comme chez Hugo) sur une scène vide, où ce qui se re-présente n'est précisément que dans la répétition d'un monde disqualifié (la parade) ou la répétition du discours (la parodie). L'inconnu est devenu alors le moyen de se déporter du piège. La poésie « en avant », inouïe, inconnue, s'appliquera aux objets de l'expérience, mais se maintiendra indépendante d'elle qui ne la déterminera pas, et prolongeant ainsi en elle, par-delà toute détermination et toute solution, la liberté libre.

Vincent VIVÈS

Drieu la Rochelle et l'égotisme, ou l'homme romantique et son double

On connaît le jugement de Sartre sur la génération de Drieu et Morand, tous écrivains « hantés par ce point imaginaire gamma, seul immobile dans un monde en mouvement, où la destruction, parce qu'elle est pleinement destruction et sans espoir, s'identifie à la construction absolue »¹. Les héros de Drieu traversent un monde chancelant, en proie au risque de se perdre et se dissoudre, animés pourtant par l'espoir d'entrevoir l'harmonie et l'unité. À l'image de Gilles, ils sont fascinés par « le mouvement sombre et funèbre des métamorphoses, la condition funèbre des renaissances » et cherchent désespérément l'amour, perçu comme « le seuil de toutes les métamorphoses », présentées un peu plus loin comme « divines »². Pour ne mener nulle part, le *Drôle de voyage* entrepris par Gille n'en manifeste pas moins la volonté d'ordonner le monde, en fixant son propre moi. Celui de Boutros et de Margot, dans *Une Femme à sa fenêtre*, les mène à Delphes, lieu du chaos et de la révélation tout à la fois, lieu de la palingénésie qui les révèle à eux-mêmes en leur offrant la clef du monde et en ouvrant pleinement la fenêtre sur « la vraie vie » entrebaillée au seuil du roman. À la fin de *Gilles*, c'est dans le monde de « L'Apocalypse » – titre de la dernière partie –, plein de bruit et de fureur, soumis à une déflagration violente, que le personnage atteint à la vérité et à l'unité. Se trouver, ou plutôt se perdre pour se trouver, faire l'expérience du mouvement et de la mobilité pour découvrir le monde fixe des essences, tel est le lot de la plupart d'entre eux. Drieu fait subir à ses personnages, le Gille d'*Un Homme couvert de femmes*, Boutros ou Alain, l'expérience fondatrice d'une « explosion, ou plutôt une implosion, en corrélation avec un renouvellement violent, sinon catastrophique des évidences familières » ; tous découvrent « un sens nouveau des vérités et des valeurs, la destruction des équilibres établis, [qui] entraîne chez un individu clairvoyant l'exigence d'un appel d'être »³. Si leur quête peut ainsi être décrite avec les mots naguère employés par Gusdorf pour caractériser l'*homo romanticus*, ce n'est pas une coïncidence : menacé par la décadence, l'homme moderne est pour Drieu l'héritier direct

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* [1948], rééd. Paris, Gallimard, coll. Idées, 1984, p. 239.

² Voir *Gilles* [1939], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 459, 1992, p. 488, p. 142, p. 198 pour ces trois citations ; le mot est récurrent dans le roman : voir aussi p. 210 et p. 211.

³ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, t. II, rééd. Paris, Payot, coll. Grande bibliothèque Payot, 1993, p. 305.

du symbolisme, envisagé par lui comme un « magnifique atelier de transformation du monde »¹ et comme « le romantisme vrai »².

Le personnage le plus représentatif de cette vision de l'homme est sans doute Alain, le « feu follet ». Enfermé dans une maison de santé aux côtés d'autres malades mentaux, il ne voyage pas ou plus, mais il reste rongé par le désir d'accomplir une ultime métamorphose, écartelé entre la tentation de la dépossession et l'aspiration à l'unité qui caractérise la plupart des personnages de Drieu. Comme Alice, il n'a plus que les miroirs pour espérer traverser le monde mort des apparences et passer de l'autre côté, mais il fait ainsi l'expérience de la perte : « Il aurait voulu fixer dans cette immobilité apparente son image pour que s'y rattachât son être menacé d'une prompte dissolution. Cette dissolution était déjà fort avancée. »³ Drogué, il choisit « la dérobade complète du paradis artificiel »⁴, ce qui revient pour lui à faire l'expérience de la dépossession afin de se donner une chance de (re)trouver. Présenté comme un « naïf dandy »⁵, curieux de contempler son image mobile dans les miroirs, il a sous les yeux « les portraits de tous les écrivains qui depuis deux siècles s'étaient rendus célèbres par leurs chagrins ». Il est permis de penser ici à la galerie de portraits qui ouvre *À Rebours* : Alain est bien présenté comme le petit-fils des romantiques, le fils des symbolistes.

Constamment tiraillé entre deux mondes – le monde réel et son envers –, il a aussi un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XX^e, comme Drieu lui-même. Il est l'épigone de Cogle, le premier double de Drieu qui, dans *État civil*, son récit autobiographique, dénonce « l'inévitable romantisme de [s]es dix-huit ans », présenté comme « une maladie que nous ne pouvons éviter, mais qui, dans l'état présent des mœurs, devient honteuse »⁶. En représentant Alain comme un être partagé entre l'expérience de la dissolution et la conviction intime de pouvoir ressaisir son moi, Drieu illustre sa vision ambivalente du romantisme⁷, à la fois facteur de décadence et promesse d'un élan salvateur qui permette d'y échapper. S'il jette un regard négatif sur le romantisme français, il valorise le romantisme allemand et anglais pour cerner la spécificité du symbolisme et, par là même, l'ambiguïté d'une période *fin de siècle* marquée par la décadence et par le souci de réagir contre elle : « C'est dans le symbolisme – pris au sens large – que le romantisme

¹ Voir *Genève ou Moscou* [1928], in *Le Jeune Européen, suivi de Genève ou Moscou*, Gallimard, 1978, p. 172.

² *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, Gallimard, 1941, p. 110.

³ *Le Feu follet* [1931], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 152, p. 57.

⁴ *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 132.

⁶ *État civil* [1921], Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1986, p. 107.

⁷ Sur le regard porté par Drieu sur le romantisme, au fil de sa carrière, voir notre article, « L'anti-romantisme singulier de Drieu la Rochelle », *Studi francesi* n° 152, anno LI, fascicolo II, maggio-agosto 2007, p. 403-410.

réel tel qu'il existait en Allemagne et en Angleterre s'est enfin réalisé. [...] Le romantisme vrai ou symbolisme, c'est la reprise du sens mystique, de plus en plus sacrifié depuis la Renaissance [...] »¹.

Sa vision du moi se comprend dans ce contexte, comme son égotisme, dont il emprunte les principes fondateurs non pas directement à Stendhal², mais au Barrès du *Culte du Moi*. Tel qu'il est évoqué dans les romans de Drieu, le plus souvent par des personnages prompts à utiliser les deux termes d'égoïsme et d'égotisme, non sans une certaine confusion, le moi apparaît à la fois menacé et menaçant. Menaçant, parce que son développement tend à mutiler l'individu et à le couper du réel ; menacé, parce qu'il est le cœur même de ce qui, dans l'individu, est touché par un processus de dissolution. Dans les deux cas s'exprime un même sentiment de fragilisation et de déchéance qui s'inscrit dans le contexte plus général de la décadence.

L'égoïsme caractérise en effet l'homme moderne, ce décadent, dont les héros de Drieu ont vocation à incarner le type. Gille, le personnage éponyme de *L'Homme couvert de femmes*, fait l'expérience de la jalousie, perçue comme « un égoïsme de bête malade et furieuse »³, tout comme Boutros, dans *Une Femme à sa fenêtre*, constate : « Il y a encore en moi beaucoup de vanité et beaucoup d'égoïsme. »⁴. À la fois cause et conséquence d'un divorce avec les autres et avec le monde, l'égotisme rend compte d'une fracture intime – le divorce du corps et de l'esprit, pierre angulaire de la théorie de la décadence développée dans les *Notes pour comprendre le siècle* – en même temps qu'il implique l'impuissance, l'incapacité à agir et peut-être à vivre, qui caractérisent le décadent.

Enfermement qui implique l'étiollement, ou dissolution pure et simple, tels sont donc les deux risques qui pèsent sur le moi de l'homme moderne, menacé par la décadence. Dans *Drôle de voyage*, Gille prend la mesure de l'un comme de l'autre : « dans la solitude, passé les moments d'ivresse et de dissolution extatique, il retrouvait son moi, autre piège, aussi étroit. »⁵ Conscient de devoir balancer entre la « dissolution extatique » et l'enfermement dans le « piège étroit du moi », il en arrive à ce constat : « il faut être bien puissant pour atteindre de façon permanente à une solitude qui ne se confonde plus jamais avec l'égotisme, qui s'ouvre au contraire de plus en

¹ *Notes pour comprendre le siècle*, *op. cit.*, p. 109-110.

² Dans *Réveuse bourgeoisie*, Yves – qu'on peut considérer comme le double romanesque de l'auteur – et sa sœur Geneviève – qui assume la responsabilité de la narration dans la dernière partie du roman – découvrent cependant Stendhal avec enthousiasme : voir *Réveuse bourgeoisie* [1937], Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1995, p. 263.

³ *L'Homme couvert de femmes* [1925], Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1994, p. 60.

⁴ *Une Femme à sa fenêtre* [1929], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 2835, 1996, p. 198.

⁵ *Drôle de voyage*, Paris, Gallimard, 1933, p. 79.

plus à l'universel. », tout en s'interrogeant sur la possibilité de « briser ce moi » qui lui pèse « avec ses manies grinçantes, ses complaisances, ses habitudes »¹.

Paradoxalement, cultiver son moi pourrait être le moyen pour l'homme de se réconcilier avec le monde, d'en prendre possession à nouveau. Par delà le modèle offert par Barrès, Drieu renoue avec les principes du romantisme allemand – le « romantisme réel »² – et rejoint le constat d'un Novalis, dont l'influence sur la fin de siècle et sur Barrès est au demeurant avérée³ : « Le premier pas consiste à jeter un regard à l'intérieur de nous-mêmes, à contempler distinctement notre moi. S'en tenir là, c'est rester à mi-chemin. Le deuxième pas devra toujours consister à porter un regard actif au-dehors, à observer avec énergie et fermeté le monde extérieur. »⁴ Il entend aussi la leçon de Schlegel, qui observait déjà, en 1800 : « Rien n'est plus un besoin de l'époque qu'un contrepoids spirituel à la Révolution et au despotisme qu'elle exerce sur les esprits [...]. Où devons-nous chercher et trouver ce contrepoids ? La réponse n'est pas difficile : c'est incontestablement en nous [...]. »⁵ Drieu fait donc sien ce constat, en s'attachant à reproduire le modèle offert par « des hommes aussi différents que Barrès, Maurras, Péguy, Claudel et Gide », tous écrivains issus du bouillonnement symboliste et également soucieux d'opérer une « récupération de nos propres sources » et de « nous munir de nouveau de nos disciplines les plus efficaces »⁶.

Parmi ces écrivains, Barrès lui apparaît avoir joué un rôle capital, avec sa trilogie égotiste : « son âpre travail d'excavation mit à nu la pierre de fondation de l'activité française : l'individu français. Puis il exhuma de lui-même les disciplines secrètes qui assurent à jamais la solidité de cet individu. »⁷ Dans son *Examen des trois romans idéologiques*, Barrès lui-même avait justifié *a posteriori* la méthode exposée dans *Le Culte du Moi*, en invoquant l'écroulement de « notre morale, notre religion, notre sentiment des nationalités », qui impliquait de s'en tenir « à la seule réalité, au Moi. »⁸

¹ *Ibidem*.

² Voir *supra*, et note 5.

³ Voir Jean-Paul Glorieux, *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme*, Presses Universitaires de Louvain (Belgique), 1982 ; sur Novalis et Barrès, voir p. 290-294.

⁴ *Grains de pollen*, § 24, trad. Bianquis, Paris, Aubier, 1947, p. 41.

⁵ Voir Gérard Gengembre, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, 1995, p. 19-21, qui commente cette citation au moment de présenter la conception du moi propre au romantisme.

⁶ Voir *Genève ou Moscou*, *op. cit.*, p. 172.

⁷ « Paul Adam », article publié dans la *Nouvelle Revue Française* d'avril 1920 ; rééd. in Drieu la Rochelle, *Sur les écrivains*, éd. Frédéric Grover, Gallimard, 1964, p. 88-91 (p. 89) .

⁸ « Examen des trois romans idéologiques », in Maurice Barrès, *Romans et Voyages*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994, p. 18.

Or pour Drieu, le constat de Barrès reste valable à l'époque contemporaine. D'une avant-guerre à l'autre, d'une décadence à l'autre¹, la situation n'est pas si différente pour Drieu qu'elle n'appelle les mêmes remèdes : le culte du moi pourrait bien être une réponse, peut-être paradoxale, au mal qui frappe l'homme moderne. Alain, le décadent du *Feu follet*, établit un parallèle entre la dissolution de son propre moi et la dérégulation du monde : « Philosophie, art, politique ou morale, tout système lui paraissait une impossible rodomontade. Aussi, faute d'être soutenu par des idées, le monde était si inconsistant qu'il ne lui offrait aucun appui. »² Dès lors, la solution serait bien de prendre appui sur le moi pour se réconcilier avec le réel et se donner finalement la possibilité d'agir, suivant la voie ouverte par *Le Culte du Moi*, au tournant des années 1880-1890.

Plusieurs romans de Drieu illustrent ce cheminement, calqué sur celui de l'égotiste dans *Un Homme libre* et *Le Jardin de Bérénice*, à commencer par *L'Homme couvert de femmes* qui, de ce point de vue, a un rôle fondateur dans l'œuvre de Drieu. Dédié à Aragon, qui devait proclamer lui aussi, bien plus tard, son admiration indéfectible pour Barrès³, ce court roman évoque plus directement *Le Culte du Moi* que le surréalisme. Dandy désabusé, Gille, dont les carnets offrent le meilleur autoportrait, avec ses pages où Finette « trouv[e] à la fois de la rengaine romantique, des traces sanglantes de masochisme, un air ivrogne infligé à la vivacité de l'âme »⁴, apparaît comme un avatar de l'égotiste. Les aventures sentimentales sans lendemain de ce don juan, qu'il s'agisse de Finette, de Jacqueline ou de prostituées, renvoient finalement à l'interrogation formulée par le héros d'*Un Homme libre* : « Comment, sans m'égarer, amasser cette somme des émotions possibles ? »⁵. « Sentir le plus possible »⁶, le programme de l'homme libre, n'est pourtant pas une fin en soi. La culture du moi poursuit un but clairement exprimé : « Que notre âme se redresse et

¹ On sait que Drieu a été obsédé par cette idée de la décadence : voir notamment Jean-Louis Loubert Del Bayle, *Politique et civilisation. Essai sur la réflexion politique de J. Romains, Drieu, Bernanos, Camus, Malraux*, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1981, et Yves Saint-Ygnan, *Drieu ou l'obsession de la décadence*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984. Reste que cette obsession de la décadence renvoie aussi à un héritage littéraire, comme nous avons essayé de l'établir dans différents articles, à partir de l'exemple offert par deux romans de Drieu : voir notamment « Des "histoires du siècle précédent" à la décadence contemporaine : la réception du romantisme dans *Rêveuse bourgeoise* de Drieu la Rochelle. », *Roman 20/50*, n° 41, juin 2006, p. 129-138, et « Drieu la Rochelle contre la décadence : *Drôle de voyage* et l'héritage du "roman à idées" 1900 », *Les Lettres Romanes*, n° 3-4, vol. LX, août-novembre 2006, p. 265-274.

² *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 34.

³ Aragon déclare dans un article paru dans *Les Lettres française* du 16 décembre 1948, « S'il faut choisir, je me dirai barrésien » ; il reprendra cet article destiné à défendre l'œuvre de Barrès dans le recueil *La Lumière de Stendhal* (Denoël, 1954).

⁴ *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 110.

⁵ *Un Homme libre*, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Voir *Un Homme libre*, *op. cit.*, p. 102.

que l'univers ne soit plus déformé ! »¹, sachant que « Notre âme et l'univers ne sont en rien distincts l'un de l'autre ; ces deux termes ne signifient qu'une même chose, la somme des émotions possible. »² Donner une assise à un moi vacillant, refonder le monde, voilà le but même de la culture du moi : le donjuanisme de Gille, comme le dilettantisme de l'homme libre, ne vise à rien d'autre.

Épigone de l'égotiste barrésien, Gille est l'héritier des romantiques : en quête d'un état d'équilibre difficile, voire impossible à atteindre, il présente exemplairement « l'alternance entre l'égoïsme le plus monstrueux et l'humilité, le sacrifice » que Gusdorf présentait comme caractéristique de la personnalité romantique³. Comme le constate Finette, Gille, dans *L'Homme couvert de femmes*, « est dégoûté de tout » ; en conséquence, « il a pris le parti de faire l'amour à la va-vite, pour s'en débarrasser »⁴. Qu'il éprouve le sentiment de la jalousie, il s'agit d' « un égoïsme de bête malade et furieuse, irréductible à l'amour »⁵. Gille est présenté comme « un égoïste » qui n'a « jamais songé que d'autres âmes existaient que la sienne »⁶. Il va dès lors s'agir pour lui de passer de l'enfermement en soi-même à la (re)conquête du monde, ce qui nécessite, au moins en apparence, de sacrifier le moi. À l'image de l'égotiste barrésien, soucieux de devenir un saint⁷ et même animé du désir de devenir Dieu, Gille doit subir une métamorphose et transformer la « bête malade et furieuse » en un ange.

Premier nœud dans l'intrigue de *L'Homme couvert de femmes*, la liaison consommée entre Finette et Gille détermine une transformation radicale de ce dernier. Son égotisme n'était en fait rien d'autre, au départ, qu'un isolement rendu nécessaire par le contexte d'un monde en proie à la décadence : « L'isolement avait été le seul vulnérable dont il pût s'accommoder pour panser son âme déchiquetée. »⁸ Dans les bras de Finette, le voici désormais presque guéri : « Peu à peu les mille images qui le démangeaient de toutes parts comme des orties s'étaient effacées et dans son âme déblayée il avait pu recevoir une femme suffisamment au large pour qu'elle pût se déployer et lui imposer sa forme. »⁹ Cette guérison s'apparente à la reconstruction « de l'âme et de

¹ *Un Homme libre, op. cit.*, p. 120.

² *Un Homme libre, op. cit.*, p. 120-21.

³ Voir l'analyse de « la structure de la personnalité romantique » proposée par Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 43-44.

⁴ *L'Homme couvert de femmes, op. cit.*, p. 111.

⁵ *L'Homme couvert de femmes, op. cit.*, p. 60.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Dans *Un Homme libre, Romans et Voyages*, t. I, *op. cit.*, p. 130, l'égotiste définit, citant Baudelaire, « ce but suprême du haut dilettantisme [...] : “Avant tout, être un grand homme et un saint pour soi-même...” ».

⁸ *L'Homme couvert de femmes, op. cit.*, p. 133.

⁹ *Ibidem.*

l'univers », évoquée par Barrès ; elle illustre l'aphorisme d'*Un Homme libre* : « ces deux termes ne signifient qu'une même chose, la somme des émotions possible. »¹

La liaison avec Finette est présentée comme une étape décisive dans le cheminement barrésien de Gille, qui lui permet de dénouer une « crise considérable ». Lui qui, depuis « deux ou trois ans [...] avait commencé de sentir la terre se dérober sous ses pas et toutes les femmes lui échapper, aussi bien celles qui lui donnaient à rêver que celles qui un instant le mettaient en possession d'une partie de lui-même »², recouvre d'un même mouvement, et autrui, et le monde. Cette quête semblable à celle de l'égotiste barrésien, Gille la poursuit en continuant à fréquenter des prostituées. Dans les bras des femmes vénales, il poursuit toujours le même but, se renforcer, se multiplier, atteindre au « divin » découvert par Philippe dans *Le Jardin de Bérénice*, seul moyen de rétablir la stabilité du moi, dans un monde qui cesse enfin de vaciller. Au moment de posséder l'une d'elles, il apparaît « comme un roi [qui] entre dans son royaume sur les pas des envahisseurs » et la femme peut alors distinguer « son âme », « scellée et suspendue au-dessus de la sienne comme celle de Dieu »³. Qu'il entre dans une maison close, il est aussitôt « repris par le sentiment du solennel qui l'a quitté pendant trois heures. De quel pays inconnu traverse-t-il la frontière ? »⁴

Gille le dandy, dont le romantisme manifestait l'épuisement, se mue en son double, l'homme régénéré qui a renoué avec le souffle mystique présent dans le romantisme. Au début du roman, il constate que « la grosse ville, qui se réengendre sans cesse, qui dégénère de plus en plus, bâtarde de ses propres œuvres embrouillées » lui a imposé « le souvenir, non pas d'un sourire spirituel, mais d'un sein à l'expression cynique »⁵. Mais après avoir connu Finette et Jacqueline, il n'évoque plus le sein féminin que dans une perspective radicalement inverse : l'homme, dans l'amour, « aperçoit un sein, il se raccroche à un sein comme à quelque chose de terrestre, dans cette irruption trop forte de ce qui est plus qu'humain, de l'universel, du panique sur la planète »⁶. D'abord retranché dans son moi, comme l'égotiste barrésien « sous l'œil des barbares », Gille a finalement découvert l'universel, comme Philippe dans *Le Jardin de Bérénice*. Il reproduit ainsi la leçon tirée par Barrès lui-même de sa trilogie égotiste : « à force de s'étendre », le Moi va « s'agrandir des forces inépuisables de l'humanité, de la vie universelle », ce que démontre exemplairement le « troisième volume, *Le Jardin de Bérénice*, une théorie de l'amour »⁷ ; il

¹ Voir *supra*, et note 29.

² *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 133.

³ *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 72.

⁵ *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 99.

⁶ *L'Homme couvert de femmes*, *op. cit.*, p. 157.

⁷ *Examen des trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 21.

« découvre une harmonie universelle à mesure qu'il prend du monde une conscience plus large et plus sincère »¹.

Cette nécessité de sacrifier le moi, de le dépasser pour en faire l'instrument d'une reconstruction du monde qui est aussi une reconquête, Drieu ne cesse de la formuler dans ses romans postérieurs à *L'Homme couvert de femmes* et, notamment, dans *Drôle de Voyage* et dans *Une Femme à sa fenêtre*. Le personnage principal de *Drôle de Voyage*, Gilles, constate que « passé les moments d'ivresse et de dissolution extatique, il retrouv[e] son moi, autre piège, aussi étroit. »² La sclérose ou la dissolution, voilà le double danger qui menace le moi ; encore cette dissolution – hantise propre à la fin de siècle, magistralement analysée chez les écrivains romantiques par Bourget, au début des années 1880, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* – comporte-t-elle autant la promesse d'un dépassement du moi que la menace de son effondrement. L'aphorisme par lequel se poursuit cette analyse précise l'enjeu même d'une bonne culture du moi : « il faut être bien puissant pour atteindre de façon permanente à une solitude qui ne se confonde plus jamais avec l'égotisme, qui s'ouvre au contraire de plus en plus à l'universel »³. En prenant conscience de son moi, il s'agit bien finalement de découvrir « l'harmonie universelle » mise en avant par Barrès dans son *Examen des trois romans idéologiques*. Soucieux de « briser son moi »⁴, il voit dans l'amour le moyen d'entrer dans « un autre univers », « un univers solide, conséquent avec lui-même, un univers où [s]es actes et [s]es pensées ne feront plus qu'un » : « Béatrix, ce sera moi épaissi, fixé »⁵. Donner une assise solide au moi pour remédier au vacillement, sinon à l'écroulement du monde, tel est encore le programme d'une culture du moi dans laquelle la femme intervient pour jouer un rôle majeur, en aidant l'égotiste à conjurer le danger de la décadence.

Ce rôle majeur dévolu à la femme est au centre d'un roman précédent de Drieu, *Une Femme à sa fenêtre*, qui prolonge directement les réflexions de *L'Homme couvert de femmes* sur la nécessité de dépasser l'égotisme. Au début du roman, ce que Margot entrevoit, de sa fenêtre par laquelle elle s'apprête à faire entrer chez elle Boutros poursuivi par la police, c'est la « vraie vie »⁶. Cette rencontre offre à l'un comme à l'autre l'occasion de donner à son moi cette épaisseur qu'évoquera Gilles dans *Drôle de Voyage*. Dès lors, la fuite de Boutros et de Margot vers Delphes

¹ *Examen des trois romans idéologiques*, op. cit., p. 22.

² *Drôle de Voyage*, op. cit., p. 79.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Drôle de Voyage*, op. cit., p. 243.

⁶ *Une Femme à sa fenêtre*, op. cit., p. 167.

est une quête initiatique d'un genre particulier, dans la mesure où ses stations sont celles de la culture du moi.

S'engager dans cette aventure, c'est pour Margot quitter un monde désolé et désolant, un monde moderne ébranlé par la décadence, en même temps qu'un moi fantomatique, le produit et le reflet de ce monde. Au terme de sa quête, cette « femme secrète qui se penche sur l'abîme » et « tremp[e] son corps comme son esprit dans un bain d'inconnu », elle qui a su « entrouvrir une fenêtre au silence et à l'inactuel »¹, a repris pied dans un monde qui renaît, intact. La découverte de l'inconnu, dans l'amour, restaure d'un même mouvement le moi et le monde, comme dans *Le Jardin de Bérénice* et de façon plus explicite encore que dans *Un Homme couvert de femmes* : « Ces deux êtres arrivent l'un vers l'autre des deux bouts du monde : inconnu inépuisable. N'est-ce pas le monde divisé qui va se rejoindre, se marier avec lui-même ? »².

Avant d'en arriver à ce dénouement, Drieu n'a de cesse de revenir sur la question du moi. À la situation de Margot, condamnée jusqu'alors à mener une existence de cadavre, répond la propension de Boutros à mettre « une obscure mauvaise volonté à répéter [...] qu'il ne pouvait vivre qu'en longeant dans l'anonyme et en laissant sur le rivage comme une tunique de Nessus sa personnalité où il ne voulait voir qu'un tissu fourmillant d'hésitations perverses »³. En faisant de Boutros un homme qui a été séduit successivement par différents systèmes, incapable de se fixer dans une posture et dans un engagement, Drieu le présente comme l'avatar de l'esthète *fin de siècle*, caractérisé par son dilettantisme et incapable de fixer un moi qui lui paraît essentiellement mobile. Conscient d'être enfermé dans le « piège du moi » évoqué dans *Drôle de Voyage*, il a tenté de s'en évader en s'engageant dans la légion étrangère, « par goût de se renoncer, de se nier. Mais quand on se nie soi-même, on est bien près de nier le monde – le monde vivant, réel, qu'il adorait. »⁴ Il lui reste donc à tirer la leçon du *Culte du Moi*, celle de Philippe qui, dans *Un Homme libre* et *Le Jardin de Bérénice*, prouve que le chemin du monde passe par le renforcement – la culture méthodique – du moi.

Sa liaison avec Margot lui fournit l'occasion de le vérifier. En s'unissant charnellement, les deux amants ont « effleuré » un « grand Dieu », qu'ils « retrouveront plus tard, quand épurés par les dures épreuves, les terribles conséquences de la rencontre sexuelle, ils seront capables de lui porter des atteintes plus essentielles »⁵. Margot joue ici pour Boutros le rôle joué par Bérénice pour Philippe, dans le dernier volet du *Culte du Moi*. Bérénice « représente pour [Philippe] la force

¹ *Une femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 24.

² *Une Femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 233.

³ *Une Femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 259.

⁴ *Une Femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 260.

⁵ *Une Femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 254.

mystérieuse, l'impulsion du monde »¹. Elle figure à ses yeux « l'âme populaire, âme religieuse, instinctive »² : à travers elle, l'égotiste atteint « l'indomptable énergie de l'âme de l'univers » et dépasse le risque de la dégradation de l'énergie qui hante le XIX^e siècle, du romantisme à une fin de siècle minée par le sentiment de la décadence³. Elle lui permet, du même coup, de « toucher les assises de l'humanité » et de concevoir « une admirable vision du divin dans le monde »⁴. De même, dépositaire d'une « sagesse mystérieuse », Margot, à la fin d'*Une Femme à sa fenêtre*, apparaît « liée à la terre d'où elle est née et dont seulement elle peut tirer des accents » ; « sa communion avec la planète devient plus universelle et plus subtile » et elle se révèle capable de « nous mettr[e] encore en communication avec les replis divins de l'univers »⁵.

Au moment de contempler la plaine autour d'Aigues-Mortes depuis la Tour de Constance, aux côtés de Bérénice, Philippe réalise le dépassement du moi, auquel doit aboutir l'égotisme : « J'atteigns enfin [...] au sublime égoïsme qui embrasse tout, qui fait l'unité par omnipotence et vers lequel mon Moi s'efforça toujours d'atteindre »⁶. Sur la colline de Delphes, aux côtés de Margot, Boutros vit « l'une de ses minutes où l'on se rejoint avec toutes ses forces, où l'on se réunit à soi-même » et il lui est « donné de reforge[r] dans son esprit quelques anneaux de la chaîne de la totalité humaine »⁷. Le moi se renforce en se découvrant partie d'un tout, comme dans *Le Jardin de Bérénice* ou comme à la fin des *Déracinés*, lorsque Sturel, le jeune homme rongé par le souci de préserver voire d'élargir son moi⁸, découvre son appartenance à un grand fleuve national, au gré d'une expérience mystique qui est aussi la découverte d'une responsabilité sociale⁹.

Car sortir du moi, c'est se donner la chance de sortir de la décadence, pour Drieu la Rochelle comme pour Barrès avant lui. D'une décadence l'autre, d'un romantisme l'autre, Drieu

¹ *Le Jardin de Bérénice, Romans et Voyages*, t. I, *op. cit.*, p. 221.

² *Ibid.*, p. 218.

³ Pierre Citti a bien montré comment les romanciers des années 1880-1900 se représentent la décadence des sociétés et de l'univers à partir des modèles théoriques offerts, d'abord par le principe de la conservation d'énergie, ensuite par celui de la dégradation de l'énergie : voir *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 113-126. Sur l'importance de cette question à l'aube du XIX^e siècle, voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, 1998.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ *Une Femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 234.

⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁷ *Une femme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 245.

⁸ Monté à Paris, Sturel, dont le nom évoque Julien Sorel, loge dans une pension qui évoque la pension Vauquer et lit avec passion *La Nouvelle Héloïse* ; il s'oppose notamment au personnage de Roemerspacher par son refus de résigner son égotisme pour accepter vraiment de se reconnaître comme un animal politique.

⁹ Le chapitre XIX des *Déracinés*, qui évoque « les fêtes funéraires » de Hugo, contexte dans lequel s'opère la fusion du moi de l'égotiste Sturel dans un ensemble qui le dépasse et le renforce : voir J.-M. Wittmann et E. Godo, « Introduction », in *Les Déracinés*, Paris, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2004, p. 56-57.

reproduit le mouvement décrit par son maître, jusqu'à donner une nouvelle expression à la « curieuse figure d'un type français à la fois défaillant et résistant »¹. Cet homme ambigu, dont l'image est forcément tremblante, en proie à d'incessantes métamorphoses, c'est l'homme de la décadence, tel que se l'est représenté toute une génération animée par le souci de réagir contre la décadence, autour de 1900. C'est aussi bien l'homme romantique, tel que Drieu se le figure, appelé à déchoir au fil du XIX^e siècle, à s'enfoncer dans la déchéance, tout en reprenant un élan spirituel capable de le sauver de la décadence. Pour forger cette représentation, Drieu ne pouvait pas trouver de meilleur inspirateur que Barrès, contempteur du romantisme et cependant fils des romantiques, de son propre aveu.

Jean-Michel WITTMANN

¹ Pour Drieu, ce sont Barrès, Valéry et Gide, qui « n'ont pas ignoré les rechargements poétiques et mystiques du grand âge symboliste » même s'ils les ont employés « avec une prudence parcimonieuse », qui ont tracé cette figure : voir *Notes pour comprendre le siècle, op. cit.*, p. 103.

Ex-Libris

Olivier Bara est Professeur de Littérature française du XIX^e siècle et d'Arts de la scène à l'Université Lyon 2, membre de l'Unité Mixte de Recherche LIRE (CNRS-Lyon 2). Il a notamment publié *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration* (Olms, 2001), dirigé *Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires* (Orages, 2005), réédité *Pierre qui roule* suivi du *Beau Laurence* de George Sand (Paradigme, 2007). Il est l'auteur de nombreux articles consacrés au romantisme français, au théâtre et à l'opéra du XIX^e siècle. Dernier ouvrage: *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* (PUPS, 2010). Il dirige la revue *Orages. Littérature et culture 1760-1830*.

François Kerlouégan, docteur en littérature française, travaille sur les représentations du corps au XIX^e siècle. Il s'intéresse aussi à la question de l'éros et à celle des rapports masculin/féminin. Il a publié *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique* (Champion, 2006). Ses dernières contributions : « L'instrumentalisation politique du corps. Deux exemples de manipulation dans *Lucien Leuwen* » (*L'Année stendhalienne*, n° 9, 2010) et « Désir, délire et dolorisme : les mises en scène du corps dans *Lélia* » (in *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, à paraître).

Hugues Laroche est chercheur, rattaché au CIELAM (Université de Provence). Ses recherches portent essentiellement sur la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle, et notamment l'imaginaire du style. Dernier livre publié : *Le crépuscule des lieux, aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2007.

Christine Marcandier est maître de conférences à l'Université Aix-Marseille I. Ses recherches actuelles portent sur le savoir de la violence dans le romantisme français et sur Balzac. Elle a notamment publié *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires » (1998), des études critiques d'œuvres de Louis-Sébastien Mercier, Balzac, Gautier ou Nodier et le volume *Ironies, entre dualité et duplicité*, Presses Universitaires de Provence, « textuelles » (2007), en collaboration avec Joëlle Gardes-Tamine et Vincent Vivès.

Hélène Marquié est maître de conférences associé en Études de genre / Études féminines à l'Université de Paris 8, où elle enseigne dans le domaine du genre et des arts. Ses recherches portent d'une part sur l'histoire de la danse au XIX^e siècle et la construction historiographique, d'autre part sur les représentations du genre dans le spectacle vivant contemporain. Elle a publié, en collaboration avec Noël Burch, *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, L'Harmattan (2006).

Professeur de littérature française à l'Université de Montpellier 3, membre de l'institut universitaire de France, **Marie-Ève Thérenty** est directrice du centre de recherches RIRRA 21 (Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du XXI^e siècle) de l'université de Montpellier 3. Spécialiste de presse, édition et littérature au XIX^e siècle et des questions de poétique du support, elle est notamment l'auteur de *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman, 1829-1836*, Champion, 2003 et *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, 2007. Elle a dirigé plusieurs collectifs et numéros de revue parmi lesquels (dir. avec Alain Vaillant) *Presse et plumes, Littérature et journalisme au XIX^e siècle*, nouveau monde éditions, 2004 ; (dir. avec Boris Lyon-Caen), *Balzac et le politique*, Christian Pirot, 2007 ; *Poétiques journalistiques (1760-1830)*, Orages, Printemps 2008 ; (dir. avec Guillaume Pinson), *Les microformes médiatiques, Etudes françaises*, Montréal, automne 2008 ; (dir. avec Alain Vaillant), *Presse, nations et mondialisations*, Nouveau monde éditions, 2010. Elle prépare actuellement un ouvrage sur la poétique du support.

Paolo Tortonese est Professeur de littérature française à la Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Il s'intéresse à la littérature du XIX^e siècle et notamment au romantisme, au naturalisme, au genre fantastique. Ses recherches concernent également les théories du roman et les théories de la représentation, à la frontière entre littérature, philosophie et pensée scientifique. Il est l'auteur de [*L'œil de Platon et le regard romantique*](#), Paris, Kimé, 2006.

Vincent Vivès est maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille I. Ses travaux portent principalement sur les relations que poésie et musique entretiennent au XIX^e siècle. Il a fait paraître *Histoire et poétique de la mélodie française*, 2000, *La Beauté et sa part maudite*, 2004, *Vox Humana, poésie- musique – individuation*, 2006, *La Règle du jeu (sur Verlaine)*, 2008. Il vient de faire paraître une étude sur les *Poèmes* d'Yves Bonnefoy. Paraîtra prochainement *L'épopée du Néant : Leconte de Lisle*.

Jean-Michel Wittmann est professeur de littérature française à l'université Paul Verlaine - Metz, où il dirige le Centre d'études gidiennes. Ses recherches portent notamment sur l'héritage littéraire et idéologique du XIX^e siècle chez les romanciers du premier XX^e siècle et sur l'articulation entre littérature et politique dans le roman français entre 1880 et 1940, autour de l'idée de décadence. Principaux objets d'étude : Gide, Barrès, Drieu la Rochelle.

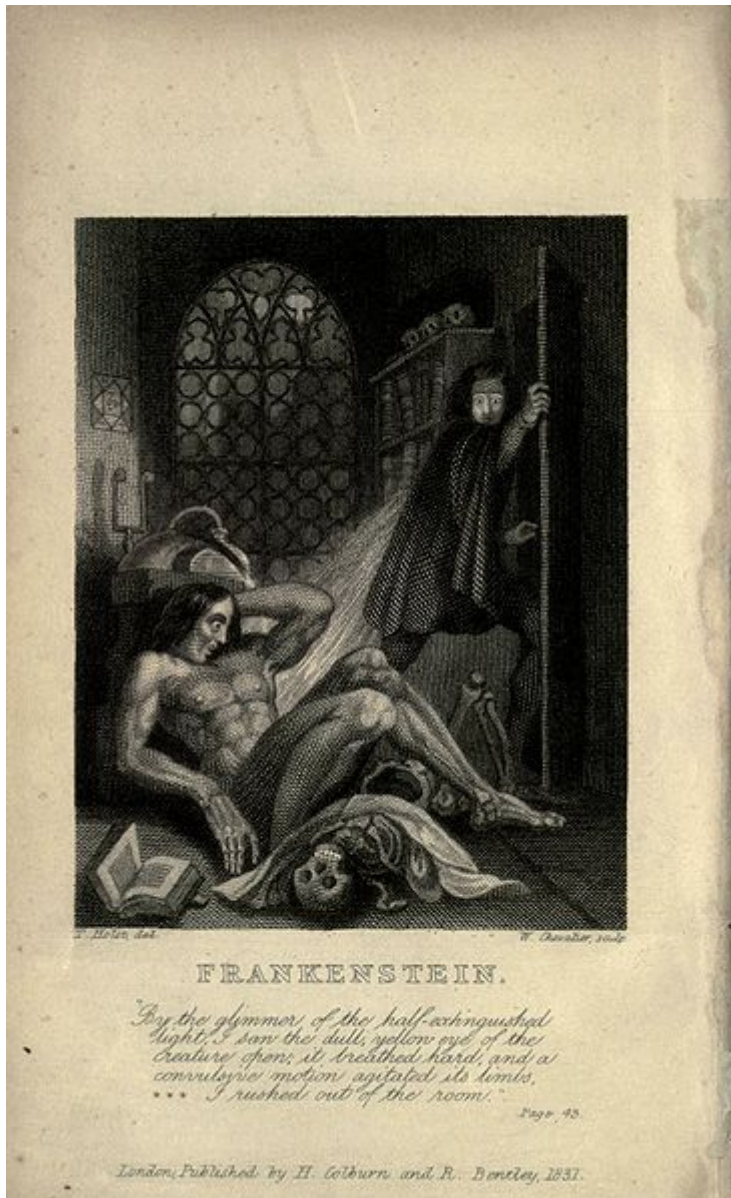
Nommer l'innommable : la créature de Frankenstein

Cet article est la traduction d'un original en italien, « La creatura, Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818 », paru dans *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Giulio Einaudi editore, v. IV, 2003, p. 753-761. Nous remercions la maison Einaudi de son aimable autorisation.

Chacun sait, désormais, que Frankenstein n'est pas le nom du monstre mais celui de l'homme qui l'a créé. L'équivoque onomastique, qui se maintient chez ceux qui ne connaissent les personnages de Mary Shelley qu'à travers les innombrables images les ayant réfractés, est probablement dissipée, mille fois élucidée par ceux qui l'ont lue. Mais c'était une équivoque, à sa manière, précieuse. La créature prenait le nom du créateur, le monstre de l'homme, la bête du scientifique ; et surtout l'innommé prenait le nom de celui qui n'avait pas voulu lui en donner un. En effet, cet étrange glissement du nom n'aurait pas pu se produire si le personnage du monstre avait reçu un baptême littéraire normal, comme tous les personnages de roman. Au contraire, la créature reste anonyme jusqu'au bout, privée de ce fatidique signifiant qui semble donner un sens à l'individu, lui garantissant une place dans le monde, une inscription dans la société. Dans la liste des personnages de la première adaptation théâtrale de *Frankenstein*¹, la créature était simplement désignée par un tiret : « - ». Mary Shelley approuva ce choix, qui évitait intelligemment de combler une lacune décisive². La *vox populi* cinématographique du vingtième siècle a commis l'erreur que l'English Opera House avait évitée en 1823 : elle a nommé l'innommable. Une erreur qui sollicite notre attention sur un point décisif, nous rendant plus conscients de l'importance que prend l'absence de nom, ainsi que d'un autre fait non moins remarquable : l'analogie profonde et fondamentale entre le monstre et Frankenstein.

¹ *Presumption, or The Fate of Frankenstein*, par Richard Brinsley Peake, English Opera House, 28 juillet 1823.

² « This nameless mode of naming the unnamable is rather good. » Lettre du 9 septembre 1823, *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, ed. Betty T. Bennett, Johns Hopkins University Press, 1980-1988, v. I, p. 378.



Au fond, une seule structure psychologique soutient les deux personnages, ou plutôt les trois personnages, parce que Walton, le premier à entrer en scène, partage lui aussi le caractère des deux protagonistes. Un seul est le personnage, unique est le mécanisme psychologique sur lequel se concentre l'attention du lecteur. Walton et Frankenstein ont en commun la soif de connaissance, entretenue par un enthousiasme imaginatif qui les pousse vers des entreprises périlleuses : pour tous les deux la recherche de la connaissance enfreint un interdit paternel (ne pas naviguer, ne pas lire Agrippa¹) et pour tous les deux la rationalité scientifique semble se

¹ Mary Shelley, *Frankenstein* [texte del 1831], ed. Maurice Hindle, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 60 et p. 83.

mélanger avec des pulsions irrationnelles : Walton oscille entre vocation poétique et scientifique, Frankenstein asservit la lucidité de la science moderne aux aspirations magiques de l'alchimie. La synthèse qu'ils font tous deux de raison et enthousiasme est néfaste : au lieu de produire une harmonie équilibrée, cela génère une confusion monstrueuse.

Bien que n'étant pas un scientifique, la créature aussi aspire à la connaissance, et surtout, autant que son créateur et que le navigateur polaire, elle découvre le lien tragique entre savoir et souffrance¹. Ce même lien que Frankenstein mourant fait découvrir à Walton, quand il lui conseille de ne pas suivre ses traces². Mais le désespoir final est précédé par une autre triste expérience, la solitude, qui touche les trois personnages et qui semble les rassembler dans un destin d'exclusion. Walton, dans la seconde lettre à sa sœur, se plaint de l'absence d'un ami dans sa vie³, et trouvera trop tard en Frankenstein l'interlocuteur désiré. Frankenstein lui-même, avant de créer le monstre, mais quand le projet de cette création l'étreint déjà et le sépare de sa famille, se sent exclu et incapable de renouer un quelconque commerce humain⁴. Quand les dés sont désormais jetés, et le monstre créé, le sentiment de culpabilité enveloppe et isole Frankenstein, et le rend imperméable à une quelconque affection⁵. Jusqu'à ce que son état d'esprit commence à ressembler à celui du monstre, chassé et isolé de toute sympathie⁶.

La créature vit immédiatement dans l'isolement : dans l'ignorance même de son créateur, elle ne connaît tout d'abord rien d'autre que la violence avec laquelle les hommes la repoussent. Quand son origine lui sera révélée, elle cherchera d'abord dans la famille De Lacey, puis en Frankenstein lui-même, puis dans la femelle qui lui est promise, la satisfaction d'un besoin fondamental, autour duquel s'organisent son comportement et le roman tout entier. La haine qui entoure le monstre ne peut être brisée ni par la tentative d'émouvoir Frankenstein en jouant sur son sentiment de culpabilité, ni par le projet d'obtenir une compagne qui, ayant la même origine que lui, n'éprouverait pas le dégoût humain à son égard.

Mais le refus des hommes et l'échec de la tentative de se procurer une femelle dérivent tous les deux de l'absence d'un rapport originel avec le créateur. Frankenstein a immédiatement détaché son regard de la créature qu'il avait animée, il s'est enfui en l'abandonnant à son destin. C'est l'un des points les plus obscurs et les plus névralgiques de l'histoire du médecin. Pourquoi le fruit de tous ses efforts lui procure une horreur immédiate ? Pourquoi les traits de la créature, que

¹ « Sorrow only increased with knowledge. » *Ibid.*, chap. XIII, p.162.

² « Learn from me [...] how dangerous is the acquirement of knowledge. » *Ibid.*, chap. IV, p. 97.

³ « I have no friend, Margaret. » *Ibid.*, deuxième lettre, p.63.

⁴ « I shunned my fellow-creatures as if I had been guilty of a crime » *Ibid.*, chap. IV, p. 100.

⁵ « I was encompassed by a cloud which no beneficial influence could penetrate. » *Ibid.*, chap. IX, p. 135.

⁶ « I felt as if I were placed under a ban – as if I had no right to claim their sympathies. » *Ibid.*, chap. XVII, p. 190.

Frankenstein avait observés longuement alors qu'il la construisait, deviennent soudain intolérables à sa vue ? Le monstre est horrible, mais l'horreur ne semble pas tant suscitée par la laideur du visage ou du corps, que par la profonde inquiétude qu'il transmet.

Mary Shelley ne décrit pas en détail l'aspect de la créature. Frankenstein expose en peu de phrases le dégoût que lui procure le nouvel être vivant. D'abord il précise que pour le former il a sélectionné des membres proportionnés et beaux¹, et que malgré cette attention, le résultat est horrible. Ensuite il ajoute que la peau, jaune, laisse entrevoir le mouvement des muscles et artères ; que les yeux sont aqueux et les lèvres noires, et contrastent horriblement avec des aspects agréables : la brillance des cheveux et la blancheur des dents². Il semble donc que l'horreur soit surtout la conséquence d'un contraste fondamental entre vie et mort, aspects cadavériques et caractéristiques vitales. En effet Frankenstein compare la créature à un corps mort revenant à la vie, et précise que la peur ne naît pas tant de la laideur en soi, mais de l'animation que lui-même a allumé dans la masse brute³.

La répulsion qu'au cours du roman tous les êtres humains ressentiront en présence du monstre semble inexplicable si on ne l'attribue pas à quelque chose de plus que la simple laideur (qui pourrait aussi être comique), à quelque chose que nous pourrions définir comme une intolérable négation de l'humanité. La créature de l'homme semble surtout inhumaine, voire antihumaine. Mais on se demande alors : pourquoi l'homme peut uniquement créer un *non-homme* ou un *anti-homme* ? Peut-être parce que le désir d'être créateur est en lui-même diabolique, et dérive de ce qui en l'homme s'oppose à l'origine divine, à l'ordre divin. Si l'homme est homme, il l'est grâce au fait qu'il ressemble à Dieu et accepte d'être sa pâle image sur Terre. Mais quand il se détache de cette continuité, quand il se rebelle en accueillant les suggestions du démon, quand il veut être Dieu et non son image, quand il prétend créer une autre humanité, alors il peut seulement générer, paradoxalement, l'antithèse de l'homme. La demi-vie de la créature, monstre car cadavre vivant, est le signe de l'insuccès nécessaire d'une entreprise démoniaque.

La genèse de la créature se caractérise au moins de trois façons. Premièrement : la création dérive chez Frankenstein d'un acte d'orgueil et correspond à son isolement affectif, à son désir de connaissance, de domination. Il s'agit donc d'une création opposée à celle de Dieu : dans la théologie chrétienne, Dieu crée par amour, Frankenstein au contraire crée par égoïsme. Et l'égoïsme du créateur produit un vide spirituel, ouvre un gouffre entre père et fils, et fait coïncider

¹ « His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful ! » *Ibid.*, chap. V, p. 101.

² « Great God ! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath. » *Ibid.*

³ « But when those muscles and joints were rendered capable of motion [...] » *Ibid.*, chap. V, p. 102.

création et péché¹ : ainsi la créature est immédiatement monstre et démon. Deuxièmement : Frankenstein décide d'être père sans le concours d'une femme. Dieu aussi crée seul, et celui qui veut s'élever à la hauteur de la création doit nécessairement dédaigner la génération sexuelle. Chez Frankenstein il y a de la misogynie, et plus encore de la sexophobie. Il n'est pas difficile d'établir un rapport entre la création non sexuelle du monstre et la scène de la nuit de noces. Frères, cousins et fiancés, Frankenstein et Elisabeth cultivent moins un lien incestueux qu'un amour calqué sur le schéma fraternel, et qui devrait déboucher en un mariage dans lequel ils veulent rester frère et sœur, rien de plus. Est-ce un hasard si au moment où ils devraient sexualiser leur rapport jusqu'alors asexué, la créature intervient et les en empêche² ? Le fruit monstrueux de la fière parthénogenèse masculine se retourne contre la femme et contre le mariage. On n'exagère pas dans l'interprétation, à mon avis, si l'on reconnaît dans le comportement de Frankenstein, qui reste hors de la chambre nuptiale, la même peur inconsciente qui lui a fait préférer la création à la génération. Troisièmement : l'histoire de Frankenstein et de sa créature peut être lue comme une sécularisation du mythe de la Genèse³. Mais le résultat de cette réécriture, presque une parodie, n'est pas vraiment l'entrée dans un univers athée ; c'est plutôt une interrogation sur la possibilité de sortir de l'univers divin. Et la réponse que le roman suggère au lecteur n'est certainement pas positive : au mythe judéo-chrétien de la création ne se substitue pas un mythe nouveau et différent, mais s'oppose seulement l'histoire d'une origine manquée. Si les mythes racontent une fondation, celui de Frankenstein est un contre-mythe, parce qu'il ne fonde rien, et montre que sécularisation et mythologie ne sont pas compatibles.

La morale du roman, c'est qu'on ne peut laïciser la création, parce que l'origine doit rester entourée de mystère, seulement racontée, mais non expliquée ni réduite à une mécanique. L'origine reste plongée dans l'obscurité des « choses cachées depuis la fondation du monde » (*Mt* 13, 35) ; l'origine est l'irrationnel, l'inexplicable, et honnis soient ceux qui veulent la révéler. On peut donc penser que *Frankenstein* est l'histoire de cette révélation, et qu'il se rattache à un autre mythe, celui de Prométhée ; mais aussi qu'il est une réflexion sur la condition humaine dans ses rapports avec Dieu. En effet, s'il est vrai, comme nous l'avons vu, que la créature représente l'inhumain, il est vrai aussi que l'humain trouve en elle un emblème extraordinaire. Mary Shelley a introduit dans le frontispice de la première édition une épigraphe tirée du *Paradis perdu* de Milton :

¹ « The creation becomes identified with the fall » écrit Paul A. Cantor dans *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, 1984, p. 105.

² Voir George Levine, « The Ambiguous Heritage of Frankenstein », dans *The Endurance of Frankenstein: Essays in Mary Shelley's Novel*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 9.

³ George Levine parle de « secularization of the creation myth », *ibid.*, p. 7. Dans *The Realistic imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, University of Chicago Press, 1981, le même auteur a soutenu que *Frankenstein*, posant un univers sans Dieu, ouvre la voie au roman réaliste.

« Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me man ? Did I solicit thee / From darkness to promote me¹ ? ». Bien que chassé du paradis terrestre, Adam possède encore un interlocuteur en Dieu ; le monstre au contraire, quand il vient au monde, n'a même pas le plaisir de voir son créateur, et quand enfin il le retrouve, il est investi par sa haine. Il constate alors que l'amour paternel ne pourra jamais habiter Frankenstein, qui n'est qu'une caricature de Dieu². L'irrévocable conflit est dû au meurtre du petit William, mais d'abord à l'abandon dont Frankenstein est coupable. Le monstre lui rappelle ses devoirs³, et lui reproche constamment de ne pas avoir joué jusqu'au bout le rôle de créateur et de père qu'il s'était attribué.

En tant qu'avorton de Dieu, Frankenstein produit un avorton d'homme, mais la symétrie dans laquelle les place ce double échec finit par faire de l'un et de l'autre des images cohérentes de leurs modèles. En tant que Dieu qui abandonne et n'aime pas, qui fuit l'emprise des sentiments et évite la dialectique paternelle, Frankenstein ne ressemble pas à la divinité chrétienne. Il ressemble plutôt à un dieu nouveau, relativement récent en 1818 : le dieu des déistes. Certainement pas représenté dans ce roman comme les déistes eux-mêmes pouvaient le vanter, mais plutôt comme les chrétiens pouvaient le critiquer : froid, absent, psychologiquement inutile.

Parmi les œuvres qui permettent au monstre de se cultiver, avec *Werther*, le *Paradis perdu* et les *Vies* de Plutarque, on trouve *Les ruines ou Méditations sur les révolutions des empires* de Volney. Ce best-seller de l'époque est une source de connaissances encyclopédiques pour la créature ignare, lui fournit des leçons d'histoire et de géographie, et la fait réfléchir sur la nature morale de l'humanité. L'abandonné pouvait aussi y trouver une intéressante reconstruction de l'état originnaire de l'homme, du moment de la création jusqu'à la constitution des sociétés. Selon Volney, l'homme primitif se retrouve orphelin sur la Terre : « Dans l'*origine*, l'homme formé *nu de corps et d'esprit*, se trouva jeté au hasard sur la terre confuse et sauvage : orphelin délaissé de la *puissance* inconnue qui l'avait produit, il ne vit point à ses côtés des *êtres descendus des cieux* pour l'avertir de *besoins* qu'il ne doit qu'à *ses sens*, pour l'instruire de *devoirs* qui naissent uniquement de *ses besoins*⁴ ».

Comme le premier homme de Volney, le monstre aussi est un orphelin qui ne sait pas à qui attribuer son passage du néant à l'être. Comme l'homme des déistes, il doit remonter avec un effort de la raison jusqu'au principe qui l'a mis au monde ; mais à la différence des voltairiens, il

¹ *Paradise Lost*, livre X, v. 743-744. La protestation d'Adam coïncide avec celle du monstre, qui s'en souvient dans une page du roman : « I remembered Adam's supplication to his Creator. But where was mine ? He had abandoned me, and in the bitterness of my heart I cursed him. » *Frankenstein*, éd. cit., chap. XV, p. 173.

² « Yet you, my creator, detest and spurn me, thy creature. » *Ibid.*, chap. X, p.141.

³ « Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind. » *Ibid.*

⁴ C.-F. Volney, *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* [1791], Paris, Bossange, 1822, chap. VI, « État original de l'homme », p. 29.

ne trouvera pas une divinité « rémunératrice de la vertu et vengeresse du crime¹ ». Sa rencontre avec un être insensible, indifférent, et même plein de rancœur, montre qu'il est difficile pour le déisme de se faire religion, de remplacer les doctrines révélées, en troquant un Dieu paternel et aimant avec un principe mécanique de la nature. Volney, polémique contre toutes les religions, imagine un dieu muet, mais pense que la nature fixée par celui-ci offre un cadre de référence dans lequel l'homme peut facilement s'orienter. Chez l'homme primitif, les sens font sentir les besoins, les besoins suscitent les devoirs, et l'égoïsme lui-même produit en fin de comptes l'harmonie sociale². Une continuité qui permet de concevoir comme non contradictoires les instances individuelles et les contraintes collectives. Si le mal est présent dans le monde, ce n'est pas parce que le créé contient en lui-même des contradictions, mais parce que l'homme s'abandonne à des excès non naturels.

Frankenstein dramatise ces mêmes problèmes, mais pose plus radicalement le contraste entre l'individu et la société. La créature, privée du secours divin et de règles naturelles rassurantes, est comme un homme primitif qui ne peut faire le pas décisif vers la vie sociale. À l'agrégation spontanée se substitue un destin d'isolement, parce que les raisons de l'individu ne s'harmonisent plus avec celles du groupe. Chassé avec horreur et violence, le monstre ne peut transformer son égoïsme en altruisme, et même, il ne peut non plus transformer, selon la formule de Volney, ses besoins en devoirs. Dans le monde sans harmonie de *Frankenstein*, il est impossible d'affirmer sans nier : chaque instance entre nécessairement en conflit avec les autres. La présence de la créature est insupportable au créateur, l'humanité est menacée par la monstruosité, la monstruosité par l'humanité.

La morale du roman peut être exprimée en des termes empruntés à la pensée de Percy B. Shelley : il n'existe pas chez l'homme d'intrinsèque propension au mal, seule la solitude fait dégénérer sa nature et seule la chaleur de la vie sociale exalte en lui ses qualités morales³. La perfectibilité humaine, en laquelle Shelley et Godwin⁴ croyaient, est fortement liée à la sociabilité et aux bienfaits de la communauté sur l'individu. Chez Mary Shelley, l'optimisme sur la nature

¹ Voltaire, *Profession de foi des théistes*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, vol. XXVII, p. 56.

² « Les hommes s'associèrent pour assurer leur existence, pour accroître leurs facultés, pour protéger leurs jouissances ; et l'amour de soi devint le principe de la société. » Volney, *Les Ruines*, *op. cit.*, chap. 7, « Principes des sociétés », p. 31.

³ En évoquant la pensée de son défunt compagnon, Mary Shelley a écrit : « The prominent feature of Shelley's theory of the destiny of the human species was, that evil is not inherent in the system of the creation, but an accident that might be expelled. » *The Poetical Works of Percy Bissho Shelley*, ed. Mrs Shelley, London, Edward Moxon, 1839, v. II, p.134.

⁴ « Truth is omnipotent : the vices and moral weakness of man are not invincible : Man is perfectible, or in other words susceptible of perpetual improvement. » William Godwin, *An Enquiry concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, London, 1798, livre I, chap. V.

humaine est moins fort que chez Percy, mais il est certain qu'une idée anti-rousseauiste rassemble Mary, son père et son mari : l'idée que la société est bénéfique. « La plus souhaitable condition du genre humain est l'état social », avait écrit Godwin¹. Mais Mary s'éloigne du modèle paternel et conjugal en mettant en scène un univers dans lequel se brise la continuité entre besoins et bonheur, entre impulsion naturelle et ordre collectif, entre sentiments et raison, entre connaissance et progrès.

La recherche du bonheur, ce droit des Lumières, reste un droit, mais perd toute possibilité de réussite. *Frankenstein* est un livre écrit « en défense de Polyphème² », c'est à dire en défense du monstre doté de sentiments, mais la transformation de ceux-ci en énergie destructrice semble tellement inévitable qu'elle constitue une sorte de règle de l'univers. L'amour de Polyphème pour Galatée produit la mort d'Acis ; l'amour du monstre pour Frankenstein produit la destruction de sa famille. Mais il y a plus : l'effort du monstre pour connaître son origine produit malheur et désespoir. Si l'amour détruit et la connaissance désespère, alors nous est encore soustraite une dernière possibilité de salut moral et littéraire : cette sorte de pessimisme que nous appelons prométhéisme. Selon Harold Bloom, le prométhéisme exalte toujours « l'accroissement de la conscience, à tout prix³ », alors que dans le monde de Mary Shelley, les coûts sont bien pondérés par rapport aux résultats, et la balance est négative. Il est, hélas, désormais impossible d'avoir recours à un héroïsme de l'effort, qui serait assez lumineux pour faire oublier l'énormité de l'échec. Mary Shelley fait ses comptes et ne nous permet pas de nous réfugier dans l'admiration pour le héros désespéré. Frankenstein, dépeint comme une sorte de handicapé moral, n'est pas le Don Quichotte d'une noble folie ; le monstre, bien que sympathique, est lui aussi un héros avorté.

Le *Modern Prometheus* est donc bien différent du *Prometheus Unbound*, qui lui est presque contemporain (1818-20). Percy Shelley pouvait aller jusqu'à admettre la probabilité, et même peut-être la certitude de l'insuccès, mais maintenait sauve la valorisation de l'effort, qui au contraire s'écroule dans le roman de Mary Shelley. Il y a dans cette différence beaucoup plus qu'un désaccord conjugal. Il y a l'alternative entre un romantisme qui poursuit l'œuvre des Lumières et un romantisme qui la critique. Les mots clés n'ont pas changé : bonheur, société, connaissance, perfectibilité, humanité ; mais leurs rapports ont été pris de folie, leurs liens dissous, la guerre fratricide désormais déclarée. Pourquoi le chaos a-t-il remplacé l'harmonie ? Peut être simplement parce qu'on ne peut plus raconter la Genèse en y croyant, ni la parodier en

¹ « The most desirable condition of the human species is a state of society. » *Ibid.*, *Summary of Principles*.

² « I have written a book in defence of Polypheme – have I not ? » Lettre de Mary Shelley à Leigh Hunt, 6 avril 1819, *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, *op.cit.*, v. I, p. 91.

³ « Prometheanism exalts the increase in consciousness despite all cost. » Harold Bloom, « Frankenstein, or the New Prometheus », *Partisan Review*, Fall 1965, p.617.

la raillant. Peut-être parce que le Dieu de Voltaire, en remplaçant le Dieu des chrétiens, a laissé ouverte la question de l'origine, en relançant le mystère qu'il voulait effacer. Et enfin parce que ce que ce mystère nous empêche de nommer doit demeurer innommé.

Paolo TORTONESE

© 2003 Giulio Einaudi editore, traduction de Sarah Tortonese

Autre étude de femme : Madame de Bargeton

« Cette femme née pour être célèbre¹ »

Madame de Bargeton occupe une place à part dans la comédie humaine balzacienne : elle n'est en aucun cas une figure historiquement attestée², elle n'appartient pas non plus aux personnages reparaisant dans le massif romanesque (313). Madame de Bargeton apparaît dans l'espace d'un roman unique, *Illusions perdues*, mais elle s'y déploie et y incarne plusieurs types : la femme de province, une femme en apprentissage de la vie parisienne, de ses usages et codes, amoureux comme sociaux... Elle n'est pas de ces héroïnes à la Walter Scott qui procèdent sans exception de « Clarisse Harlowe : en les ramenant toutes à une idée, il ne pouvait que tirer des exemplaires d'un même type variés par un coloriage plus ou moins vif³ ». Madame de Bargeton, elle, est plusieurs types en une femme, se définissant non seulement par son caractère, ses actions, son évolution tout au long du roman, mais également par opposition à d'autres figures féminines, Coralie, Ève, Madame d'Espard ou les femmes qui composent son salon. Par ailleurs, elle entre bien sûr en résonance avec d'autres personnages féminins de la *Comédie humaine*, ce qui assoit son statut de type. C'est en ce sens qu'elle peut, au même titre qu'un personnage mimétique, assumer « un effet superlatif de réel⁴ ». Elle est un rouage essentiel de la diégèse (repère pour le lecteur, au même titre que le temps et l'espace) et se trouve au cœur du programme narratif comme de son sens, politique et esthétique, elle sous-tend donc l'efficacité du message balzacien.

¹ Balzac, *Illusions perdues*, texte présenté, établi et annoté par Roland Chollet, Gallimard, Pléiade, t. V, 1977, p. 152. Toutes les références à *Illusions perdues* seront désormais données dans cette édition et mentionnées entre parenthèses dans le corps de l'article.

² Nous laisserons de côté toute lecture biographique visant à faire de Madame de Bargeton une version plus ou moins romancée de Madame de Castries.

³ *Illusions perdues*, V, p. 313.

⁴ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, mars 1968 in *Œuvres complètes*, t. III, *Livres, textes, entretiens (1968-1971)*, éd. par Éric Marty, Seuil, 2002, p. 25 à 32. Barthes y analyse les « détails » rejetés comme « superflus » par l'analyse structurale et qui ne sont pourtant pas des « luxes » de la narration et plus précisément de la description. L'analyse de Barthes se focalise sur ces objets signifiants en ce qu'ils participent de « l'illusion référentielle » et d'un « effet de réel ». L'analyse est poursuivie dans *S/Z*, lecture de *Sarrasine* du même Balzac, à propos des personnages historiques, introduits dans la fiction en tant qu'« effets superlatifs de réel » (*S/Z, ibid.*, p. 203).

Elle est donc bien, pour suivre les analyse de Vincent Jouve¹, un « instrument textuel au service de l'intrigue ». En effet, si Madame de Bargeton, née Nègrepelisse, n'est pas le personnage principal du roman², elle participe au pluriel de son titre, perdant elle-même nombre d'illusions et assurant une part de la continuité romanesque des trois parties qui composent le roman, elle est, tout comme Lucien de Rubempré, un lien entre les différents espaces d'*Illusions perdues*, elle est un être du mouvement et le regard du narrateur se déplace en la suivant, elle participe du *Bildungsroman* qu'est pour une part *Illusions perdues* et contribue, de fait, à définir le roman balzacien comme un parcours polyphonique et ambigu du sens. Le narrateur le déclare hautement, Madame de Bargeton est l'« un des personnages les plus importants de cette histoire » (150), elle est même un instrument textuel essentiel d'*Illusions perdues*.

Balzac, en zoologue, et déjà sociologue³, incarne le Haut-Angoulême en Madame de Bargeton, comme la Duchesse de Langeais est le Faubourg Saint-Germain⁴. Mais si Antoinette est héroïsée, sujet d'une description certes minée mais en apparence laudative et sublimée, Madame de Bargeton semble ridiculisée, soumise à une description caricaturale et presque comique. Aussi occupe-t-elle une place particulière au sein des études de femmes d'*Illusions perdues* : elle n'est ni la sublime Félicité des Touches (Camille Maupin) qui fait de brèves apparitions dans le roman et à laquelle Lucien la compare – « qu'était Mme de Bargeton auprès de cet ange brillant de jeunesse, d'espoir, d'avenir, au doux sourire, et dont l'œil noir était vaste comme le ciel, ardent comme le soleil ! » (271) – ni la tendre Ève, ni la belle Coralie. Elle appartient tout d'abord à l'« espèce » des bas-bleus de province, elle est muse... du département. Si, comme Mademoiselle des Touches, personnage de *Béatrix*, elle fut élevée en garçon et eut le « cerveau bourré de connaissances ni digérées ni classées », elle ne devient pas « Diane chasseresse ». Comme l'écrit Françoise Van Rossum-Guyon, Madame de Bargeton est « un personnage complexe, aux aspects multiples, qui dans d'autres circonstances aurait pu devenir

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 93. Sur cette question du héros balzacien, nous renvoyons au dernier essai de Jacques-David Ebguy, *Le héros balzacien, Balzac et la question de l'héroïsme*, Christian Pirot, 2010 et chez le même éditeur, au volume *Balzac et la crise des identités*, études réunies par Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen, 2005.

² Pour reprendre la « distribution différentielle » opérée par Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 115-180.

³ « Quand un écrivain a entrepris une description complète de la société, vue sous toutes ses faces, saisie dans toutes ses phases, en partant de ce principe que l'état social adapte tellement les hommes à ses besoins et les déforme si bien que nulle part les hommes n'y sont semblables à eux-mêmes, et qu'elle a créé autant d'*espèces* que de *professions* ; qu'enfin l'Humanité sociale présente autant de variétés que la Zoologie, ne doit-on pas faire crédit à un auteur aussi courageux d'un peu d'attention et d'un peu de patience ? » (Première partie d'*Illusions perdues*, Préface de la première édition, 1847, 109).

⁴ *La Duchesse de Langeais*, V, p. 934, sq.

une Camille Maupin, alors qu'elle n'est même pas une Dinah de la Baudraye¹ ». Certes, Louise de Nègrepelisse va incarner « toutes les jeunes femmes sorties de la route tracée où doivent cheminer les femmes » (155) mais ses prétentions n'en sont pas moins ridicules, comme le montre la manière dont Balzac joue d'un double discours dans son premier portrait. Elle semble vue à travers les yeux fascinés de Lucien mais les commentaires du narrateur transparaissent en un sous-texte hautement ironique : Lucien admire le « trémoussement serpentin » de la « Reine » mais les modalisateurs viennent miner sa séduction. Le regard du narrateur va au-delà de celui de l'amoureux, traque les fards, la couperose, le front « déjà ridé », les adversatifs sonnent comme des couperets : ses doigts sont « effilés et soignés, mais un peu secs » (166).

Comme Lucien, Louise est inadaptée à son milieu et à son sexe. Elle doit aux hasards de l'Histoire, à la Révolution, d'avoir reçu une « mâle éducation » (154), qui aurait pu se patiner dans les hautes sphères sociales mais la rend « ridicule à Angoulême » (155). Elle est dans une forme de désaccord historique, comme la mère de Lucien, née Mlle de Rubempré, épouse Chardon. Sa supériorité intellectuelle est un double handicap : elle est isolée, au-dessus de son milieu angoumois, de la « nullité des hommes qui l'entouraient » (159). Mais elle est aussi, comme Lucien, un personnage englué dans ses illusions livresques, dans ses idéaux romanesques. Elle est une sorte de préfiguration d'Emma Bovary ou d'avatar tardif de Corinne. C'est ainsi qu'elle séduit Lucien, « lui beurra[nt] ses plus belles tartines et les panacha[nt] de ses plus pompeuses expressions. Ce fut une contrefaçon des improvisations qui déparent le roman de *Corinne* » (173). Tout est parodie et caricature, répétition sur le mode de la « contrefaçon ». Madame de Bargeton vit dans le souvenir douloureux et idéalisé d'un amour perdu sur le champ de bataille, M. de Cante-Croix, qu'elle va en partie réécrire avec Lucien. La « souveraine » se veut une « femme si supérieure » (154), expression du narrateur qui mime sa manie de tout « *supérioriser* » et « *colossifier* » (157). L'intensif introduit une rupture, accentuée par la cacophonie, et vient miner les prétentions du personnage et signer son ridicule.

A force de s'échapper dans les hautes sphères de la poésie et de son salon, à coup de lyrisme et de sentiments éthérés, Louise se désincarne, elle est sèche, l'adjectif est récurrent sous la plume de Balzac, objet d'une gradation constante : elle est « os de sèche », « momie », une femme d'esprit et non de cœur ou de sens. Comme si, de femme, elle devenait peu à peu signe ou métaphore, portant un discours sur le roman, au sein du roman, un objet sémiotique.

Philippe Hamon, dans la *Poétique du récit*, a montré l'importance du lecteur dans la construction du personnage, participant activement à l'élaboration de son sens. C'est exactement à ce type de lecture, sur le mode du décryptage des signes, que Balzac fait appel. Les pages où apparaît Louise

¹ Françoise Van Rossum-Guyon, *Balzac : la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, « Paragraphes », 2002, p. 146.

de Bargeton sont extrêmement ironiques, elles reposent sur une série d'intertextes. Nous sommes en présence d'un personnage « sur-qualifié¹ », dont le décodage suppose la connaissance par le lecteur d'un contexte culturel. Le portrait de Madame de Bargeton est un jeu avec les genres littéraires, avec leurs codes : elle est, à elle seule, plusieurs articles d'une physiologie (la femme de province, le bas-bleu, la reine d'un salon, la provinciale découvrant Paris, la Parisienne), Balzac mimant le style allègre de ce type de publication². Un nouveau portrait à la manière des physiologies venant ponctuer chacune de ses incarnations, selon une loi explicitée dans le roman lui-même :

Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus le même aspect ni la même valeur, une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre. Les physionomies vivantes ont une sorte d'atmosphère qui leur est propre [...] (257)

Rien n'est accessoire ou « luxe » dans les portraits de Balzac, tout participe de « l'illusion référentielle », d'un « effet de réel³ » comme d'un écho métadiscursif. Julien Gracq le note dans *En lisant, en écrivant* – il y a chez l'écrivain « un enserrement, et presque un enfouissement de chaque personnage dans le réseau hyperbolique des relations matérielles⁴ » – tout comme Lukács avant lui : « les personnages de Balzac n'ont jamais – du point de vue littéraire – de traits fortuits, car ils ne possèdent aucune particularité, même très extérieure, qui n'ait une importance décisive à quelque moment du déroulement de l'action⁵ ».

Tout vient donc caractériser ironiquement Madame de Bargeton : ses vêtements, sa manière de tenir salon, sa « parlure » : comme le dit Stanislas, « elle est à cheval sur ses grands mots qui n'ont ni queue ni tête » (211), elle affectionne les tournures emphatiques, les « tartines », les superlatifs et aime à « *typiser, individualiser, synthétiser, dramatiser, supérioriser, analyser, poétiser, prosaïser, colossifier, angéliser, néologiser et tragiquer* » (157). Éric Bordas a analysé la manière dont Balzac retranscrit en italiques dans le texte – et non par le biais de paroles rapportées – et de manière « ouvertement satirique » l'« argot jargonesque » de son personnage : « sa parole sera celle d'une pédante, mais dont les tics langagiers se résumeront à des références livresques incongrues et à une expression

¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 123.

² La physiologie est d'ailleurs évoquée dans *Illusions perdues* à propos d'un article de Lucien, « un de ces délicieux articles qui firent la fortune de ce petit journal, et où, en deux colonnes il peignait un des menus détails de la vie parisienne, une figure, un type, un événement moral, ou quelques singularités. Cet échantillon, intitulé : *Les Passants de Paris*, était écrit dans cette manière neuve et originale où la pensée résultait du choc des mots, où le cliquetis des adverbes et des adjectifs réveillait l'attention » (446).

³ Nous reprenons la terminologie de Barthes dans « L'Effet de réel », *op. cit.*

⁴ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1981, p. 22.

⁵ Lukács, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, 1998, p. 60.

métaphorique pléthorique jusqu'à l'hyperbole ». Madame de Bargeton s'exprime par le biais de métaphores, « filées jusqu'au burlesque », qui ont le code littéraire pour référent¹.

Madame de Bargeton se voudrait donc héroïne littéraire jusque dans son style. Elle vise le sublime, n'est bien souvent que ridicule. Dès la première mention de son nom dans le roman, David ne déclare-t-il pas à Lucien qu'ils sont « plus séparés l'un de l'autre par les préjugés que si vous étiez, elle à Pékin, toi dans le Groenland » (149) ? La référence est incongrue et fait sens. Madame de Bargeton sera ainsi, tout au long du roman, rapportée à des éléments exotiques, décalés, mis à distance par l'ironie, jusqu'à devenir l'héroïne du cruel conte de la Seiche épouse du Héron, parodie de fable. Elle est en ce sens un personnage référentiel, non parce qu'elle serait en adéquation avec un récit mimétique ou réaliste, mais parce qu'elle est un personnage tout entier construit en référence à l'univers de la fiction, du moins dans la première partie du roman.

Madame de Bargeton entreprend néanmoins de « se *désangoulémer* » (262), terme mis en valeur par les italiques, en un usage volontairement équivoque, puisqu'il est impossible de déterminer si la création du néologisme est attribuable à la reine de la métaphore hyperbolique ou à un narrateur ironique. Louise se rend à Paris, se détache de Lucien et se donne deux initiateurs, M. du Châtelet et Mme d'Espard. Elle sera dès lors l'objet d'une autre étude de femme. Le personnage change. « La reine d'Angoulême » rêve d'« incognito » (259). Rapidement elle n'est plus « reconnaissable » et sa métamorphose est pour elle une manière de se rapprocher de sa véritable essence : « Louise [...] était redevenue ce qu'elle eût été sans son séjour en province, grande dame » (486). De fait, Louise se transforme au gré de ses passages dans les différents espaces du roman, elle assimile, absorbe, se nourrit du caractère poétique de Lucien ou, plus prosaïquement, prend la verveur de « melon » de M. du Châtelet devenu son époux :

Chacun s'avoua que Louise de Nègrepelisse ne se ressemblait pas à elle-même. Le monde parisien où elle était restée pendant dix-huit mois, les premiers bonheurs de son mariage qui transformaient aussi bien la femme que Paris avait transformé la provinciale, l'espèce de dignité que donne le pouvoir, tout faisait de la comtesse du Châtelet une femme qui ressemblait à Mme de Bargeton comme une fille de vingt ans ressemble à sa mère. (655)

Le jeu onomastique de la période balzacienne – qui liste les identités de son personnage comme les strates d'une reconstruction – vient souligner l'évolution paradoxale de Louise : elle est à la fois la même, fidèle à sa « race » et totalement une autre. Et sans doute un personnage bien plus

¹ Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997. Nous renvoyons en particulier aux pages 68 et 69 qui analysent le phénomène de « germination » de la métaphore chez Mme de Bargeton.

complexe que sa caricature initiale ne le laissait percevoir. Louise est décidément donnée au lecteur comme un palimpseste, un texte polyphonique à déchiffrer.

C'est pourquoi son étude est indissociable de celle des autres personnages du récit : Madame de Bargeton ne peut être définie qu'en rapport à d'autres figures. Lucien au premier titre, pour suivre les analyses d'Éric Bordas soulignant justement « l'inquiétant narcissisme qui unit les deux amants¹ », effets de miroirs que Balzac traduit par une période jouant d'un enchevêtrement des noms, d'une anacoluthie à valeur de soulignement, une syntaxe tissant un rapport ambigu entre chiasme et tautologie : « Naïs fut aimée comme tout jeune homme aime la première femme qui le flatte, car Naïs pronostiquait un grand avenir, une gloire immense à Lucien ». Les verbes (aimer, flatter, pronostiquer) tissent un sous-texte corrosif qui mine toute mythologie amoureuse : il ne s'agit pas d'amour courtois mais courtier, il ne s'agit pas d'être mais d'avoir. Les deux amants ont un parcours romanesque qui s'affiche dans leurs noms², leurs identités changeantes, problématiques³, dans les épithètes homériques à valeur le plus souvent ironique dont Balzac les affuble. Comme Lucien, arrivant à Paris, elle est d'abord habillée de « bleu », manière de souligner sa naïveté et sa méconnaissance de son monde inconnu qu'elle aborde⁴. Lien intime encore, leur manière de vivre dans et par la poésie, supérieurs et isolés, en une réécriture parodique des grandes histoires d'amour de l'histoire littéraire : ils sont Dante et sa Béatrice, Mme de Staël et Benjamin Constant, Pétrarque et Laure, Don Quichotte et sa Dulcinée (238-239). Lucien et sa « Corinne d'Angoulême » (455) ont un comportement intertextuel, comme l'écrit Alain Buisine des personnages de *Mademoiselle de Maupin*, ils vivent « en termes proprement livresques et romanesques⁵ ». De par cette existence citationnelle, Madame de Bargeton apparaît doublement comme un personnage, héroïne d'*Illusions perdues* comme des fictions qu'elle se crée pour agrémenter sa vie. Sa première apparition dans le roman en est l'illustration : elle est présentée au lecteur au sein d'un discours de Lucien, associée à André

¹ Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours, op. cit.*, p. 67.

² « Mlle Marie-Louise-Anaïs de Nègrepelisse », dite Naïs, devient Madame de Bargeton, puis Madame Sixte du Châtelet. Lucien né Chardon, rêve de retrouver le nom de sa mère, née Rubempré. Lucien, à Paris, se verra affublé d'une dénomination doublement ironique : il est « de l'Houmeau », parodie de nom aristocratique comme d'épithète homérique. C'est un prénom qui signe l'amour de Lucien et Naïs : « la fière et noble Nègrepelisse offrit à ce bel ange un de ses noms, elle voulut être Louise pour lui » et elle le renverra d'un billet non signé, obligeant l'ancien amant à l'appeler de nouveau « Madame ».

³ Cf. Claude Duchet, « De A à Z, Balzac, faiseur de noms », *Magazine Littéraire*, fev. 1999, n° 373, p. 48 à 51, montrant que l'onomastique est un ancrage essentiel du romanesque balzacien. « Le nom propre est pour Balzac une matière à fiction, un espace pour l'imaginaire ; il sert moins à nommer celle ou celui qui serait déjà là qu'à produire le récit dont il est déjà virtuellement porteur » (p. 50-51).

⁴ Alain Rey montre que l'expression (bleu au sens de candide, nouvelle recrue) est attestée dès 1791, *Dictionnaire historique de la langue française*, article « bleu », Robert Laffont, 1998, tome 1, p. 421.

⁵ Alain Buisine, préface de *Mademoiselle de Maupin*, Le Livre de Poche classique, 1994, p. 19.

Chénier et à son personnage de Camille. Elle est une « grande dame », un rêve et non une réalité (148).

Inadaptée à son milieu, ambitieuse, Madame de Bargeton suit un apprentissage. Elle est donc un principe de mouvement dans le roman. La focalisation du texte en trois espaces province/Paris/province est liée à son personnage et non pas seulement à celui de Lucien. Elle possède un nom et des alliances (elle est cousine de Mme d'Espard) qui lui sont des laissez-passer et il est important de signifier qu'elle est présente jusque dans les espaces romanesques ou les cercles qui lui sont *a priori* le plus étrangers, comme le journalisme (auquel Balzac l'associe dès l'emploi du terme argotique « tartines »). En ce sens, Mme de Bargeton est bien personnage « anaphore » : « ces personnages qui tissent » dans le récit des appels et rappels « à des segments d'énoncés disjoints », qui sont « en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur¹ », qui doivent être analysés comme des indices, en ce que leurs apparitions régulières dans le roman assurent une cohérence du récit.

Personnage pragmatique, Naïs sait mettre en sourdine les lois du cœur. Elle est sans doute avec Châtelet (rien d'étonnant donc à leur mariage) un des rares personnages du roman à aller au bout de son parcours et à démontrer son aptitude à toutes les transitions : Mlle de Nègrepelisse, de haute naissance mais à la destinée contrariée par la Révolution et la fin de l'Ancien Régime, épouse d'abord un noble de province, un « quadragénaire fort endommagé par les dissipations de sa jeunesse » (155), puis, à la mort de ce dernier, saisit la marche de l'Histoire et s'unit à un arriviste comme elle, baron d'Empire puis préfet et comte. Un homme capable d'acquérir fonctions et titres. En ceci, Mme de Bargeton incarne le passage des valeurs de l'Ancien Régime – par sa naissance, son appartenance à une noblesse provinciale, butée sur ses opinions monarchiques absolues, ce « *je ne sais quoi* que l'on peut nommer la *race* » (274) – à celles de l'Empire puis de la Restauration : elle devient femme de préfet, en un monde où le nom est encore nécessaire mais où le mérite et l'efficacité sociale et politique ont remplacé pour une part la naissance. Il ne suffit plus de naître dans ce monde, il faut devenir. Leçon pragmatique qu'Anaïs a retenue et sait mettre en application, au contraire de Lucien, apte seulement aux « petites révolutions », sans continuité.

Ainsi il est une force de caractère de Louise, au-delà de son ridicule premier, une virilité même, selon les termes mêmes de Balzac et ses classifications physiognomonistes : Madame de Bargeton est rousse (166) et même « plus que rousse » (273). Elle abandonne le jeune homme dont elle fut le premier mentor dès qu'elle perçoit qu'il ne pourra pas être digne de ses leçons :

¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 123.

« [...] chez Mme de Bargeton, l'amour était greffé sur l'orgueil » (256). Ce que confirmera Mme d'Espard, révélant en une phrase assassine à Lucien combien Louise « mettait de finesse dans son plan. [...] Croyez-vous qu'elle voulût être Mme Chardon ? Le titre de comtesse de Rubempré valait bien la peine d'être conquis. Voyez-vous ? l'amour est une grande vanité qui doit s'accorder, surtout en mariage, avec toutes les autres vanités. Je vous aimerais à la folie, c'est-à-dire assez pour vous épouser, il me serait très dur de m'appeler Mme Chardon » (479-480). Le parcours de Mme de Bargeton, née Nègrelisse, est aussi la conquête vaniteuse et victorieuse d'un nom.

En ce sens, Madame de Bargeton est une illustration par ricochet de la *Physiologie du mariage* (1829) qui livre une peinture sans fard des misères de la vie matrimoniale : dans ses contradictions, ses ambiguïtés, son parcours, Madame de Bargeton est de ces femmes qui tentent de se faire une place dans la société masculine du siècle et demeurent un rouage essentiel dans une ascension sociale réussie, en ce « temps où les femmes ont eu plus d'influence qu'on ne le croit sur les affaires » (161). Pour autant, elle est toujours définie en fonction d'un personnage masculin : son précepteur, l'abbé Niollant qui « s'admirait en elle comme un auteur dans son œuvre » (154), son premier mari, monsieur de Bargeton, qui voit en elle l'occasion d'une belle alliance, d'un « brillant mariage » (156). Monsieur du Châtelet décide de la courtiser, de « la posséder » (167) par vengeance (elle l'a humilié en l'appelant « Châtelet », castrant sa particule¹) mais aussi parce qu'il voit en elle une « veuve riche en espérances à épouser² ». Pour Lucien même, elle « une bienfaitrice qui allait s'occuper de lui maternellement » (169). Pour tous, elle est une « proie », un « peut-être » (162) riche d'avenir et d'espérances matérielles et pragmatiques.

Ainsi, Madame de Bargeton ne doit pas être analysée sous l'angle de ses seules prétentions ridicules. Elle a la grandeur paradoxale d'une femme qui se voudrait indépendante, qui refuse de se plier aux conventions, comme le montre sa manière de servir du thé, « grande innovation dans une ville où le thé se vendait encore chez les apothicaires, comme une drogue employée contre les indigestions » (173) ou, plus sérieusement, de forcer son mari à provoquer Stanislas en duel. Cependant sa liberté et son indépendance sont sans cesse contrariées, elle doit se plier à certaines convenances. C'est aussi en ce sens qu'elle est « un des personnages les plus importants de cette histoire » : Elle incarne une époque dont elle maîtrise peu à peu rouages et codes. Madame de Bargeton est une initiatrice, elle s'adresse cinq fois à Lucien dans la seule première partie du

¹ Elle « appela le directeur des contributions M. Châtelet, et le pétrifia en lui faisant comprendre qu'elle connaissait l'illégale superfétation de sa particule ».

² « Ce vieux beau, car il avait quarante-cinq ans, reconnu dans cette femme toute une jeunesse à ranimer, des trésors à faire valoir, peut-être une veuve riche en espérances à épouser, enfin une alliance avec la famille des Nègrelisse, qui lui permettrait d'aborder à Paris la marquise d'Espard, dont le crédit pouvait lui rouvrir la carrière politique » (162).

roman, signe de l'importance de son rôle et de son influence sur la destinée du héros¹. Centrons notre analyse sur son premier discours : Elle-même le désigne comme un « enseignement » (173). Elle use d'une véritable rhétorique, ses arguments sont idéologiques et son discours persuasif, séducteur et corrupteur. Ses leçons cyniques annoncent tant les thèmes que le style de celui de Carlos Herrera. Sa voix est « tendrement moqueuse », elle analyse tant le passé ou la situation présente de Lucien que son devenir, se met en scène aux côtés du poète, soulève pour lui « les couches successives de l'État social » (174), explicite comment parvenir. Elle cite de grands exemples historiques, Bernard de Palissy, Louis XI, Fox, Napoléon, Christophe Colomb, César (175) et lui enseigne que « les hommes de génie n'avaient ni frères, ni sœurs, ni pères ni mères : les grandes œuvres qu'ils devaient édifier leur imposait un apparent égoïsme, en les obligeant à tout sacrifier à leur grandeur » (174). Dans sa forme, comme dans son registre cynique ou les exemples venant l'illustrer, son discours est assez proche de celui du prétendu abbé : il s'agit d'un travail de sape des valeurs auxquelles Lucien a pu vouloir croire, d'une leçon de morale paradoxale adressée à un « enfant² » dont on veut faire un homme. Mme de Bargeton tient le même discours élitiste que Jacques Collin *alias* Vautrin *alias* Carlos Herrera. Lucien doit abandonner ses idées « sur la chimérique égalité de 1793 » (174), savoir se placer au-dessus des autres ambitieux comme des lois³. Les directions données à la destinée de Lucien sont les mêmes que celles pensées, en toute fin du roman, par Carlos Herrera⁴ : vers la solitude et vers le haut. Surtout, les effets de ces discours sur Lucien sont identiques : son imagination s'enflamme. Avec les deux personnages, Lucien « mord à la pomme » (174). Comme Herrera, Mme de Bargeton sait lire Lucien, elle perçoit son essence. D'ailleurs dès ce discours de Madame de Bargeton, Balzac met en relation les deux épisodes par un jeu de références intertextuelles : « Lucien, qui ne se savait pas entre l'infamie des bagnes, et les palmes du génie, planait sur le Sinaï des prophètes, sans voir, au bas l'horrible suaire de Gomorrhe » (175), véritable annonce narrative du dénouement et de l'identité véritable (judiciaire comme sexuelle) du prétendu abbé.

Au moment du départ pour Paris, qui est moins conçu comme un déplacement horizontal que vertical, « l'altière Nègrepelisse » (251) livre une nouvelle leçon à Lucien (177). Le lecteur pourrait s'attendre un discours lyrique et amoureux. De fait, ses paroles cyniques décrivent à Lucien ce que sera cet « Eldorado littéraire » : la création est négligée en tant que travail, elle n'est

¹ cf. F. Van Rossum-Guyon, *Balzac : la littérature réfléchie, discours et autoreprésentations*, *op. cit.*, p. 146.

² Les deux personnages emploient le même terme pour apostropher Lucien. Cf. p. 174 (pour Mme de Bargeton) et 704 (pour l'abbé).

³ « Il devait donc se mettre au-dessus des lois, appelé qu'il était à les refaire » (174).

⁴ Pour l'analyse de ce discours et sa portée historique comme idéologique, cf. « Violence et histoire : exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne », Christine Marcandier-Colard, in *Balzac dans l'Histoire*, études réunies par Nicole Mozet et Paule Petitier, SEDES, 2001, p. 145-157.

reconnue qu'associée au Pouvoir, aux salons aristocratiques et à l'argent. Il n'est point de gloire possible hors de Paris, « capitale du monde intellectuel » (249). Il faut donc à Lucien emprunter « la bonne route » (250), nouvelle annonce de ce chemin que prendra Lucien, qui aurait pu le mener nulle part, sur lequel il rencontrera Herrera.

Mais dès les pages liminaires de la seconde partie du roman, pour reprendre les catégories de Greimas, d'adjuvant, le personnage devient opposant. Lorsque Lucien a la naïveté de lui confier son amour pour Coralie, Mme de Bargeton use de son entregent pour lui fermer le Faubourg Saint-Germain, lui faire subir à son tour les épigrammes les plus mordantes, elle jure la perte de son ancien protégé et devient l'instrument de sa chute. La précieuse prétendument ridicule se mue en figure énigmatique, sachant brouiller les signes : Lucien est incapable de « reconnaître les moments où Mme de Bargeton revenait à lui, s'éloignait blessée, lui faisait grâce ou le condamnait à nouveau » (491). Cet « impossible » est certes le signe de la cécité herméneutique de Lucien, de son incapacité foncière à déchiffrer les indices, mais c'est aussi une marque de la puissance de cette femme qui réécrit, dans la troisième partie d'*Illusions perdues* toute son histoire antérieure avec Lucien : « À la manière de ce roi de France qui ne vengerait pas le duc d'Orléans, Louise ne voulait pas se souvenir des injures reçues à Paris par Mme de Bargeton. Elle voulait patronner Lucien, l'écraser de sa protection et s'en débarrasser *honnêtement* » (658). La référence historique à Louis XII souligne l'importance politique et sociale conquise par Mme de Bargeton, signe sa duplicité, tout comme le dédoublement onomastique et les italiques sur l'adverbe *honnêtement* sont le signe de l'ambiguïté fondamentale de ce personnage et de son statut d'« instrument textuel ».

Pour reprendre les termes de José-Luis Diaz, Madame de Bargeton est donc « un personnage miroir qui n'existe qu'au confluent de points de vue dissemblables¹ ». En perpétuel mouvement, sous le signe de la métamorphose – « extravagante » (152) au sens où elle mène le roman vers ses ailleurs –, elle apparaît comme une figure polyphonique, « ambivalente » car « s'y croisent le point de vue du narrateur, qui prend ses distances, le regard ébloui de Lucien et ceux de ses admirateurs qu'elle fascine ou de ses détracteurs jaloux² ». Éric Bordas a montré avec précision que Mme de Bargeton change radicalement de langage entre les deux premières parties du roman³. Si ses discours à Angoulême sont placés sous le signe des métaphores filées et incongrues, intertextuelles, ceux de Paris sont au contraire froids, « sans rhétorique voyante ». Les tirades

¹ José-Luis Diaz commente *Illusions perdues*, Foliothèque, 2001, p. 74.

² F. Van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 146.

³ Éric Bordas, *Discours et détours*, *op. cit.*, p. 70.

parisiennes de l'ancienne « Reine d'Angoulême » illustrent sa conquête d'une maîtrise du langage politique, d'une « énonciation qui biaise¹ ».

Madame de Bargeton incarne donc, dans son ambiguïté, dans son équivocité, la poétique d'*Illusions perdues*. D'ailleurs elle apparaît à chaque fois que le roman change de sens et sa calèche en est l'emblème. À la toute fin de la première partie, la « vieille calèche sexagénaire » (255) est le carrosse magique qui mène Lucien à Paris, le vaisseau de ce « Fernand Cortès littéraire ». Et au début de la troisième et dernière partie du roman, elle signe cette fois l'échec de ce jeune homme « monté sur des si ». Lucien, abattu, proche du suicide, vaincu par Paris, monte à l'arrière d'une calèche qui n'est autre que celle de Mme de Bargeton, devenue Mme du Châtelet (553). Comme le résumera la mère de Lucien, « parti dans la calèche de Mme de Bargeton à côté d'elle, il est revenu derrière ! » (643). La calèche figure l'ironie d'un retour qui est l'antithèse exacte de l'aller, l'humiliation suprême. Tout commence et tout finit dans des lieux hantés par Mme de Bargeton, sa maison, « berceau des ambitions de Lucien et où cette scène a commencé » (637), son boudoir, « où les malheurs de Lucien avaient commencé et où ils allaient se consommer » (656). Elle est le lien des espaces du roman, ses discours croisent ceux des autres personnages, de Carlos Herrera, nous l'avons vu, mais aussi de Lousteau, d'Arthez ou même David. Sa métaphore de l'herbe – « la poésie ne pousse pas dans la tête de M. de Rubempré comme l'herbe dans nos cours » – préfigure celle employée par le même d'Arthez évoquant la lenteur de la production artistique ou de David (« les moissons arrosées d'encre ne se font (quand elles se font) que dix ou douze ans après les semences, et Lucien a pris l'herbe pour la gerbe »). Si Mme de Bargeton n'est en aucun cas le porte-parole de Balzac, elle est un des accords majeurs de la polyphonie du roman. Et certaines des idées qu'elle enseigne à Lucien sont de celles qui traversent la *Comédie humaine*, qu'il s'agisse de la solitude fondamentale et nécessaire du génie², de sa lecture cynique des *Envers de l'histoire contemporaine*, ou de sa manière de soutenir la jeune littérature romantique, dont elle épouse aussi les ridicules, marque du rapport paradoxal de Balzac au romantisme, entre participation et retrait³.

Enfin, il est à noter que Mme de Bargeton met en abyme sa propre inscription dans le roman : elle demande en effet à Lucien de se souvenir, en écrivain, de ces femmes qui sont comme « la plante qui se dessèche au fond d'une forêt, étouffée par des lianes, par des végétations gourmandes, touffues, sans avoir été aimée par le soleil, et qui meurt sans avoir fleuri ! Ne serait-ce pas un poème d'horrible mélancolie, un sujet tout fantastique ? [...] Ce serait

¹ *Ibid.*, p. 72.

² Cf. la note 2 de la page 1171 de l'appareil critique d'*Illusions perdues* en Pléiade. Roland Chollet y montre combien les affirmations de Mme de Bargeton rappellent les thèses balzaciennes, dans trois articles de *La Silhouette sur les Artistes*, *La Maison du chat-qui-pelote*, *La Recherche de l'Absolu* ou la *Correspondance*.

³ Cf. Préface de la première édition de *La Peau de chagrin*, 1831, X, p. 47 à 55.

le type de beaucoup d'existences » (210). Comme l'écrit Françoise Van Rossum-Guyon, Louise propose là « à Lucien d'écrire les *Scènes de la vie privée*¹ ». N'est-elle « née pour être célèbre, maintenue dans l'obscurité par de fatales circonstances » (152) ? On peut y lire également une manière pour le romancier de souligner à quel point son personnage est essentiellement axiologique. C'est en cela que madame de Bargeton est « un des personnages les plus importants de cette histoire » (150). Cette phrase que l'on pourrait *a priori* analyser comme un commentaire ironique du narrateur est sans doute à lire au premier degré, et attribuable à l'auteur d'*Illusions perdues*. Comme Balzac l'écrira par ailleurs, dans ses *Études sur M. Beyle*, « L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle intelligence² ». Madame de Bargeton est sans conteste un de ces personnages « Idée ».

Christine MARCANDIER

¹ F. Van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 151.

² *Revue parisienne*, 23 septembre 1843, cité dans l'anthologie *Balzac, Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, « Références littérature », 2000, p. 202.

© *Insignis*, n°1, Trans(e), mai 2010