

comité scientifique

Patrick Imbert

Tugrul Inal

Mirosław Loba

Wiesław Malinowski

Zuzana Malinová

Paweł Matyaszewski

Krystyna Modrzejewska

Michał P. Mrozowski

Sabine M. E. van Wesemael

comité de lecture

Adina Balint

Doris Eibl

Ariane Ferry

Florence Godeau

Krzysztof Jarosz

Tomasz Kaczmarek

Sándor Kálai

Thierry Laurent

Oana Panaïté

Lydie Parisse

Andrzej Rabsztyń

Piotr Sadkowski

Barbara Sosień

Anita Staroń

Piotr Śniedziewski

Jean-Louis Tilleul

Izabella Zatorska

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska

Anne Delsipée

Katarzyna Kotowska

Tomasz Swoboda

Paulina Tarasewicz

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

révision du texte

Anne Delsipée

mise en page

Mateusz Wierzbowski

couverture et page de titre

Joanna Kwiatkowska

Ouvrage publié avec le concours de

M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83

<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 15

études

TOMASZ SZYMAŃSKI Entre évolution et révolution : l'idée de religion universelle chez Pierre-Simon Ballanche et Edgar Quinet	9
AGNIESZKA KOCIK De l'éclair révolutionnaire de 1830 à l'envie démocratique	23
MARTA SUKIENICKA Le lyrisme de l'évolution : les rêveries sur le vivant de Charles Nodier et de Camille Flammarion	41
MAGDALENA WANDZIOCH Miroir – reflet de l'évolution du conte fantastique au XIX ^e siècle	57
ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA Zola et Maupassant conteurs fantastiques : le genre en (r)évolution	75
JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD Cette é-volution qui re-vient. Le portrait (r)évolutif dans l'œuvre d'Émile Zola : le cas de L'Assommoir	93
ALEKSANDRA KAMIŃSKA Joris-Karl Huysmans au miroir de sa littérature : évolution naturelle ou révolution ?	109
EDYTA KOCIUBIŃSKA Contre, tout contre. Le manifeste révolutionnaire du dandy	127
ANNA OPIELA-MROZIK La révolution et l'art. George Sand et Richard Wagner face au Printemps des peuples	139
ANITA STAROŃ <i>Le Mordu</i> de Rachilde : une (r)évolution plus qu'esthétique	155
MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ Le voyage en Orient de Gustave Flaubert : révolution ou évolution dans l'approche de l'Orient ?	173
EWA M. WIERZBOWSKA « <i>Personne ne fait une révolution à soi tout seul</i> »	191

BÉVOLUTION

Un cube rempli d'éléments différents tourne sur lui-même, frappe avec force le sol, tourne encore, et encore, fait un dernier mouvement et s'arrête enfin à sa position initiale. Voilà une révolution. Ce qui retient notre attention, ce sont les éléments à l'intérieur du cube, qui ont provoqué le mouvement et dont aucun n'est resté à sa place, et le cube-récipient, qui a subi des changements importants. Tout a changé. Le récipient peut être la société, le genre ou l'esthétique littéraire, la doxa ; la révolution se fait donc sous nos yeux. Mais la distance temporelle nous permet de mieux voir et d'enregistrer les changements opérés. Le récipient étant illimité autant que les éléments, la littérature enregistre de nombreuses formes et questions soumises à la révolution, qui est elle-même aussi concernée. La position initiale signifie un moment de repos, de calme dont la durée n'est jamais prévisible. Les mouvements à l'échelle micro deviennent une avalanche qui emporte de nouveau le récipient en question, marquant inévitablement le macro. Le littérateur, observateur attentif par excellence, suit les traces à l'échelle micro et macro laissées par les mouvements révolutionnaires/révolutifs. Les facteurs qui provoquent la révolution sont aussi intéressants que ses effets. Le mouvement, lui aussi, est objet d'étude. Nos auteurs se montreront-ils plus attirés par la matérialité ou plutôt par l'*imponderabilia* ? N'oubliant pas que la Matière et l'Idée s'influencent, je vous invite à la lecture de ce quinzième numéro de Cahiers ERTA.

EWA M. WIERZBOWSKA

ÉTUDES

TOMASZ SZYMAŃSKI

Université de Wrocław

Entre évolution et révolution : l'idée de religion universelle chez Pierre-Simon Ballanche et Edgar Quinet

Les termes d'évolution et de révolution sont souvent opposés l'un à l'autre, que ce soit dans un contexte littéraire, socio-politique ou religieux. L'évolution consiste en un développement progressif et continu, la révolution en une transformation violente et imprévisible. Pourtant, au XIX^e siècle, il arrive que leurs perspectives se croisent ou se côtoient, nous poussant ainsi à nous interroger sur les rapports qui existent entre elles. J'ai choisi de le faire en tentant une étude comparée des idées religieuses de deux auteurs, Pierre-Simon Ballanche et Edgar Quinet, en me concentrant sur leurs idées religieuses, et particulièrement leurs conceptions respectives de la religion universelle. Leurs œuvres s'y prêtent bien : ils admettent tous les deux l'existence d'une révélation à la fois éternelle, continue et progressive qui se déploie dans l'histoire. Chez les deux auteurs aussi la Révolution française et la rupture qu'elle opère occupe une place centrale dans leur réflexion sur l'évolution religieuse de l'humanité.

Pierre-Simon Ballanche (1776-1847), l'un des principaux représentants de la pensée religieuse et historiosophique en France au XIX^e siècle, reste un auteur relativement méconnu, relégué au second plan par les plus grands romantiques, ses contemporains : Chateaubriand, Victor Hugo ou Benjamin Constant. Né à Lyon en 1776, le « doux Ballanche » est doté d'une personnalité sensible et d'une santé fragile. La Révolution marque son adolescence

d'expériences douloureuses. Sa ville, qui en 1793 résiste à la Convention en prenant le parti des girondins, fait l'objet d'une répression particulièrement violente et cruelle : « Lyon fit la guerre à la liberté, Lyon n'est plus », comme devait annoncer le conventionnel Barrère, surnommé « Anacréon de la guillotine »¹. En 1812 Ballanche fait la connaissance de Juliette Récamier, qui sera sa muse jusqu'à la fin². C'est en sa compagnie que, lors d'un voyage en Italie dans les années 1823-1825, il invente le plan de son *opus vitae*, la *Palingénésie sociale*³. Ses Œuvres complètes, qui paradoxalement ont une forme inachevée⁴, sortent en 1830 et 1833. Il meurt en 1847 et est inhumé au cimetière Montmartre dans la tombe familiale de Madame Récamier, qui allait l'y rejoindre en 1849.

Ballanche dans sa vision du monde et de l'histoire aspire à concilier les deux pôles, souvent antagonistes, entre lesquels s'étend la culture occidentale : tradition et progrès. La tradition, telle que l'envisage l'auteur de la *Palingénésie sociale*, est issue d'une révélation primitive, qui jette la lumière sur les destinées de l'humanité par ses dogmes : ceux de la chute et de la réhabilitation de l'Homme – de l'homme universel ou cosmogonique, être spirituel rempli de gloire, appartenant au monde des essences divines émanées de Dieu au commencement. Cet homme primitif, voulant se montrer indépendant par rapport au monde divin, a chuté dans la matière, provoquant ainsi le morcellement de la création et la division de l'unité première des êtres : en sexes, en individus, en castes et en classes sociales⁵. Le monde matériel est donc un sym-

¹ G. Hervé, *Pierre-Simon Ballanche*, Nîmes, C. Lacour, 1990, p. 20-26.

² J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme : William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, Éditions P.-H. Heitz, 1951, p. 335-343.

³ *Ibidem*, p. 340-341.

⁴ P. Bénichou, « Le grand œuvre de Ballanche : chronologie et inachèvement », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.–oct. 1975, n° 5, p. 736-748.

⁵ *Ibidem*, p. 366-372. A. McCalla, *A romantic historiosophy : the philo-*

bole, un hiéroglyphe du monde spirituel, et en même temps son voile illusoire. Mais c'est aussi un moyen de ré-intégration, car la Chute a tout de suite ouvert la perspective d'un retour à l'unité divine : « Ainsi l'évolution et le progrès sont dans la nature de l'homme déchu et réhabilité »⁶. Or, l'évolution ne peut s'opérer que par la voie d'épreuves expiatrices successives, adaptées à la nature humaine, à un temps et un lieu donné. Ce processus de mort et de renaissance, c'est la palingénésie : « Rien n'est, dit Héraclite, tout se fait ; tout est évolution et développement ; tout a le mouvement palingénésique. Dieu crée éternellement, et se repose éternellement ; tout est nécessaire et contingent »⁷.

Le terme « palingénésie » vient de Charles Bonnet, qui l'avait précédemment formulé dans sa *Palingénésie philosophique* (1769) en analysant l'évolution naturelle des êtres, formant une chaîne graduelle d'une continuité parfaite. Ce que Bonnet avait affirmé des êtres individuels, Ballanche l'applique à l'évolution des sociétés humaines⁸. Car, il n'y a pas, selon lui, de vie humaine en dehors de la société – c'est elle qui fournit les moyens de rachat et les institutions permettant de régénérer l'homme. Les progrès de la civilisation entraînent donc le perfectionnement de l'homme et possèdent une fonction spirituelle, expiatrice et initiatique, palingénésique pour reprendre le terme-clef de Ballanche. Ces progrès sont véhiculés par ce que Ballanche nomme les « traditions générales »⁹ ou

sophy of history of Pierre-Simon Ballanche, Leiden–Boston, Brill, 1998, p. 226-230.

⁶ P.-S. Ballanche, *Prolégomènes*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie J. Barbezat, 1830, t. 3, p. 413.

⁷ *Ibidem*, p. 42-43.

⁸ *Ibidem*, p. 12-13.

⁹ Dans ses *Prolégomènes à la Palingénésie sociale*, Ballanche écrit : « Tels sont les principes dont je désire établir la conviction intime, affermir et fortifier le sentiment profond. En un mot, le haut domaine de la Providence sur les affaires humaines, sans que nous cessions d'agir dans une sphère de liberté ; l'empire de lois invariables régissant éternellement, aussi bien que le monde physique, le monde moral, et même le

« primitives », qui forment la religion universelle du genre humain, identifiée à un christianisme antérieur¹⁰ à celui de l'histoire, et jetant la lumière sur toutes les croyances et tous les mythes du monde.

L'homme, en tant qu'être spirituel, possède des facultés cachées, présagées par le magnétisme, qu'il est appelé à développer par son évolution. Ces facultés démontrent que chaque instant contient l'éternité, que chaque fait individuel est un fait universel, que l'histoire de l'individu, c'est l'histoire d'un peuple, et celle-ci, c'est l'histoire du genre humain¹¹. C'est en cela que Ballanche est original : s'inspirant d'auteurs représentatifs de l'ésothérisme occidental¹² comme Jacob Boehme, Louis-Claude de Saint-Martin ou Antoine Fabre d'Olivet, il fait de sa pensée une véritable historiosophie, où les évènements historiques et les faits individuels décident de la régénération finale¹³. Or, cette régénération possède un caractère éminemment plébéen, comme la religion chrétienne est la religion par excellence plébéenne, au sens où elle doit abolir la divi-

monde civil et politique; le perfectionnement successif, l'épreuve selon les temps et les lieux, et toujours l'expiation; l'homme se faisant lui-même, dans son activité sociale comme dans son activité individuelle : n'est-ce point ainsi que l'on peut caractériser la religion générale du genre humain dont les dogmes plus ou moins formels, plus ou moins obscurcis, reposent dans toutes les croyances ? / Je prends toujours mon point de départ dans les traditions » (*ibidem*) ; et dans un autre endroit du même ouvrage : « Dieu a voulu de plus que nous méritassions par la foi; et j'entends ici la foi dans un sens étendu, planant au-dessus de toutes les religions, pour ne s'appliquer qu'à ce que j'appelle les traditions générales, la religion universelle du genre humain » (*ibidem*, p. 327).

¹⁰ A. McCalla, *A romantic historiosophy : the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, op. cit., p. 309-316.

¹¹ P.-S. Ballanche, *La Ville des expiations et autres textes*, J.-R. Derré (éd. critique), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 110-111.

¹² Cf. A. McCalla, *A romantic historiosophy : the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, op. cit., p. 206-249 ; A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme: illuminisme – théosophie : 1770-1820*, Paris, Librairie H. Champion, 1969, t. 2, p. 214-242.

¹³ La thèse a été formulée par Arthur McCalla ; cf. A. McCalla, *A romantic historiosophy : the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, op. cit., p. 289-316.

sion entre ce qui est ésotérique et ce qui est exotérique, entre le patriciat des initiateurs et la plèbe qui se fait initiateur, entre le principe masculin actif et le principe féminin passif¹⁴. Mais tandis que le christianisme a instauré l'égalité sur le plan religieux, ce n'est que la Révolution qui a permis de réaliser cette égalité sur le plan social.

Chez Ballanche, il y a une analogie entre les différents niveaux de la réalité. Le monde spirituel des essences se reflète dans celui, terrestre, des substances, et vice-versa. Ces deux mondes, quoiqu'autonomes, sont donc profondément liés entre eux, et leur lien mystérieux sert toujours à exprimer les transformations palingénésiques auxquelles l'homme est soumis :

Les poètes mythographes et les théosophes cosmogoniques ont lié des dynasties divines à des révolutions terrestres ou astronomiques ; ils avaient vu que les dynasties héroïques étaient liées à des cycles sociaux. [...] Faites attention que les changements de dynasties divines se font par des moyens violents ; ce sont comme des révolutions du sérail dans les vieux empires de l'Orient. [...] Les violences dans le ciel sont l'emblème des violences sur la terre ; les destinées divines prédisent les destinées humaines.¹⁵

L'évolution et le progrès de l'humanité ne peut parfois se faire autrement que par des crises, des secousses qui correspondent aux révolutions célestes et aux révolutions dans le monde des intelligences : « La Providence secoue violemment le genre humain pour le faire avancer »¹⁶. La révolution française, elle, « si fertile en enseignements de tous genres, est un cours complet en action [...] c'est même l'histoire du genre humain jusqu'à nos jours, avec ses phases les plus diverses ; et cette histoire est resserrée dans l'espace de quelques années »¹⁷. Ballanche établit une analogie entre la Révolution et le « chaos cosmogo-

¹⁴ *Ibidem*, p. 184-191, 227. A. J. L. Busst, *L'Orphée de Ballanche : genèse et signification: contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 95-97.

¹⁵ P.-S. Ballanche, *Prolégomènes*, op. cit., p. 67-68.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷ *Ibidem*, p. 161.

nique » des anciens mythes, d'où sort « le nouvel ordre de choses ». Ce passage de nature initiatique est nécessaire à « l'évolution palingénésique du genre humain »¹⁸. La Révolution rejoint donc l'évolution, elle en constitue le moteur, le principe qui accélère son cours irrémédiable, dans l'impossibilité d'un scénario moins dramatique et moins sanglant :

Si elle se fût bornée à faire passer l'émancipation chrétienne de la sphère religieuse dans la sphère civile, elle n'aurait fait qu'accomplir la loi du progrès. [...] La révolution est allée au-delà de ces rêves d'amélioration, parce que la transformation sociale, se faisant trop tard, ne pouvait s'opérer que par des moyens violents et illégaux, et aussi parce que la partie dominante de la société a refusé le remède providentiel qui lui était offert depuis si long-temps en vain, peut-être enfin parce qu'il vient un moment où Dieu n'a plus que des fléaux pour venger ses lois, méconnues. Alors la parole est aux événements ; alors le vaisseau des destinées humaines, sans pilote et sans gouvernail, est abandonné à la merci des flots.¹⁹

Ballanche, bien que proche du courant traditionaliste, s'oppose à Joseph de Maistre²⁰, qui ne voit dans la Révolution qu'un châtement providentiel, suivant le principe de l'expiation par l'effusion de sang. Pour Ballanche, comme pour Saint-Martin, la Révolution constitue un facteur de progrès, malgré tout le mal et la souffrance qui l'accompagnaient, voire justement grâce à eux. « Les expériences de la révolution française ont allumé un flambeau qui éclaire au loin les histoires anciennes, comme il éclaire, dans un horizon plus rapproché, les histoires modernes »²¹, constate Ballanche, qui voit dans la Révolution une synthèse palingénésique des temps, un symbole du principe de l'égalité et de l'homme régénéré.

Edgar Quinet (1803-1875), né à Bourg-en-Bresse (Rhône-Alpes), est connu comme écrivain, historien et

¹⁸ *Ibidem*, p. 254 ; pour cette expression et les deux précédentes.

¹⁹ *Ibidem*, p. 262-263.

²⁰ J.-R. Derré, « Ballanche continuateur et contradicteur de J. de Maistre », [dans :] *Dossier de La Ville des expiations de Ballanche*, J.-R. Derré (éd. critique), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1981, p. 53-69.

²¹ P.-S. Ballanche, *Prolégomènes*, *op. cit.*, p. 352.

homme politique républicain. En Pologne, il est d'habitude associé au nom de Mickiewicz et à la période de ses cours au Collège de France. Alors que Mickiewicz y enseigne la littérature slave, Quinet est professeur de langues et de littératures méridionales. Marié une première fois en 1834 avec Minna Moré durant son séjour en Allemagne, veuf en 1851, il se remarie peu après à Bruxelles. Comme pour bien d'autres, la période du Second Empire est pour lui une période d'exil, d'abord en Belgique, puis en Suisse. De retour dans sa patrie en 1870, il y meurt 5 ans plus tard, en tant que porte-flambeau de la République restituée et de la lutte pour une France libre et laïque.

Inspiré par les philosophes de l'histoire, Herder (qu'il traduit en français) et Vico, mais aussi par Lessing, Creuzer (sous l'œil duquel il étudie), Benjamin Constant ou son ami Ballanche²², Quinet associe un intérêt pour les anciennes traditions et une vision évolutive du monde et de l'humanité, ce qui se manifeste notamment dans sa pensée religieuse. Celle-ci trouve une expression historique et synthétique dans *Le Génie des religions*, paru en 1842 – et qui constitue une transcription de ses cours sur l'histoire des religions donnés à Lyon dans les années 1839-1840. Quinet considère la religion comme la « substance même des peuples »²³, d'où proviennent toutes leurs institutions politiques, leurs inspirations artistiques ou philosophiques. Il s'y propose de reconstituer la « Genèse spirituelle »²⁴ de l'humanité, suivre les traces de la « tradition universelle »²⁵, celle qui serait issue d'une révélation initiale hypothétique, morcelée par la suite dans ses nombreuses manifestations, dans les formes et les figures

²² W. Aeschmann, *La pensée d'Edgar Quinet : étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris–Genève, Éditions Anthropos–Georg, 1986, p. 231-275.

²³ E. Quinet, *Le Génie des religions*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 1, p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 9-14.

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

divines propres à chaque peuple, chaque lieu et chaque moment de l'histoire :

Il résulte de là que chaque lieu de la nature, chaque moment de la durée ayant son génie propre, représente la Divinité sous une face particulière ; de chaque forme du monde s'élève une révélation, de chaque révélation une société, de chaque société une voix dans le chœur universel ; il n'est pas un point égaré dans l'espace ou le temps, qui ne figure pour quelque chose dans la révélation toujours croissante de l'Éternel. La création, d'abord séparée de son auteur, tend de plus en plus à se rattacher à lui par le lien de l'esprit, et la terre enfante véritablement son Dieu dans le travail des âges.²⁶

Tous les aspects de la révélation universelle supposée par Quinet, reflets et échos du Verbe créateur, se forment en étroite harmonie avec le monde de la nature et se répercutent dans le monde de l'histoire. Dans l'essai *De l'origine des dieux* (1828), Quinet avait défini la mythologie comme un « miroir de l'âme universelle »²⁷, lien entre l'immobilité de la nature et la mobilité de l'histoire : « Si, dans chaque époque, la mythologie est une, semblable à elle-même, partout aussi elle perfectible et progressive »²⁸. Or, les transformations religieuses ont toujours, à une exception près, été à l'origine des révolutions politiques et sociales, rythmant ainsi les étapes de l'évolution du genre humain. Dans *Le Génie des religions*, cette évolution commence par un état d'indifférenciation avec la nature en Inde, passe par la Perse et l'Égypte, où on observe des germes de personnalité, puis en Grèce où l'« humanité » domine déjà la nature, et à Rome, où le respect de l'individu est consacré par le droit²⁹. Un rôle clef dans cette évolution, sociale en même temps que religieuse, revient à la révélation du Dieu d'Israël, personnel et absolument libre, incarné dans le Fils de l'Homme, qui annonce

²⁶ *Ibidem*, p. 13-15.

²⁷ E. Quinet, *De l'origine des dieux*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 1, p. 416.

²⁸ *Ibidem*, p. 420.

²⁹ W. Aeschmann, *La pensée d'Edgar Quinet : étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, op. cit., p. 271-274.

l'émancipation totale de l'être humain. Quinet, tout en appréciant Herder, avec lequel il partage une vision organique et progressive du monde, s'oppose en même temps à son déterminisme naturaliste et historique³⁰, qui le pousse à admettre l'idée d'une intervention divine qui aurait eu lieu à l'aube des temps.

En effet, la révélation n'est pas pour Quinet un événement unique et ponctuel, il s'agit plutôt d'une réalité incessante et progressive, d'un processus immanent (comme chez Vico, mais avec la perspective d'un christianisme rénové en plus)³¹ engageant toutes les énergies de la vie universelle. Cette conception, qui lie de façon étroite évolution naturelle et histoire, révolution religieuse et transformation sociale, Quinet l'esquisse déjà dans son texte « De l'avenir des religions » (1831, *Revue des Deux Mondes*), en annonçant l'apparition d'un nouveau prophète qui « composera le nouvel Évangile du nouvel univers »³², et en traçant l'évolution de l'idée de Dieu, qui pour être « enfantée » par la terre et « pleinement achevée » doit recueillir en soi toutes les expériences et les traditions humaines³³. On reconnaît ici l'influence de Lessing³⁴, qui concevait *L'éducation du genre humain* comme

³⁰ *Ibidem*, p. 231-247.

³¹ « Il est une autre philosophie de l'histoire. Au point de vue le plus profondément chrétien, la Providence agit d'une manière beaucoup plus intime ; le Dieu n'habite plus seulement dans les hauteurs invisibles ; il n'agit plus par secousses et par surprises. Il s'est incarné ; il s'est fait homme ; il vit dans le cœur des nations et des États. Dans ce sens, l'histoire est un Évangile éternel, tout rempli du Dieu intérieur ; c'est lui qui parle et qui se remue dans le vaste sein des peuples ; il agit du dedans au dehors, sans interruption ; il habite au fond des choses ; il façonne l'esprit intérieur des empires, et les événements ne sont plus que la conséquence qu'il abandonne à l'homme ; tout vivant, il communique la vie. C'est dans les choses humaines, l'esprit de développement et de progrès mis à la place de l'immutabilité ou de l'arbitraire » (E. Quinet, *L'Ultramontanisme*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 2, p. 215).

³² E. Quinet, « De l'avenir des religions », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, 1831, t. 3, p. 125.

³³ *Ibidem*, p. 126.

³⁴ Quinet s'y réfère de façon explicite (E. Quinet, *Introduction à la philo-*

une révélation dont les étapes successives devaient, suivant une logique joachimite (époques du Père, du Fils, puis de l'Esprit), traduire les dogmes de la foi en vérités rationnelles. Le thème de l'Évangile éternel ou d'un nouvel « évangile cosmogonique »³⁵, celui de l'ère de l'Esprit, revient comme un écho chez Quinet.

Paradoxalement, cependant, à cette vision millénariste d'un accomplissement, d'une consommation religieuse des siècles, vient se superposer une autre. Dans ses réflexions sur l'avenir des religions, Quinet écrit en effet au sujet de la Révolution : « Sa loi, sa loi terrible est de dire adieu au monde religieux. On le lui a reproché, et c'est en effet sa mission prochaine ; car il est des temps où il faut que l'homme marche seul et montre ce qu'il sait faire sans Dieu »³⁶. Lisons maintenant ce que Quinet dit dans *Le Christianisme et la Révolution française* (1845) :

Seule des nations modernes, la France a fait une Révolution politique et sociale avant d'avoir consommé sa révolution religieuse. Suivez un moment cette idée ; vous en verrez sortir, tous ensemble, ce qu'il y a d'original et de monstrueux, de gigantesque et d'implacable dans cette histoire. Une société qui veut d'abord accorder l'Église et l'État, en les réformant l'un et l'autre, puis, qui après y avoir renoncé, les brise l'un par l'autre ; et au milieu de cela, des hommes qui ne sont pas croyants, et qui conservent le tempérament de leur croyance, extrêmes dans le soupçon et l'intolérance politique, comme on l'était autrefois dans l'intolérance religieuse ; le christianisme et le catholicisme bannis en apparence, et demeurant au fond de toutes choses, l'un par l'esprit de fraternité et d'égalité, l'autre par le principe d'unité et de centralisation ; c'est-à-dire l'essence même de la religion antique se réalisant dans le monde, au moment où le monde en renverse la forme [...].³⁷

sophie de l'histoire de l'humanité, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 374-375).

³⁵ Ch. Magnin, « *Ahasvérus*, mystère, et de la nature du génie poétique », première partie par Edgar Quinet, [dans :] *Revue des Deux Mondes*, 1833, t. 4, p. 10 ; W. Aeschmann, *La pensée d'Edgar Quinet : étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, op. cit., p. 280.

³⁶ E. Quinet, « De l'Avenir des Religions », op. cit., p. 118.

³⁷ E. Quinet, *Le Christianisme et la Révolution française*, Paris, Fayard, 1984, p. 230-231.

Ce diagnostic, Quinet le reprend dans son ouvrage *La Révolution* (publié en 1865)³⁸. Suivant cette interprétation critique, aucune révolution n'a réellement eu lieu en France. Faisant des concessions innombrables et importantes au catholicisme, déchaînant la Terreur contre la libre pensée des Lumières, les révolutionnaires ne se sont jamais libérés de la tutelle ecclésiastique. Au lieu d'introduire le culte de l'Être Suprême, inspiré des idées fumeuses de Rousseau, il aurait fallu poser un fondement religieux réel sous le nouvel ordre social. Le protestantisme pouvait jouer ce rôle, mais cette solution bénéfique (comme le montre l'exemple anglais et américain), était alors impensable en France.

Les textes de Quinet des années 50 anticipaient déjà là-dessus. Ainsi, *La Révolution religieuse du XIX^e siècle* (1857 ; introduction à l'édition des œuvres de Philippe de Marnix) et la *Lettre sur la situation religieuse et morale de l'Europe* (adressée à Eugène Sue, datée du 5 décembre 1856) annonçaient ce qu'il fallait faire pour mener la révolution à terme, face au spectre d'une religion morte, mais toujours vivante, dont les principes sont contraires au monde moderne : anéantir le catholicisme par l'intolérance, quitter l'Église, opter au mieux pour l'une des confessions chrétiennes libérales, de préférence l'unitarisme³⁹. Enfin, *L'Enseignement du peuple* (1850) était l'expression de la lutte pour la liberté religieuse complète et l'école laïque. Celle-ci devait aider à assurer la paix et l'ordre public, et nouer des relations d'amitié et de tolérance entre les fidèles des différents cultes. La science, sur laquelle repose l'éducation et la culture moderne, véhicule la vraie religion universelle – une morale sociale qui se résume dans les principes de fraternité, voire d'amour

³⁸ E. Quinet, *La Révolution ; Précédée de la Critique de la Révolution*, Paris, Hachette, 19.. [s.a.], t. 1, p. 203-281 ; t. 2, p. 341-398.

³⁹ E. Quinet, *Lettre sur la situation religieuse et morale de l'Europe. À Eugène Sue*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, Bruxelles, Fr. Van Meenen et Cie, 1860, t. 1, p. 99-114.

entre les citoyens, indépendamment de leurs convictions⁴⁰. La liberté est le seul « dogme » de la nouvelle religion – c'est le Messie crucifié qui n'a pas été reconnu jusqu'ici⁴¹.

Pour conclure, une mise en contraste des idées de Ballanche et de Quinet s'impose⁴². Les deux auteurs qui font l'objet de cette étude développent une conception de l'humanité en devenir. Et dans les deux cas, cette évolution continue embrasse les révolutions et les crises, aussi bien religieuses que sociales, et la Révolution française en particulier. Toutes constituent un facteur de progrès, mais la Révolution, avec des réserves de nature différente. Ballanche, qui l'a lui-même vécue, y voit une épreuve douloureuse mais salutaire ; Quinet – un projet grandiose, mais mal préparé, avorté, inachevé. L'idée que Ballanche se fait de la révélation est plus proche de celle des traditionalistes catholiques et des théosophes. Sa religion universelle est un christianisme foncièrement hétérodoxe, qui s'inscrit dans un cadre historiosophique. L'idée de révélation chez Quinet semble plus opaque, plus diffuse, quoique non moins vivante et dynamique. Privée de toute perspective ésotérique ou initiatique orientée sur la réintégration finale de l'homme cosmique (axe principal de la pensée de Ballanche), la religion universelle de Quinet, qui constitue un prolongement moderne et « millénariste » du christianisme, relève d'une philosophie de l'histoire et d'une philosophie de la vie. Le traditionalisme progressiste de Ballanche cède ici la place à un humanitarisme laïc d'inspiration chrétienne.

Date de réception de l'article : 15.03.2018.
Date d'acceptation de l'article : 30.03.2018.

⁴⁰ E. Quinet, *L'Enseignement du peuple*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques, op. cit.*, t. 1, p. 220-239.

⁴¹ E. Quinet, *La Révolution religieuse du XIX^e siècle*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques, op. cit.*, t. 1, p. 41-45, 65-69, 84-86.

⁴² Une tentative a déjà été faite de mettre en parallèle les deux œuvres, en partant d'Ahasvérus et de la *Vision d'Hébal* (cf. E. Fromentin, P. Bataillard, *Étude sur l'"Ahasvérus" d'Edgar Quinet*, B. Wright et T. Mellors (éd. critique), Genève–Paris, Droz, 1982, p. 22-27).

bibliographie

Aeschimann W., *La pensée d'Edgar Quinet : étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris–Genève, Éditions Anthropos–Georg, 1986.

Ballanche P.-S., *Prolégomènes*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie J. Barbezat, 1830, t. 3.

Ballanche P.-S., *La Ville des expiations et autres textes*, J.-R. Derré (éd. critique), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

Bénichou P., « Le grand œuvre de Ballanche : chronologie et inachèvement », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.–oct. 1975, n° 5.

Busst A. J. L., *L'Orphée de Ballanche : genèse et signification : contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico*, Bern, Peter Lang, 1999.

Derré J.-R., « Ballanche continuateur et contradicteur de J. de Maistre », [dans :] *Dossier de La Ville des expiations de Ballanche*, J.-R. Derré (éd. critique), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1981.

Fromentin E., Bataillard P., *Étude sur l'"Ahasvérus" d'Edgar Quinet*, B. Wright et T. Mellors (éd. critique), Genève–Paris, Droz, 1982.

Hervé G., *Pierre-Simon Ballanche*, Nîmes, C. Lacour, 1990.

Magnin Ch., « *Ahasvérus*, mystère, et de la nature du génie poétique », première partie par E. Quinet, [dans :] *Revue des Deux Mondes*, 1833, t. 4.

McCalla A., *A romantic historiosophy : the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, Leiden–Boston, Brill, 1998.

Quinet E., *Le Génie des religions*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 1.

Quinet E., *De l'origine des dieux*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 1.

Quinet E., *L'Ultramontanisme*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 2.

Quinet E., « De l'avenir des religions », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, 1831, t. 3.

Quinet E., *Introduction à la philosophie de l'histoire de l'humanité*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 2.

Quinet E., *Le Christianisme et la Révolution française*, Paris, Fayard, 1984.

Quinet E., *La Révolution ; Précédée de la Critique de la Révolution*, Paris, Hachette, 19. [s.a.], t. 1-2.

Quinet E., *Lettre sur la situation religieuse et morale de l'Europe. À Eugène Sue*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, Bruxelles, Fr. Van Meenen et Cie, 1860, t. 1.

Quinet E., *L'Enseignement du peuple*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, Bruxelles, Fr. Van Meenen et Cie, 1860, t. 1.

Quinet E., *La Révolution religieuse du XIX^e siècle*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, Bruxelles, Fr. Van Meenen et Cie, 1860, t. 1.

Roos J., *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme : William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, Éditions P.-H. Heitz, 1951.

Viatte A., *Les sources occultes du romantisme: illuminisme – théosophie : 1770-1820*, Paris, Librairie H. Champion, 1969, t. 2.

abstract

Between evolution and revolution : the idea of universal religion in Pierre-Simon Ballanche and Edgar Quinet

The article proposes a comparative study of the religious ideas of Pierre-Simon Ballanche and Edgar Quinet, focusing on the relations that in their context the two authors establish between the notions of evolution and revolution. Both admit the existence of a divine revelation at once eternal and progressive that unfolds in history, in both also French Revolution and the rupture it has operated occupies a central place in the reflection on religion. But while Ballanche's universal religion is closer to traditionalist and theosophical conceptions, Quinet's one, taking the form of modern millenarianism, is representative of the current of secular humanitarianism.

keywords

Pierre-Simon Ballanche, Edgar Quinet, evolution, revolution, universal religion

mots-clés

Pierre-Simon Ballanche, Edgar Quinet, évolution, révolution, religion universelle

tomasz szymański

Tomasz Szymański est titulaire d'un doctorat en sciences humaines (thèse : *La théorie des correspondances dans l'œuvre de Charles Baude-laire*, soutenue à Varsovie en 2009), actuellement en poste d'enseignant-chercheur à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Wrocław. Centres d'intérêt : littérature du XIX^e siècle (surtout romantisme), problématique philosophique (herméneutique, métaphilosophie, anthropologie) et religieuse (histoire des doctrines et des spiritualités, ésotérisme occidental), pensée post-séculière, histoire des idées (projet de recherche actuel : *L'idée de religion universelle en France au XIX^e siècle*). Liste des publications : <https://ifr.uni.wroc.pl/pl/nasz-institut/pracownicy/dr-tomasz-szymanski>.

De l'éclair révolutionnaire de 1830 à l'envie démocratique

Le XIX^e siècle abonde en analyses de l'affaïssement de l'ordre et du mouvement vers l'égalisation – moins réelle, il est vrai, que désirée... victorieuse, somme toute, de dissolution –, qui jaillit par tous les pores de la civilisation européenne. Le mouvement égalisateur apparaît comme un fait providentiel, entendu comme une nécessité de la transformation, mais aussi un sentiment de l'inévitable dans le flux des transformations incessantes qui brisent la logique d'identification. Les écrivains font entendre la rumeur de l'histoire dans les interstices des récits ayant pour sujet le moi tourmenté devant le spectacle du social. Les historiens-enquêteurs voient la puissance de l'État s'affirmer de façon nouvelle et cruciale. Commentateurs éloquents de l'Histoire et/ou porte-parole des mouvements d'émancipation, ils cherchent à inventer un langage pour exprimer la part belle de l'événementiel, la démocratie et l'ère nouvelle. Qu'ils le disent dans de longues pages ou dans quelques lignes à peine, l'idée reste bien la même : le monde moderne se forme désormais au-delà de la société hiérarchisée de l'ancien régime où l'homme est défini par son appartenance sociale.

Élucider le sens de la modernité démocratique passerait – telle est bien la prémisse de ce propos – par la récupération des moments révolutionnaires au XIX^e siècle, pour en dégager une contestation de l'ordre civilisationnel : le peuple cesse de continuer une tradition jusque là

ininterrompue, avec ses formules archaïques telles que *pater patriae* ou *lex rex*. Le rejet de cette tradition entraîne la question de l'égalité qui nourrit les convictions démocratiques, tout en laissant ouvert le questionnement sur le (prétendu) privilège de la majorité et sur la (fausse) promesse de l'abolition de toute différence. D'où l'intérêt de cet article pour le phénomène de l'envie démocratique, insidieusement infiltrée dans la conscience collective, à l'œuvre dans la réflexion sur la libre disposition, le caractère moral et la rationalité du peuple. Ce dernier devient désormais le dépositaire de traditions et de valeurs qu'il peut incarner – ou bien trahir...

L'histoire de la Révolution prend certes un sens nouveau au fil de l'expérience démocratique du XIX^e siècle. La question de la nouvelle gouvernance se pose par rapport à des lignes de fracture qui parcourent le romantisme, période marquée par deux révolutions (1830 et 1848), un coup d'État (le 2 décembre 1851) et un plébiscite sur le rétablissement de l'Empire (1852) où Louis-Napoléon Bonaparte, en défenseur du Peuple et en homme du progrès, sait parfaitement manipuler l'opinion publique : les limites d'une démocratisation sociale se montrent à l'évidence. Dans cet état de choses et d'esprit, il revient à Gustave Flaubert de dénoncer, en 1853, la faillite des idéaux politiques et le manque de point de référence, partant la mollesse d'une époque historiquement improductive : « 89 a démolé la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. Il n'y a plus rien, qu'une tourbe canaille et imbécile »¹ affirme l'écrivain, connu pour sa condescendance railleuse envers ses compatriotes.

Cependant, il semble que la compréhension de la rupture décisive dans l'histoire passe par l'idée de désincor-

¹ G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 22 septembre 1853, [dans :] G. Flaubert, *Correspondance II. 1851-1858*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1980, p. 437 ; l'auteur souligne.

poration, celle que Jules Michelet cherche à ausculter, tout en développant ses intuitions sur la fonction symbolique du pouvoir royal – aussi rayonnant qu'obscur – dans les rapports sociaux, à la fois comme ressort de la domination surplombant le corps social, et principe de l'identification avec ce corps politique et abstrait dont le monarque est la tête.

Dans le journal intime de Michelet, tenu de 1828 à sa mort en 1874, les commentaires concernant les événements contemporains de l'historien paraissent peu nombreux. Michelet y reste dans la lignée de l'époque qui attribue volontiers l'idée de l'histoire de l'humanité à la figure d'un seul grand individu, ou – pour reprendre ses propres termes – « l'histoire de l'espèce considérée comme un individu » ; tel est précisément le titre d'un ouvrage qu'il envisage de rédiger dans les années vingt. Or, dans *l'Introduction à l'histoire universelle* (1831) qui deviendra son texte programmatique, Michelet aborde la question de l'accession du peuple à la conscience de son destin, *e.i.* l'éveil de la conscience publique. Ainsi, il célèbre le surgissement de la souveraineté du peuple et la manifestation de la nation comme totalité autonome et agissante, héros collectif qui gagne une stature historique :

Ce que la révolution de juillet offre de singulier, c'est de présenter le premier modèle d'une révolution sans héros, sans noms propres ; point d'individu en qui la gloire ait pu se localiser. La société a tout fait. [...] pas un nom propre ; personne n'a préparé, n'a conduit ; personne n'a éclipsé les autres. Après la victoire, on a cherché le héros, et l'on a trouvé tout un peuple.²

Paule Petitier rappelle les raisons de cette place-clef, pivot de « l'éclair de Juillet »³ dans la pensée de Michelet, à savoir l'occultation de l'histoire symboliquement et idéo-

² J. Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, Paris, Librairie classique de L. Hachette, 1831, p. 66.

³ L'expression vient de Michelet qui, dans la « Préface de 1869 » de *l'Histoire de France*, précise : « Cette œuvre laborieuse d'environ qua-

logiquement marquée par le personnage royal, ainsi que l'incorporation des parties dans le tout que forme désormais la nation : « la révolution de Juillet a désacralisé la royauté. Auparavant l'édifice social et politique pouvait se représenter comme une pyramide dont le roi occupait le sommet, centre extérieur en quelque sorte au reste, d'une autre nature et supérieur. 1830 concrétise une nouvelle représentation du centre liée à la victoire politique du modèle de la nation. [...] Déplacée du territoire au peuple, cette nouvelle structure permet que la masse ne soit pas occultée par le grand homme »⁴. La révolution affecte donc le schème de la nation à travers la rupture avec le modèle d'un centre incarné, défini par l'absence de titre à gouverner. Elle permet de déployer « une vision prémonitoire de ce que devra être l'unité sociale, l'harmonie retrouvée »⁵ où le centre acquiert une fonction d'intermédiaire comme l'un des garants de la démocratie : « Il n'est pas le point culminant d'une hiérarchie ; son rôle est d'établir la parité et la communication de tout avec tout – comme le dira plus tard Victor Hugo, “la solidarité de tout avec tout” »⁶.

Dans la perspective de sacro-sainte narration de Michelet, la nation devient l'agent vivant d'une histoire accomplie, en cours et à venir ; l'enjeu de ce « [h]éros romantique et balzacien avant la lettre »⁷ et « avec Victor Hugo, le dernier survivant des grands romantiques »⁸, est

rante ans fut conçue d'un moment, de l'éclair de Juillet. Dans ces jours mémorables, une grande lumière se fit, et j'aperçus la France » ; cité d'après l'édition *Histoire de France*, nouvelle édition, revue et augmentée, avec illustrations par Vierge, Paris, A. Lacroix et C^e, 1880, t. 1, p. I.

⁴ P. Petitier, « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », [dans :] *Romantisme*, 2004/1, n° 123, p. 8.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ R. de La Croix de Castries, « Discours de M. Le duc de Castries, Président de la Société de l'Histoire de France pendant l'exercice 1973-1974 », [dans :] *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France. Années 1974-1975*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1976, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

de comprendre le beau et terrible mouvement de ce « vaisseau de l'humanité »⁹ qu'est la France.

La traduction de l'œuvre émancipatrice qu'opère la révolution dans la pensée d'Alexis de Tocqueville, théoricien de la dynamique démocratique, est différente. Dans le second volume *De la démocratie en Amérique* (1840), lorsqu'il aborde la question spécifique de l'histoire de France et redéfinit les enjeux de la démocratie française, ses vecteurs et ses marqueurs, Tocqueville cherche à mettre en évidence les ressorts psychologiques des acteurs sociaux (est-ce l'une des préfigurations de la psychologie des foules de la fin du XIX^e siècle ?). Ces derniers subissent des réfections identitaires imposées par le changement du régime monarchique et par une sorte de désaffiliation :

quand une fois le prestige de la royauté s'est évanoui au milieu du tumulte des révolutions ; lorsque les rois se succédant sur le trône, y ont tour à tour exposé au regard des peuples la faiblesse du droit et la dureté du fait, personne ne voit plus dans le souverain le père de l'État, et chacun y aperçoit un maître. S'il est faible, on le méprise ; on le hait s'il est fort. Lui-même est plein de colère et de crainte [...].¹⁰

La corruption du principe monarchique est secondée par la corruption du principe d'égalité, de partage et de distribution. Tocqueville fait le procès de l'état social en France et cherche à éclairer la décomposition de la société aristocratique où les aristocrates, ces espèces, se trouvent confrontés à des hobereaux en crassés, petits bourgeois pour lesquels l'ascension sociale, assurée par l'argent, devient possible. Selon Tocqueville, cette décomposition du régime d'existence aristocratique a pour conséquence la disparition des relations hiérarchiques antérieures et l'atomisation du corps social : « L'aristocratie avait fait de tous les citoyens une longue chaîne qui re-

⁹ J. Michelet, *Introduction à l'histoire universelle, op. cit.*, p. 3.

¹⁰ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, septième édition revue et corrigée, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1839, t. 2, p. 243 ; l'auteur souligne.

montait du paysan au roi : la démocratie brise la chaîne et met chaque anneau à part »¹¹.

La démocratie s'insinue alors dans la brèche qu'elle avait ouverte, et ses idéaux se trouvent parfaitement congruents avec la diffusion du sentiment d'égalité. Or les mobiles de la foule et les passions irréfléchies de la démocratie se manifestent dans les désirs envieux et insatiables. Selon Tocqueville, les institutions démocratiques réveillent la passion de l'égalité sans jamais la satisfaire entièrement. L'égalité échappe au peuple comme un « bien d'autant plus précieux qu'il est assez près pour être connu, assez loin pour n'être point goûté »¹². D'où l'animosité qui anime les classes inférieures contre les supérieures, et que Tocqueville enregistre et emblématise dans ce sentiment d'amertume, cette peine troublante, cet « instinct secret » : l'envie démocratique¹³. Dangereuse pour la cohésion sociale, l'envie a pour effet de susciter simultanément l'ambition et l'anxiété qu'on éprouve face à l'incertitude du succès.

L'envie se trouve hissée au rang de concept, ce que les textes polémiques d'époque font assez entendre. Les uns – comme Charles Dollfus – y voient un « poison » et une « lèpre »¹⁴ répandue en France plus qu'en aucun autre pays du monde, les autres – dont Henri Martin – contrebalancent ce sentiment par une « attraction invincible »¹⁵ que le génie est capable d'exercer sur la foule. Selon Henri-Frédéric Amiel, la société française est « atrabilairement démocratique » et ne sait donner que des ennuis à ses

¹¹ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, deuxième édition, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840, t. 3, p. 198.

¹² A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, op. cit., t. 2, 1839, p. 46.

¹³ Cf. *ibidem* : « l'instinct dont je parle n'est point français, il est démocratique ».

¹⁴ C. Dollfus, *Liberté et centralisation*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 27.

¹⁵ H. Martin, *De la France, de son génie et de ses destinées*, Paris, Furne et Cie, 1847, p. 254.

citoyens d'élite : « Nous voudrions des héros et nous les rendons impossibles par la malignité et par l'envie »¹⁶ – note-t-il en janvier 1865, dans son *Journal intime*.

Cependant, Tocqueville tâche de prendre la pleine mesure de la mutation en cours, et parle des contradictions de l'acquis égalitaire. La révolution cause et envenime le sentiment du vide : les esprits s'en trouvent énervés, dissipés ou abrutis. Finalement, dans la diminution du principe intellectuel, ce n'est que la médiocrité qui ravaude les déchirures sociales et finit par livrer le peuple à l'amour de l'ordre. L'ordre qui préconise la supériorité d'un bien-être dans lequel l'idéal s'amoindrit, la vie humaine se matérialise et la volonté individuelle se trouve abandonnée dans le creuset de la volonté générale :

Le génie devient plus rare et les lumières plus communes. L'esprit humain se développe par les petits efforts combinés de tous les hommes, et non par l'impulsion puissante de quelques-uns d'entre eux. Il y a moins de perfection, mais plus de fécondité dans les œuvres. Tous les liens de race, de classe, de patrie, se détendent ; le grand lien de l'humanité se resserre.

[...] Presque tous les extrêmes s'adoucissent et s'émoussent ; presque tous les points saillants s'effacent pour faire place à quelque chose de moyen, qui est tout à la fois moins haut et moins bas, moins brillant et moins obscur que ce qui se voyait dans le monde.

Je promène mes regards sur cette foule innombrable composée d'êtres pareils, où rien ne s'élève ni ne s'abaisse. Le spectacle de cette uniformité universelle m'attriste et me glace, et je suis tenté de regretter la société qui n'est plus.¹⁷

De vitalité nouvelle, point ; mais partout l'uniformité dont Tocqueville s'avoue le témoin déçu et qu'il expose en termes de paradoxe démocratique : l'uniformisation entraîne insensiblement les peuples démocratiques vers la centralisation du pouvoir. Dans un circuit liberticide en dérivation, l'historien voit le passage de l'égalité à l'unité, de

¹⁶ H.-F. Amiel, *Journal intime*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1983, t. 5, p. 810.

¹⁷ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, cinquième édition revue et corrigée, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842, t. 3, p. 341-342.

l'unité à l'uniformité, et de l'uniformité au sacrifice de la liberté et à une servitude morale et intellectuelle, soit au despotisme (tutélaire). Tocqueville insiste sur la tension conflictuelle entre liberté et égalité, tension qui implique la radicalité dissensuelle (opposition des classes) : « les peuples démocratiques sont prêts à souffrir "l'esclavage", "la pauvreté, l'asservissement, la barbarie" plutôt qu'une forme quelconque d'aristocratie »¹⁸ note Fabrice Wilhelm. Dans son article au titre évocateur, « Le sentiment démocratique de l'envie. L'égalité ou la mort », Wilhelm commente amplement l'envieuse passion égalitaire dans les écrits de Tocqueville, avec ses effets et ses problèmes spécifiques, notamment la dissimulation de la supériorité, la tyrannie majoritaire ou le délaissement de la chose publique en faveur de l'intérêt privé.

En 1845, Alphonse Esquiros rend compte du morcellement qui se produit au sein du territoire national, notamment en termes de mœurs et d'esprit, et pose la question suivante : « L'unité de la France existe en principe, mais existe-t-elle en fait ? »¹⁹. Esquiros décèle la divergence des intérêts et des langues entre les régions, ainsi que la survie des mentalités qui n'ont pas subi le même impact du changement révolutionnaire :

La révolution, la république une et indivisible, ont passé au-dessus de la tête des populations de l'ouest sans rien déranger à leurs mœurs, à leurs habitudes, à leurs croyances d'il y a deux siècles.²⁰

Partisan de l'idée de progrès constant, Esquiros est néanmoins persuadé que bientôt il sera possible d'atteindre un développement plus équilibré. Il cherche

¹⁸ F. Wilhelm, « Le sentiment démocratique de l'envie. L'égalité ou la mort », [dans :] F. Mélonio et J.-L. Diaz (dir.), *Tocqueville et la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 246.

¹⁹ A. Esquiros, « Du mouvement des races humaines. Cours de M. Serres », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, Paris, Au bureau de la Revue des Deux Mondes, 1845, t. 10, Quinzième année – Nouvelle série, p. 177.

²⁰ *Ibidem*.

à identifier la source du principe rayonnant qui inspirerait les destinées nouvelles de l'humanité : il le reconnaît dans la force centripète des avancements scientifiques et technologiques. C'est alors qu'il se laisse enthousiasmer par les moyens de communication, notamment les chemins de fer.

Esquiros interroge la mutation décisive que les voies ferrées vont faire subir au régime de sens, à travers « l'action cohérente » qu'elles sont censées opérer en lançant le pays sur les rails de l'instruction universelle :

Les chemins de fer, en rendant plus centrale la position de Paris, sèment l'enseignement dans les provinces incultes ; où ils passeront, la lumière sera. Or, quand la France entière saura lire, quand toutes ses parties seront rattachées entre elles par les liens de l'intelligence et du commerce, quand son territoire, déjà si compact, aura renversé la barrière matérielle des distances, quand Marseille ne sera plus qu'à deux jours, et peut-être même à vingt-quatre heures de Paris, l'unité morale, politique et industrielle de notre nation deviendra complète.²¹

Cette action cohérente est supposée dépasser les limites nationales, étant donné que la France, de par sa position centrale sur la carte de l'Europe, est destinée à ouvrir des « communications immenses » : « Son territoire mitoyen, sur lequel le sang des peuples ira se mêlant d'un monde à l'autre, devient comme le sol de l'unité des races. Cette situation géographique est admirable »²². L'esquirosienne philosophie naturaliste de l'histoire²³ pré-

²¹ *Ibidem*. Nombre de contemporains d'Esquiros ne partagent pas cette vision optimiste. Qu'il suffise d'évoquer une note du 11 septembre 1837 dans *Mémoires d'un touriste* où Stendhal parle, toujours à propos de la grande ligne de chemin de fer Paris-Marseille, de la menace de l'uniformité linguistique : « Si jamais l'on établit le seul chemin de fer raisonnable, celui de Paris à Marseille, en dix ans le patois provençal et le patois languedocien cessent d'exister » (Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, nouvelle édition entièrement revue et augmentée d'une grande partie complètement inédite, deuxième série, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1854, p. 337).

²² A. Esquiros, « Du mouvement des races humaines. Cours de M. Serres », *op. cit.*, p. 183.

²³ Dans les années 1851-1853, Esquiros se lance dans une étude de l'impact de la masse anonyme du peuple sur l'histoire, qui portera le titre

sente ici un important point de convergence avec la pensée de Michelet qui, une quinzaine d'années plus tôt, explique la supériorité de la France sur l'Europe par sa capacité d'assimilation, sa « réceptivité universelle »²⁴. Selon Michelet, le croisement des races et le mélange des civilisations constituent le corollaire même d'une liberté juste dont la France représente l'exemple le plus achevé, grâce à la totalisation accomplie par la capitale. La spécificité de celle-ci est de ne présenter aucune des originalités provinciales, mais « de former le lien, l'intermédiaire entre toutes, au point que chacune puisse à volonté reconnaître en lui sa parenté avec tout le reste »²⁵. Il importe de souligner que pour Michelet, comme pour Esquiros, il est question d'une règle de variation qui préserve l'unité : la fusion des races constitue l'identité même de la France, sa « personnalité multiple »²⁶ qui, sous le nom d'universel, conjugue l'unité et la diversité.

Si les événements de 1830 donnent à la France la vocation à l'universalité et lui assignent un rôle prépondérant dans l'histoire de l'émancipation des peuples européens, les désillusions de 1848 modèrent toute ardeur. Et si, au début du siècle, il y a l'idée d'un projet de réparation du monde, vers le milieu du siècle, ce projet participe d'un fort sentiment que le renouveau demande de faire le deuil de la conception de l'humanité. Or Esquiros est parmi ceux qui voient dans la Révolution de 1848 une nouvelle potentialité : « En France, il n'y aura aucun homme mis

révélateur de *Les Fastes populaires ou Histoire des actes héroïques du peuple et de son influence sur les sciences, les arts, l'industrie et l'agriculture*. Il y jette les bases d'une nouvelle philosophie de l'histoire – d'inspiration naturaliste, ethnique et religieuse – fondée sur la science de l'univers en général et des races en particulier. Voir à ce propos notamment L. Rignol, « Anthropologie et progrès dans la philosophie de l'histoire d'Alphonse Esquiros. Le système des Fastes populaires », [dans :] *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2000, n° 20-21, [en ligne] URL : <http://rh19.revues.org/214>.

²⁴ J. Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, op. cit., p. 51.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

systématiquement en dehors de l'humanité »²⁷ affirme-t-il dans une lettre ouverte du mercredi 1 mars 1848, publiée dans *Le Peuple* dont, à l'époque, il est le rédacteur. Esquiros précise : « La maxime, toujours présente à mes méditations et à mes écrits depuis douze années, a été celle-ci : "Humilier les superbes et élever les petits" »²⁸.

Cette devise pourrait être bel et bien celle d'Émile Erckmann, fils d'un relieur-papetier, et d'Alexandre Chatrian, fils d'un maître-verrier en faillite, dont la vocation littéraire se décide précisément dans les tourments de 1848. C'est alors qu'ils choisissent de mettre leur plume, sous le nom collectif d'Erckmann-Chatrian, au service du peuple, dans le dessein « de servir et d'élever le peuple au double sens du terme : l'éduquer et le grandir »²⁹. Les personnages de leurs fictions font de même, bien que souvent de manière oblique. Tel l'apothicaire Hans Schnaps, inventeur de la seringue-Schnaps, assemblage du kaléidoscope et du daguerréotype, capable de sublimer les esprits : « Vous me lisez Kant et [...] ses raisonnements entrent dans ma tête, ils en ressortent et viennent se peindre sur la plaque en traversant mon œil »³⁰. Lorsque le docteur Bénédictum, narrateur du récit *La Lunette de Hans Schnaps* (1858), apprend l'insolite pouvoir de la lunette, il essaie de persuader Schnaps d'en faire un don pour le bien de l'humanité. Cependant, l'apothicaire s'en sert pour dénoncer les intentions cachées du docteur et son intérêt personnel adroitement déguisé sous le masque de philanthrope.

²⁷ A. Esquiros, « Lettre ouverte du mercredi 1 mars 1848 », [dans :] *Les murailles révolutionnaires. Collection complète des professions de foi, affiches, décrets, bulletins de la République, fac-simile de signatures*, Paris, Chez J. Bry Aîné, 1856, p. 188.

²⁸ *Ibidem*, p. 186.

²⁹ J. Bastaire, « Erckmann-Chatrian. Écrivains du peuple », [dans :] S. Bernard-Griffiths, A. Pessin (dir.), *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 93.

³⁰ Erckmann-Chatrian, « La Lunette de Hans Schnaps », [dans :] *Idem, Contes fantastiques*, deuxième édition, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{le}, 1868, p. 73.

Schnaps envisage en outre un usage tout particulier de son invention : rendre aux grands esprits la place qui leur est due et supprimer la classe d'« hommes pratiques » qui exploitent le génie des philosophes, mathématiciens, poètes et « généralement tous les grands idéologues »³¹, incompris et mal traités. Pour que leurs idées percent dans le monde de leur vivant, il faut l'appui des masses. Schnaps explique : « Or les masses, qui ne sauraient s'élever à la hauteur de l'idée pure, comprennent admirablement l'idée matérialisée, c'est-à-dire le fait. [...] ma lunette [...] matérialise les idées et les met en communication directe avec les masses ! »³².

N'est-ce pas une variation de la vision de Michelet qui, en 1846, chante l'instinct du peuple et l'immédiateté de la perception des simples, qu'il oppose aux esprits « mixtes, bâtards, demi-cultivés » des classes bourgeoises ? Les simples « divisent peu la pensée, [et] n'étant pas armés de machines d'analyse et d'abstraction, [ils] voient chaque chose, une, entière, concrète »³³.

Le récit d'Erckmann-Chatrion fait comme un clin d'œil à l'optimisme leibnizien et en propose une actualisation, à la lumière d'une sagesse pratique et utilitaire : l'optimisme raisonné de Schnaps est en effet un méliorisme selon lequel tout peut aller pour le mieux dans le meilleur des mondes. Le saut technologique, assuré par l'invention de la seringue, permettrait de résoudre les contraintes du perspectivisme, en n'imposant que le côté agréable des choses, en fonction de l'aspiration naturelle à la satisfaction, et à travers de préférables immanents à la situation sociale. Voici un large fragment de la conversation de l'apothicaire Schnaps avec le docteur Bénédum :

– [...] nos opinions dépendent de notre point de vue : un misérable gueux, sans feu ni lieu, couvert de haillons et couché dans la fange au

³¹ *Ibidem*, p. 72 ; l'auteur souligne.

³² *Ibidem*, p. 73.

³³ J. Michelet, *Le Peuple*, Paris, Hachette et Paulin, 1846, p. 208.

coin d'une borne, voit les choses sous un jour tout autre qu'un nabab... il trouve l'ordre social détestable et les lois absurdes.

– Sans doute ; mais...

– Mais [...] placez le gaillard devant une table splendide, dans un bel hôtel, entourez-le de fleurs odoriférantes et de jolies femmes, revêtez-le d'habits magnifiques, nourrissez-le de mets exquis, abreuvez-le de johannisberg et placez derrière son fauteuil une douzaine de laquais [...], etc. ; il trouvera que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, l'ordre social lui paraîtra magnifique, il proclamera nos lois le chef-d'œuvre de l'esprit humain.

– D'accord, [...], d'accord... C'est l'histoire de l'humanité que vous faites là... On voit les choses par le gros ou par le petit bout de la lorgnette, suivant la position dans laquelle on se trouve... Mais où diable voulez-vous en venir ?

– Eh ! s'écria l'apothicaire, c'est bien simple. Du moment que tout dépend de notre point de vue, la question du bonheur se réduit à se trouver toujours au point de vue le plus agréable, et c'est ce qui fait précisément le mérite de ma découverte.³⁴

Ainsi, la lunette, qui sert d'instrument de mesure universel, vient accorder la variété des points de vue agréables : le bonheur est ici contextuel et la seringue prédispose à la sérénité, déterminable d'après les indications du sens du plaisir et de la peine. La morale hédoniste du choix de la solution la plus agréable pour l'individu se trouve à l'opposé de la morale du renoncement, inculquée – selon les deux écrivains aux visées anticléricales – par l'Église au peuple travailleur et ignorant, maintenu dans l'ignorance et exploité par les puissants. La lunette exerce le même rôle que l'éducation : elle fait disparaître les exploités et promeut les bons citoyens, républicains et honnêtes. Au demeurant, pour Erckmann-Chatrion, l'instruction est indispensable à la préparation de la révolte des braves gens, pour faire surgir en eux le désir d'une réforme électorale qui aboutirait au suffrage universel. Dans une des lettres à Alexandre Chatrion, datée des 20 et 21 avril 1870, Émile Erckmann précise la question comme suit : « le suffrage universel, c'est la justice absolue, mais la justice comme on la représente avec un bandeau sur les yeux ; il s'agit de lui ôter ce bandeau,

³⁴ Erckmann-Chatrion, « La Lunette de Hans Schnaps », *op. cit.*, p. 66-67.

c'est-à-dire d'éclairer le peuple »³⁵. L'écriture romanesque d'Erckmann-Chatrion sert de sève pour les développements nécessaires. Dans une langue simple mais forte, ils mettent en œuvre des dispositifs rhétoriques et énonciatifs à la portée de toutes les intelligences, tout en faisant couler de l'encre qui – selon l'avis peu flatteur de Jules Vallès –, « sent la bière ; et toujours des parfums de lard et de choucroute »³⁶.

La communication directe avec les masses, telle semble être la vocation de la prose, instance de transmission commune par excellence, qui connaît son épanouissement au XIX^e siècle. Et Michelet de chanter les vertus de la prose française dans le mouvement vers l'égalité des lumières :

Le génie démocratique de notre nation n'apparaît nulle part mieux que dans son caractère éminemment prosaïque, et c'est encore par là qu'elle est destinée à élever tout le monde des intelligences à l'égalité.³⁷

Et quel meilleur outil pour faire circuler la pluralité que le roman, capable de surplomber tous les individus sans donner raison à personne ? Or, c'est par la haine de l'éthique faussement égalitaire que la modernité se trouve fascinée par la marge ; avant de s'intéresser aux bas-fonds et aux individus aux traits grossiers (paysans, ouvriers et/ou gens de condition modeste), elle prend sur le chantier toutes sortes d'excentricités qui se manifestent sous forme de tournures de pensée et tours d'imagination inédits. Utopistes, socialistes, anarchistes, rêveurs de félicité universelle, bâtisseurs d'Eldorado (qu'ils s'appellent fourié-

³⁵ É. Erckmann, lettre à Alexandre Chatrian des 20 et 21 avril 1870, [dans :] É. Erckmann et A. Chatrian, *Correspondance inédite (1870-1887)*, S. Foster (éd. critique), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 4.

³⁶ J. Vallès, *Œuvres. I. 1857-1870*, R. Bellet (éd. critique), Paris, Gallimard, 1975, p. 332. En 1865, Vallès, à l'époque journaliste du *Progrès de Lyon*, dénonce en ces termes le réalisme sentimental et régionaliste d'Erckmann-Chatrion.

³⁷ J. Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, op. cit., p. 56.

ristes ou icariens) y abondent : tous hantés par le même désir d'une grande refonte sociale. Les personnages extravagants constituent désormais des cas de figures importants dans la mesure où ils participent du projet de faire intervenir l'intelligence plurielle du Social, qui a partie liée avec la naissance de la littérature véritablement « démocratique », caractérisée par la distribution non hiérarchisée de la parole.

Avant que la modernité ne vienne, la monarchie de Juillet voit naître et s'affirmer une nouvelle classe d'hommes de lettres : des penseurs engagés, instigateurs d'une histoire vivante et fondateurs de l'autorité du peuple, qui incitent à voir les forces sociales anonymes responsables du devenir historique. Ils problématisent la nation comme une totalité sujette d'elle-même et un cadre d'exercice de la démocratie où l'idée de la liberté contribue à façonner les imaginaires et à nourrir les passions, dont la plus forte : l'envie. Lors de l'apogée du romantisme, Michelet, Tocqueville, Esquiros ou Erckmann-Chatrion sont parmi ceux qui scrutent la substitution des institutions égalitaires à l'ancien pouvoir de la monarchie et des nobles. À ce titre, ils interrogent les consentements et les résistances à la centralisation administrative (qu'elle soit déjà démocratisée ou toujours crispée sur l'esprit de caste nobiliaire dépouillée des réalités de son pouvoir) qui reste néanmoins un agent du changement à venir.

bibliographie

- Amiel H.-F., *Journal intime*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1983, t. 5.
- Bastaire J., « Erckmann-Chatrian. Écrivains du peuple », [dans :] S. Bernard-Griffiths, A. Pessin (dir.), *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Castries R. de La Croix de, « Discours de M. Le duc de Castries, Président de la Société de l'Histoire de France pendant l'exercice 1973-1974 », [dans :] *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France. Années 1974-1975*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1976.
- Dollfus C., *Liberté et centralisation*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.
- Erckmann-Chatrian, « La Lunette de Hans Schnaps », [dans :] *Idem, Contes fantastiques*, deuxième édition, Paris, Librairie de L. Hachette et C^e, 1868.
- Erckmann É. et Chatrian A., *Correspondance inédite (1870-1887)*, S. Foster (éd. critique), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Esquiros A., « Lettre ouverte du mercredi 1 mars 1848 », [dans :] *Les murailles révolutionnaires. Collection complète des professions de foi, affiches, décrets, bulletins de la République, fac-simile de signatures*, Paris, Chez J. Bry Aîné, 1856.
- Esquiros A., « Du mouvement des races humaines. Cours de M. Serres », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, Paris, Au bureau de la Revue des Deux Mondes, 1845, t. 10, Quinzième année – Nouvelle série.
- Flaubert G., *Correspondance II. 1851-1858*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1980.
- Martin H., *De la France, de son génie et de ses destinées*, Paris, Furne et C^e, 1847.
- Michelet J., *Histoire de France*, nouvelle édition, revue et augmentée, avec illustrations par Vierge, Paris, A. Lacroix et C^e, t. 1, 1880.
- Michelet J., *Le Peuple*, Paris, Hachette et Paulin, 1846.
- Michelet J., *Introduction à l'histoire universelle*, Paris, Librairie classique de L. Hachette, avril 1831.
- Petitier P., « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », [dans :] *Romantisme*, 2004/1, n° 123.
- Rignol L., « Anthropologie et progrès dans la philosophie de l'histoire d'Alphonse Esquiros. Le système des *Fastes populaires* », [dans :] *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2000, n° 20-21, [en ligne] URL : <http://rh19.revues.org/214>.
- Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, nouvelle édition entièrement revue et augmentée d'une grande partie complètement inédite, deuxième série, Paris, Michel Lévy frères, 1854.
- Tocqueville A. de, *De la démocratie en Amérique*, cinquième édition revue et corrigée, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842, t. 3.
- Tocqueville A. de, *De la démocratie en Amérique*, deuxième édition, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840, t. 3.
- Tocqueville A. de, *De la démocratie en Amérique*, septième édition revue et corrigée, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1839, t. 2.
- Vallès J., *Œuvres. I. 1857-1870*, R. Bellet (éd. critique), Paris, Gallimard, 1975.

Wilhelm F., « Le sentiment démocratique de l'envie. L'égalité ou la mort », [dans :] F. Mélonio et J.-L. Diaz (dir.), *Tocqueville et la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

abstract

From the Lightning Flash of 1830 to the Democratic Envy

The July monarchy sees the emergence and assertion of a new class of men of letters: committed thinkers, instigators of a living history and founders of the authority of the people, who encourage to see the great anonymous and social forces. They problematize the nation as a totality: subject to itself, and as a framework for the exercise of democracy, where the idea of freedom contributes to shaping the imaginary and nourishing passions, of which the strongest is envy. At the height of Romanticism, Michelet, Tocqueville, Esquiros or Erckmann-Chatrion are among those who examine the substitution of egalitarian institutions for the former power of the monarchy and nobles. In this respect, they question both consent and resistance to the centralized administration, which, whether already democratized or still relying on the noble caste, remains an agent of change to come.

keywords

centralization, democratic envy, equality, people, Romantic historiography

mots-clés

centralisation, envie démocratique, égalité, peuple, historiographie romantique

agnieszka kocik

Docteur ès lettres de l'Université Jagellonne, est l'auteur d'une thèse qui, placée dans le giron d'une archéologie des figures changeantes d'intellection au XIX^e siècle, interroge la représentation littéraire d'une force de corrosion d'une pensée insolite, ou extravagante (*La pensée excentrique et la raison sublime dans la littérature des années 30.-70. du XIX^e siècle*). Ses recherches portent sur les rapports entre littérature, philosophie morale et savoirs humanistes à l'époque romantique et post-romantique.

Le lyrisme de l'évolution : les rêveries sur le vivant de Charles Nodier et de Camille Flammarion¹

La science ouvre des horizons plus vastes
que la poésie la plus sublime.

Camille Flammarion²

Différentes théories biologiques de l'évolution des espèces se développent en France bien avant les premières traductions de Charles Darwin³. Dans le domaine francophone, c'est Charles Bonnet, naturaliste suisse de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, qui utilise pour la première fois le terme « évolution » dans le contexte de l'histoire naturelle⁴. En 1766, dans l'essai « De

¹ L'article s'inscrit dans le cadre du projet « Formes de vie, formes de littérature » (2bH 15 0237 83) financé par le Programme national du développement des sciences humaines (NPRH).

² C. Flammarion, *Clairs de lune*, Paris, Flammarion, 1924, p. 36. Le sigle « CL » dans le texte renverra à cette édition.

³ *On the Origins of species by means of natural selection* (1859) est traduit en français seulement trois ans après sa parution en Angleterre (1862). Cette traduction, fort inexacte et même souvent complètement erronée, est due à Clémence Royer. Sa lecture finaliste de l'évolution a fortement influencé la réception française de Darwin, visible aussi dans l'interprétation qu'en propose Camille Flammarion. Sur Clémence Royer, cf. M. Prum, « La "verdamtste Mademoiselle Royer" : Clémence Royer, première traductrice française de *On the Origin of Species* de Charles Darwin », [dans :] G. Leduc et M. Vignaux (dir.), *Avant l'Europe, l'espace européen : le rôle des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2013.

⁴ Comme l'explique Jacques Marx, malgré l'emploi du terme d'évolution par Charles Bonnet, on ne peut pas l'assimiler à l'évolutionnisme tel qu'il s'est développé au XIX^e siècle : « La conception que se fait Bonnet de l'évolution mérite qu'on s'y attarde, particulièrement si l'on songe qu'il fut le premier à utiliser le mot en histoire naturelle, encore que ce fut plutôt dans un sens philosophique que biologique. L'évolution est pour lui le développement à partir du germe préexistant : le terme désigne par

la dégénération des animaux », Buffon émet l'hypothèse d'un ancêtre commun à plusieurs grands animaux. En 1809, dans sa *Philosophie zoologique*, Jean-Baptiste de Lamarck s'oppose aux théories fixistes et créationnistes de Georges Cuvier en proposant une théorie transformacioniste des espèces. Toutefois, de par son importance dans le milieu académique français, c'est Georges Cuvier avec son fixisme qui domine longtemps dans la science institutionnelle⁵. Malgré la lenteur avec laquelle l'idée d'évolution se fraie un chemin dans la science, la littérature de son côté paraît réceptive à cette nouveauté. Les découvertes paléontologiques, géologiques et biologiques, ainsi que les premières théories transformistes des espèces inspirent de nombreux écrivains dès le début du XIX^e siècle.

Cette période voit naître une polémique autour de la dignité poétique des sujets liés à la science. D'un côté, certains poètes s'insurgent contre la banalité du genre didactique qui veut élever au rang littéraire des polypes et des vermisseaux ; d'autres hommes de lettres postulent au contraire une union plus étroite entre l'art et la science et s'inspirent, d'ailleurs assez librement, des théories biologiques dans leurs ouvrages. Comme l'écrit Nicolas Wainlin, au XIX^e siècle, l'histoire naturelle et la biologie ont révolutionné la conception et les représentations de la nature tout en développant un nouvel imaginaire évolutionniste : « les idées d'évolution et [...] de concurrence vitale supplantent celles d'harmonie, de Providence et de stabilité éternelle, remplaçant une conception irénique et

conséquent la doctrine même de la préformation » (J. Marx, *Charles Bonnet contre les Lumières 1738-1850*, Oxford, Voltaire Foundation, 1978, t. 1, p. 72). Les travaux de Bonnet contribuent toutefois à former un certain imaginaire transformiste et évolutionniste visible dans la création littéraire d'époque, notamment chez Charles Nodier dont il sera question par la suite.

⁵ Cf. C. Grimout, *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat 1800-1882*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

théologique par une vision plus violente et libérale »⁶. Les écrivains doivent faire face à cette nouvelle conception de la nature indifférente ou hostile à l'homme, et parfois leur réponse relève plutôt de la logique du déni ou, du moins, de l'atténuation. En outre, puisque la conception du temps biologique change radicalement, faisant reculer l'histoire de la Terre à des époques inconnues des récits génésiques de la Bible⁷, le temps historique change aussi : les écrivains se mettent à imaginer la préhistoire de la vie avec ses changements évolutifs dont l'homme n'est plus forcément le centre ni l'aboutissement.

Il pourrait sembler que la science qui, au XIX^e siècle, commence à renier son ancrage dans la culture littéraire en devenant un discours spécialisé à part (c'est la fameuse thèse de deux cultures développée par Charles Percy Snow), ne serait pas transposable en langage figuré. Or, les derniers travaux sur la culture scientifique au XIX^e siècle⁸ montrent la fascination des littéraires pour les sciences d'un côté, et l'ambition vulgarisatrice ainsi que des compétences littéraires chez les hommes de science de l'autre côté. La jonction des registres scientifique et poétique s'avère donc envisageable. La naissante science biologique sert particulièrement bien de prétexte au développement d'un lyrisme évolutionniste⁹ analysé ici sur l'exemple d'un

⁶ N. Wanlin, « La poétique évolutionniste », [dans :] *Romantisme*, 2011, n° 154, p. 93.

⁷ C'est notamment grâce aux travaux de Buffon qui, dans ses *Époques de la nature* (1778), a émis l'hypothèse d'un âge du globe terrestre dépassant largement le chiffre déduit de la Bible.

⁸ À ce titre, on pourrait évoquer les travaux d'Hugues Marchal et de son équipe qui ont travaillé sur l'édition de l'anthologie de la poésie scientifique *Muses et ptérodactyles* (Paris, Seuil, 2013) ou encore les travaux de l'équipe dirigée par Gisèle Séginger (*Penser le vivant*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017).

⁹ Le terme même de « lyrisme » naît au XIX^e siècle. Dans la poétique classique, l'expression « poème lyrique » signifie un poème exécuté avec un accompagnement musical, destiné de préférence à louer les héros et les dieux (cf. J. F. Marmontel, *Éléments de littérature*, Paris, Verdière, 1825, t. 3, p. 213-229). Ici, le terme est employé dans le sens moderne que lui ont donné Alfred de Vigny (« Lettre à Lord *** » [dans :] *Idem*,

essai de l'écrivain romantique Charles Nodier¹⁰ et d'un recueil de récits brefs de l'astronome et vulgarisateur des sciences Camille Flammarion¹¹. Il faut le dire d'emblée : ce sont deux projets d'écriture différents quant aux buts que les deux écrivains poursuivent, puisque premièrement, Flammarion n'a qu'une conception auxiliaire et ancillaire de la littérature par rapport à la science¹², et que deuxièmement, Nodier ne partage pas la même foi ni le même enthousiasme progressiste que Flammarion. Cependant, malgré l'écart temporel et idéologique qui sépare les deux auteurs, leurs œuvres sont traversées par le même lyrisme évolutionniste au niveau de la poétique, et par le même penchant spiritualiste au niveau de l'interprétation philosophique des théories biologiques du vivant. Chez les deux auteurs, la science biologique se prête particulièrement bien à une interprétation romantique de la nature.

Charles Nodier ou l'évolution angélique

Entomologiste et historien naturel dans sa jeunesse, Charles Nodier s'est beaucoup intéressé aux développements de la science biologique. Lecteur de Charles Bon-

Le More de Venise, Othello, Paris, Urbain Canel, 1830, p. xxvj), Honoré Balzac (« Lettres à l'Étrangère » [dans :] *Idem, Œuvres posthumes*, Calmann-Lévy, Paris, 1906, t. 2, p. 94), mais aussi Mme de Staël. Bien que cette dernière ne parle que de la « poésie lyrique », elle la définit de manière romantique, comme une « rêverie dans les régions éthérées » faisant une large place aux épanchements de la subjectivité, aux élans religieux et à la méditation sur le temps (cf. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, GF Flammarion, 1968, t. 1, p. 205-207).

¹⁰ « De la palingénésie humaine et de la résurrection » paraît dans la *Revue de Paris* en 1832. L'essai est ensuite réimprimé dans *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. 5. Le sigle « PH » dans le texte renverra à cette édition.

¹¹ Le recueil *Clairs de lune* paraît en 1894 chez le frère de Camille, Ernest Flammarion.

¹² Cf. D. Chaperon, *Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1998, p. 9 et Y. Ringuedé, « Voir Neptune au bout de sa plume », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2017, n° 8, <http://aes.revues.org/1012>.

net, de Jean-Baptiste de Lamarck¹³ et de Georges Cuvier, dans ses essais de la *Revue de Paris*, Nodier décrit l'évolution de la vie sur la Terre depuis la matière inorganisée jusqu'à l'homme en passant par les minéraux, polypes et papillons. S'inspirant à la fois des découvertes paléontologiques et de la notion métaphysico-expérimentale de la chaîne des êtres¹⁴, remise au goût du jour par les travaux de Gottfried Wilhelm Leibniz et de Charles Bonnet¹⁵, Nodier réfléchit à la fois sur le passé et sur l'avenir des espèces. Il cite abondamment la terminologie relevant de la science du vivant (« impatience vitale », « reproduction spontanée », « conquête organique » mais aussi « pédoncule », « foliole », « clitie » etc.¹⁶) et évoque des espèces aussi rares que les scolopendres ou les madrépores qui se voient dotées d'une dignité toute nouvelle dans cette évolutive chaîne des êtres :

[Le minéral] s'élève en tiges semblables à des arbres, s'amincit et se dentelle en ciselures élégantes, semblables à des feuilles, s'effile en fibres chevelues dans l'amiante, s'épanouit en corolles diaprées dans le cobalt, ou se floconne en efflorescences cotonneuses dans la magnésie [...]. Et

¹³ Il correspond avec Lamarck dans sa jeunesse au sujet d'un ouvrage d'entomologie, que Lamarck loue et apprécie par ailleurs (cf. C. Nodier, *Correspondance de jeunesse*, Genève, Droz, 1995, p. 137-138, 140-141, 146-151).

¹⁴ Sur le sujet de la chaîne des êtres, cf. A. Lovejoy, *The Great chain of being, a study of the history of an idea*, Cambridge, Harvard University Press, 1942, p. 144-182 et L. Duprey, « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 2011, n° 43, p. 617-637.

¹⁵ Cf. C. Bonnet, *Palingénésie philosophique ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants*, Genève, Claude Philibert et Barthelemy Chirol, 1779. Sur ce sujet, cf. également mon article « La *Palingénésie philosophique* de Charles Bonnet : le pouvoir heuristique d'un imaginaire matérialiste des Lumières », [dans :] *Studia Romanica Posnaniensia*, 2017, n° 44/4.

¹⁶ C. Nodier, « De la palingénésie humaine et de la résurrection », [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Renduel, 1832, t. 5, p. 353-357. Ce langage spécialisé de la botanique ne devrait pas surprendre chez Nodier : jeune encore, il passait ses journées à herboriser et à attraper des insectes. Sur ce sujet, cf. A. Magnin, *Charles Nodier naturaliste : ses œuvres d'histoire naturelle publiées et inédites*, Paris, Hermann, 1911.

pendant ce temps-là survient le lichen aride, écailleux, friable au toucher, métallique au regard, qui se cramponne à la surface, et qui reste longtemps indécis encore pour le naturaliste entre l'oxyde et la plante. [...] La plante cherche à sentir ; elle frissonne au toucher dans les sensitives, elle palpite, s'arme et se défend dans les dionées [...], elle a la perception du jour, de la nuit et de moindres divisions du temps dans toutes les espèces. Elle va parvenir à l'être sensitif dans les byssus, dans les conferves, dans les polypiers ; elle s'animalise, elle se peuple. (PH, 356-357)

Dans cette hypotypose très soignée au niveau de *elocutio*¹⁷, l'écrivain marche sur les pas de l'homme de science pour reconstituer le développement de la matière mue par une « appétence déterminée de perfectionnement » (PH, 363). Tout comme dans le système bio-philosophique de Charles Bonnet, la chaîne des êtres ne renvoie pas à une ontologie fixe ; elle est programmée pour un éternel accomplissement.

La création n'est pas finie, écrit Nodier, mêlant les perspectives biologique et religieuse, puisqu'à « la semaine de la création [...] il y manque un de ces jours dont les minutes sont des siècles » (PH, 348). Si la paléontologie permet de rendre compte de l'évolution passée, elle n'est pas capable d'en prévoir la direction future ni la fin. Aussi Nodier regrette-t-il que le paléontologue Georges Cuvier « n'eût pas parcouru le cycle d'inductions où il était si heureusement entré, pour dévoiler les mystères du monde nouveau ou à venir » (PH, 343). Cette vision prophétique de l'avenir incombe au poète. De fait, les intertextes scientifiques sont incorporés à un dispositif d'énonciation lyrique qui, dès les premières pages de l'essai,

¹⁷ Il suffit d'évoquer quelques-unes des nombreuses figures de style employées ici par Nodier : allitérations en « f » et en « c » dans la première partie de la période, comparaisons qui établissent des parallèles entre le règne minéral et végétal (le minéral semblable à un arbre, à des feuilles etc.), nombreuses prosopopées (sentir, s'armer, se défendre, avoir la perception, se peupler etc.). Il importe aussi de remarquer la vivacité de la description due à l'emploi des verbes de mouvement (s'élever, s'effiler, s'épanouir, etc.) et de nombreuses épithètes liées à la perception sensuelle (« aride, écailleux, friable au toucher, métallique au regard »). Toutes ces figures de style doivent suggérer les métamorphoses et le mouvement ascendant de la matière qui progresse sur l'échelle des êtres.

minore la science au profit du contexte personnel d'énonciation. Le désenchantement nodiérien, si bien analysé par Paul Bénichou¹⁸, concerne également la science qu'il faut désormais délaissier au profit du rêve qui, de sa part, peut sonder davantage de mystères de la création :

Voici ce qui m'est personnel dans ces questions. J'ai vécu obscur, solitaire, inoccupé, indifférent aux mouvements passionnés de la société, et même aux recherches curieuses de la science, depuis le jour inexorable où, en jetant un regard de désespoir sur la destination de l'homme, je me suis aperçu qu'elle était ou imparfaite ou fausse, et qu'elle trompait toutes les conjectures que j'avais formées, plus jeune, sur la merveilleuse harmonie de la création. Je me suis retiré alors du milieu de ces débats inutiles [...]. J'ai fermé les yeux sur la société, et je me suis caché d'elle dans mon oubli. J'ai cherché cependant des distractions dans l'étude. J'en ai cherché dans la méditation. J'en ai cherché surtout dans le sommeil, qui est le meilleur état de l'homme, si ce n'est la mort. (PH, 342-343)

Le sujet qui parle dans l'essai n'a donc rien d'un scientifique objectif et distancié : c'est en revanche un être mélancolique regrettant l'idée d'« harmonie de la création » perdue. Aussi, dans un esprit de compensation de la perte, Nodier écrit une suite toute personnelle du devenir des espèces : il imagine l'accomplissement de l'évolution biologique du vivant en tant que l'avènement d'une nouvelle espèce qui remplacerait l'homme sur l'échelle des êtres.

Pour décrire l'« être compréhensif »¹⁹ – parce que c'est ainsi qu'il le nomme – et les modifications organiques qui le différencieront de l'homme, Nodier ne se prive pas des ressources du fantastique : celui-ci saurait en effet vivre dans les mers puisqu'il réduirait « son usage de l'appareil respiratoire à une fonction facultative » (PH, 377) et saurait voler à la manière des aérostats grâce à ses poumons élargis. Son corps serait composé d'une matière déliée, éthérée et lumineuse qui différencierait le corps

¹⁸ P. Bénichou, « L'école du désenchantement », [dans :] *Idem, Romantismes français II*, Paris, Quarto, 2004, t. 2, p. 1505-1561.

¹⁹ Cf. mon article « Charles Nodier et la fin du genre humain », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2016, n° 7, <http://journals.openedition.org/aes/929>.

terrestre du « corps glorieux », immortel et éternellement jeune. Grâce à l'apostrophe « supposez » qui rythme cette période anaphorique, Nodier entraîne son lecteur dans sa rêverie angélique :

Supposez que l'être compréhensif renaît adulte, supposez qu'il vit sans vieillir et que la mort ne sera pour lui qu'un passage certain au rajeunissement immortel ; supposez qu'il ne se renouvelle dans son espèce que par ces pures effusions de l'amour qui sont la volupté de l'âme, et dont notre vie grossière nous présente elle-même quelque divine apparence, trop vite obscurcie par les misères de nos voluptés de chair et de sang ; supposez que l'être produit éclot de deux souvenirs qui s'accordent, de deux soupirs qui se comprennent, de deux baisers qui se fécondent, de deux âmes qui se mêlent ; qu'il éclot pur comme la pensée l'a conçu, revêtu de tous les traits d'une physionomie présente à la mémoire, de toutes les qualités qu'on a chéries dans ce qu'on aimait le mieux ; qu'il est l'ami qu'on a perdu trop tôt ou l'enfant qu'on a tant pleuré ! (PH, 380-381)

La rêverie sur le sens de l'évolution se fonde sur le désir gnostique d'une vie épurée de toute matière pour se fondre finalement dans l'extase religieuse d'une résurrection future. Si l'on accepte, avec Madame de Staël²⁰, que le lyrisme romantique se définit par son penchant à la rêverie et à l'élan religieux, alors Nodier réussit à mélanger les genres et à décrire dans le registre lyrique l'évolution de la matière, depuis les polypes jusqu'aux anges.

Camille Flammarion entre la préhistoire et l'anticipation

De son côté, Camille Flammarion s'aventurerait relativement rarement hors son domaine de spécialité, c'est-à-dire l'astronomie et sa diffusion auprès du public²¹. Cependant, dans le recueil *Clairs de lune*, paru en 1894, plusieurs récits exploitent, conjointement à l'astronomie,

²⁰ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 205-207.

²¹ Il est notamment l'auteur d'une *Astronomie populaire* (Paris, Marpon et Flammarion, 1880) qui a connu un immense succès de librairie. Il a également fondé la Société astronomique de France dont le but était de populariser et démocratiser cette science (cf. P. de La Cotardière et P. Fuentes, *Camille Flammarion*, Paris, Flammarion, 1994, p. 188-196).

la thématique liée à la théorie de l'évolution. Flammarion connaissait les thèses de Charles Darwin et il a réussi une curieuse synthèse de la science et de la religion, qualifiée par Danielle Chaperon de « darwinisme spiritualiste »²². En outre, dans *Clairs de lune*, l'auteur fait résonner ensemble le contenu scientifique et une représentation lyrique du temps et de l'espace. De nombreux récits exploitent le même cadre narratif romantique : c'est le voyage d'un couple d'amants ou d'amis, dans la nuit, au bord d'un lac ou d'une mer dans lesquels se réfléchissent les étoiles, ce qui prête à une méditation sur le système du ciel et l'histoire de la Terre. Le récit *Les voix de la nature. Le grillon*, qui m'intéresse ici tout particulièrement, modifie légèrement ce paysage : le cadre aquatique est remplacé par celui d'une forêt retentissant de chants d'oiseaux. Parmi les trilles de fauvettes, de pinsons, de merles et de rossignols, le narrateur distingue une autre voix, « le véritable chant perpétuel de cette soirée », c'est-à-dire le murmure du grillon (*CL*, 14). Ce concert nocturne déclenche en effet une curieuse méditation sur les espèces, le temps biologique et l'évolution de la vie :

Alors les voix de la nature se firent entendre à ma pensée sous un sens qui m'était toujours resté caché. Elles me parlèrent un langage et je le compris. Le grillon qui cherche la chaleur dans le four du boulanger et qui préfère au soleil moderne l'obscurité de la nuit, l'ombre crépusculaire ou le demi-jour des épaisses broussailles, se croit toujours sous la chaude et sombre atmosphère de la forêt primaire qui abrita son berceau. À l'époque où cet ancêtre des insectes vint pour la première fois frotter ses élytres sonores dans le silence des paysages naissants, le soleil était immense mais nébuleux et la terre était plus chaude que de nos jours. Il n'y avait encore ni saisons ni climats. [...] Jusqu'à lui, la nature était restée muette ; il est, avec la cigale, le patriarche du chant ; la vie terrestre n'avait encore produit que des espèces inférieures, des zoophytes, des mollusques, quelques annelés, arachnides, myriapodes, et une seule

²² D. Chaperon, *Camille Flammarion, op. cit.*, p. 143. Flammarion, comme de nombreux autres auteurs de l'époque, n'a pas saisi la portée de la pensée darwinienne dans toute sa complexité. La preuve en est, par exemple, le fait qu'il ait gardé la catégorie du progrès dans l'évolution (serait-ce une influence de la traduction de Clémence Royer ?).

classe de vertébrés, celle des poissons [...] ; monde de sourds-muets ou à peu près. (CL, 16-17)

Le grillon, le premier des vivants qui se fit entendre, occupe une place exceptionnelle dans le récit de l'évolution du vivant. C'est l'ancêtre de l'homme dans sa volonté de faire remarquer sa présence et de communiquer : « il frotta ses élytres, et, pour la première fois dit aux premiers êtres qui pouvaient l'entendre : "Je suis là !" » (CL, 18). Quoique primitif et inintelligent, se laissant prendre au piège le plus enfantin (CL, 18), le grillon ouvre le grand processus qui conduira, selon Flammarion qui reste attaché au finalisme²³, au développement d'organes articulaires chez les animaux parmi lesquels le plus parfait apparaît celui de l'homme.

L'insecte a un pouvoir évocateur des temps révolus : il fait passer devant les yeux du narrateur non seulement les soirées passées à la campagne à écouter les contes de fées²⁴, mais aussi toute l'histoire de la Terre puisqu'il est un des « plus anciens insectes dont on ait retrouvé quelques débris fossiles » (CL, 17), ayant vécu sur la Terre dix millions d'années avant l'humanité :

C'est comme un écho des âges évanouis, un lointain souvenir du passé. L'insecte primitif nous raconte toute l'histoire de la nature. Il a assisté successivement à toutes les époques de l'évolution du monde. Il a été

²³ En effet, Flammarion aime revenir à une représentation finaliste de l'évolution, contraire à l'esprit des travaux de Darwin. Selon l'auteur des *Clairs de lune*, l'évolution des espèces est linéaire et ne sert qu'à préparer l'avènement de l'homme : « Si la nature est belle, c'est parce que l'humanité la comprend. Nous tous, oiseaux, insectes, animaux des bois et des déserts, nous ne sommes arrivés sur la terre avant vous que pour préparer votre règne [...] » (C. Flammarion, *Clairs de lune*, Paris, Marpon et Flammarion, 1924, p. 31).

²⁴ « [...] je me souvins aussi des douces heures d'enfance, des contes de la veillée par lesquels nos grand'mères savaient si affectueusement, si tendrement bercer nos premiers ans, au coin du feu derrière lequel le grillon chantait aussi ; j'associai le temps passé à l'heure présente ; le petit grillon solitaire cessa de m'être indifférent, et j'écoutai sa voix en songeant à ceux qui ne sont plus, à ceux qui dorment sous l'herbe du cimetière et près desquels le grillon chante encore » (*ibidem*, p. 15-16).

témoin de la formation des continents, il a vu plusieurs fois la France [...] émerger au-dessus des eaux, redescendre et remonter encore. Il a vu de siècle en siècle l'aspect du monde se transformer par d'étranges métamorphoses, les batraciens ses contemporains, les grenouilles, les crapauds, les salamandres, les labyrinthodontes (ces grenouilles plus grosses que des bœufs) régner en souverains sur les rivages, vers les flots courroucés, au milieu des tempêtes, au sein des forêts naissantes, cherchant à dominer les tumultes du vent et des orages par leurs premiers cris inarticulés [...]. (CL,18-20)

La nature est un palimpseste sur lequel certaines lettres sont restées vierges. Il pourrait sembler que le cas du grillon remette en cause les lois de l'évolution des espèces : n'a-t-il pas gardé sa forme et ses habitudes préhistoriques au milieu de la nature qui se transforme sans cesse ? Ne croit-il pas vivre toujours à une époque où « le soleil était immense mais nébuleux et la terre était plus chaude que de nos jours » (CL, 16) ? Dans le grillon, Flammarion retrouve un semblant de stabilité et d'harmonie remises en cause par les nouvelles théories biologiques du vivant. Toutefois, malgré les apparences, le grillon ne contredit pas la théorie de l'évolution ; il en constitue un exemple à la fois gracieux et puissant, puisé d'ailleurs chez Darwin lui-même qui, dans *L'Origine des espèces*, mentionnait le cas « anormal » de fossiles vivants²⁵. La décision de raconter l'évolution à partir d'un cas-limite, presque un contre-exemple, donne l'occasion à Flammarion de brosser un portrait lyrique de la nature en partant du grillon, inventeur du son qui a donné à la Terre le nouveau sens de l'ouïe.

²⁵ C. Darwin, *L'Origine des espèces*, trad. E. Barbier, Paris, Schleicher Frères éditeurs, 1906, p. 115. À ce propos, Darwin ne mentionne pas le cas du grillon. Flammarion a pu s'inspirer des travaux d'Oswald Heer et de Charles Brogniart qui ont étudié les insectes fossiles (cf. C. Flammarion, *Le monde avant la création de l'homme*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886, p. 702-703). Dans ce dernier texte, publié trois ans avant Uranie, Flammarion écrit déjà que les espèces primitives comme les insectes n'ont pas évolué depuis la préhistoire. Pour appuyer cette thèse, considérée comme fautive par la science d'aujourd'hui, il cite déjà l'exemple du grillon (*ibidem*, p. 702).

Pour un promeneur nocturne du XIX^e siècle, chaque être témoigne de l'époque qui l'a vu naître, chaque « être semble porter en soi, dans sa forme, dans ses instincts, dans son langage, l'empreinte de l'époque qui lui a donné naissance » (*CL*, 29). La lenteur de l'évolution permet une superposition de temporalités diverses : à côté du grillon sortant de la forêt primitive vivent d'autres espèces qui témoignent de l'évolution du monde et qui capturent son image sur diverses étapes de l'histoire universelle. Comme l'a écrit Danielle Chaperon, « [c]haque espèce est le centre d'une image parallèle de l'univers, image ancienne dont elle permettrait la survivance fantomatique »²⁶. Aucune concurrence vitale entre les espèces ne nuit à l'harmonie de la création : le patriarche du chant peut paisiblement continuer à froter ses élytres parmi « les batraciens ses contemporains, les grenouilles, les crapauds, les salamandres, les labyrinthodontes » (*CL*, 20) et évoquer poétiquement l'aube des temps.

Pour Flammarion comme pour Nodier, l'évolution ne finit pas dans des époques lointaines. Dans ses autres romans, l'astronome imagine l'évolution de l'homme qui est censé pouvoir se réincarner sous de nouvelles formes organiques sur d'autres planètes. Comme l'explique Danielle Chaperon, « [d]ans la palingénésie flammarionienne, il y a en effet transmutation, et c'est un corps totalement métamorphosé que les Terriens obtiennent après leur mort »²⁷. La rêverie sur les habitants de Mars est particulièrement intéressante puisqu'elle accuse plusieurs ressemblances avec l'idéal de l'être compréhensif rêvé par Nodier :

Les habitants de Mars sont très supérieurs à ceux de la Terre par leur organisation, par le nombre et la finesse de leurs sens, et par leurs facultés intellectuelles. Le fait que la densité est très faible à la surface de ce monde et que les substances constitutives des corps sont moins lourdes là qu'ici, a permis la formation d'êtres incomparablement moins pesants, plus aériens, plus délicats, plus sensibles. Le fait que l'atmosphère est

²⁶ D. Chaperon, *Camille Flammarion, op. cit.*, p. 120.

²⁷ *Ibidem*, p. 146.

nutritive a affranchi les organismes martiens de la grossièreté des besoins terrestres. C'est un tout autre état.²⁸

Les rêveries flammarioniennes sur la pluralité des mondes habités et la transmigration des âmes trahissent le même penchant à l'idéalisme que les écrits de Charles Nodier : dans les textes analysés ci-dessus, l'évolution sert de prétexte pour imaginer une palingénésie toute spirituelle de l'homme, ce qui finalement s'inscrit dans la logique du déni de l'évolution matérialiste projetée par la science. L'amour pur et la communication électrique des âmes réalisent les visions romantiques de l'ange et/ou de l'androgynie, situées au carrefour de la tradition mystique et du développement des sciences²⁹. Si la biologie au XIX^e siècle évacue l'idée de providence au profit d'une vision discontinue et souvent violente de l'histoire, les auteurs analysés ci-dessus cherchent au contraire à conserver l'idée d'harmonie, ce qui est particulièrement visible chez Flammarion dans ses descriptions d'une coexistence de différentes espèces, témoins de l'évolution du vivant, comme chez Nodier qui abandonne la science au profit d'une rêverie quand il imagine les futures transformations de l'homme, son évolution vers l'être compréhensif et son destin angélique. De fait, la biologie évolutionniste telle qu'elle se développe tout au long du XIX^e siècle se prête bien aux interprétations spiritualistes et religieuses, traversées par un lyrisme tout romantique.

Date de réception de l'article : 07.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 31.03.2018.

²⁸ C. Flammarion, *Uranie*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889, p. 212-213.

²⁹ L'indifférenciation sexuelle apparaît donc au début et à la fin de l'évolution de la vie. Dans *Clairs de lune*, Flammarion décrit la forêt du grillon comme habitée par des animaux et des plantes qui ne connaissent pas encore la séparation des sexes (C. Flammarion, *Clairs de lune*, op. cit., p. 24-26). Sur le mythe romantique de l'androgynie, cf. F. Monneyron, *L'Androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.

bibliographie

- Balzac H., « Lettres à l'Étrangère », [dans :] *Idem, Œuvres posthumes*, Paris, Calmann-Lévy, 1906, t. 2.
- Bénichou P., « L'école du désenchantement », [dans :] *Idem, Romantismes français II*, Paris, Quarto, 2004, t. 2.
- Bonnet C., *Palingénésie philosophique ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants*, Genève, Claude Philibert et Barthelemy Chirol, 1779.
- Chaperon D., *Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1998.
- Cotardière de la P. et Fuentes P., *Camille Flammarion*, Paris, Flammarion, 1994.
- Darwin C., *L'Origine des espèces*, trad. E. Barbier, Paris, Schleicher Frères éditeurs, 1906.
- Duprey L., « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 2011, n° 43.
- Flammarion C., *Le monde avant la création de l'homme*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.
- Flammarion C., *Uranie*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889.
- Flammarion C., *Clairs de lune*, Paris, Marpon et Flammarion, 1924.
- Grimoult C., *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat 1800-1882*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- Lovejoy A., *The Great chain of being, a study of the history of an idea*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- Magnin A., *Charles Nodier naturaliste : ses œuvres d'histoire naturelle publiées et inédites*, Paris, Hermann, 1911.
- Marchal H. (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
- Marmontel J. F., *Éléments de littérature*, Paris, Verdière, 1825, t. 3.
- Marx J., *Charles Bonnet contre les Lumières 1738-1850*, Oxford, Voltaire Foundation, 1978, t. 1.
- Monneyron F., *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- Nodier C., « De la palingénésie humaine et de la résurrection », [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Renduel, 1832, t. 5.
- Nodier C., *Correspondance de jeunesse*, Genève, Droz, 1995.
- Prum M., « La "verdammte Mademoiselle Royer" : Clémence Royer, première traductrice française de *On the Origin of Species* de Charles Darwin », [dans :] G. Leduc et M. Vignaux (dir.), *Avant l'Europe, l'espace européen : le rôle des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Ringuedé Y., « Voir Neptune au bout de sa plume », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2017, n° 8, <http://aes.revues.org/1012>.
- Séginger G., Maillard C. et al. (dir.), *Penser le vivant*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.
- Staël Mme de, *De l'Allemagne*, Paris, GF Flammarion, 1968, t. 1.
- Sukiennicka M., « Charles Nodier et la fin du genre humain », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2016, n° 7, <http://journals.openedition.org/aes/929>.
- Vigny A. de, « Lettre à Lord *** » [dans :] *Idem, Le More de Venise*,

Othello, Paris, Urbain Canel, 1830.

Wanlin N., « La poétique évolutionniste » [dans :] *Romantisme*, 2011, n° 154.

abstract

The lyricism of evolution: Charles Nodier's and Camille Flammarion's reveries on life

Long before the first translations of Charles Darwin's works, evolutionary thought had been developing in France thanks to such authors as Georges-Louis Leclerc de Buffon, Charles Bonnet and Jean-Baptiste de Lamarck. Although Georges Cuvier's fixism and creationism remained the dominant scientific paradigm throughout the 19th century, writers drew their inspiration from evolutionary thought, subjecting it to lyrical and often parareligious interpretations. The purpose of this paper is to demonstrate how Charles Nodier in his essay "De la palingénésie humaine et de la résurrection" and Camille Flammarion in his short stories "Clairs de lune" reinterpret different theories of evolution.

keywords

life sciences, theory of evolution, lyricism, palingenesis, spiritualism

mots-clés

sciences du vivant, théorie de l'évolution, lyrisme, palingénésie, spiritualisme

marta sukiennicka

Marta Sukiennicka, maître de conférences à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Ses travaux portent sur l'histoire de la rhétorique dans le romantisme français (Nodier, Hugo, Vigny, Balzac, Musset) et sur les relations entre la littérature et les sciences du vivant au XIX^e siècle. Elle fait partie de l'équipe de recherche polono-française travaillant dans le cadre du projet « Formes de vie, formes de littérature », financé par Programme national du développement des sciences humaines (NPRH).

Miroir – reflet de l'évolution du conte fantastique au XIX^e siècle

Rappeler que le XIX^e siècle est à la fois l'âge d'or de la nouvelle et l'époque de l'apogée de cette forme spécifique qu'est le conte fantastique relève d'un truisme. Dire qu'en littérature il n'y a ni commencements ni fins absolues est une vérité évidente.

Cependant ce fait littéraire nouveau en France, auquel l'article de Ch. Nodier « Du fantastique en littérature »¹ publié en décembre 1830, dans la *Revue de Paris*, confère le statut de catégorie littéraire, doit son apparition ainsi que sa définition à la traduction, à partir de 1828, de l'œuvre d'E. T. A. Hoffmann. Comme l'écrit Denis Mellier, « plus qu'un imaginaire et une thématique, Hoffmann offre au romantisme français une forme narrative renouvelée, le conte dont la fortune se retrouve tout le siècle durant, de Gautier à Mérimée, des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly aux *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam »².

Et bien que dans la deuxième moitié du siècle la gloire d'Hoffmann décroisse, remplacée par celle d'E. A. Poe, les écrivains fantastiqueurs subissent toujours son ascendant³. Parmi ses nombreux contes, nous avons choisi *Le*

¹ Cf. Ch. Nodier, « Du fantastique en littérature », [dans :] *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, J.-B. Baronian (éd. critique), Verviers (Belgique), André Gérard Marabout, 1973.

² D. Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 25.

³ Il suffit de consulter l'ouvrage en deux volumes intitulé *Fantaisies hoffmaniennes*, publié en 2016 par La Librairie d'Otrante ([s.n.], *Fantaisies hoffmaniennes*, Le Coudray-La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2016),

reflet perdu (1815) auquel se réfèrent explicitement ou implicitement plusieurs écrivains durant tout le XIX^e siècle et qui, à notre avis, constitue une preuve indéniable de la persistance de l'influence de l'auteur allemand.

Si les voies d'approche du fantastique sont distinctes chez les conteurs qui pratiquent cette forme littéraire, elles convergent vers le même but qui est la lecture de délectation des histoires où l'élément surnaturel et inexplicable joue un rôle prépondérant. Les auteurs sont donc unanimes à choisir des faits surnaturels pour la matière de leurs récits et les situer dans la réalité familière. Pour renforcer cette illusion référentielle, les fantastiqueurs mettent en scène des personnages moyens, parfois même des êtres engoncés dans la médiocrité, aux prises avec l'incompréhensible et avec l'extraordinaire. De tels personnages vivent dans leur milieu habituel, entourés d'objets familiers qui, tout d'un coup, acquièrent des propriétés inattendues et deviennent des éléments perturbateurs. Ils perdent alors leur statut de produits inanimés et commencent à exercer leur emprise malsaine sur les êtres humains.

Quand on analyse le fonctionnement des objets les plus anodins dans le genre fantastique, on constate que plusieurs d'entre eux ont un caractère anxiogène. Toutefois ils ne provoquent pas un sentiment d'« inquiétante étrangeté »⁴ comme l'a précisé Freud dans une formule célèbre, mais plutôt celui d'« inquiétante familiarité » tant ils sont banals et empruntés à la vie de tous les jours. Parmi ces choses usuelles et apparemment insignifiantes il faut évoquer le miroir, particulièrement affectionné par le genre en question.

pour y rencontrer une quinzaine de noms d'auteurs qui ont subi l'influence d'Hoffmann.

⁴ Cf. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », [dans :] *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976.

Miroir – détenteur du savoir

Le motif du miroir n'est point nouveau, il suffit d'évoquer l'histoire de Narcisse, personnage de la mythologie grecque, qui fut séduit par sa propre image reflétée par l'eau d'une fontaine. « La profondeur du motif – ou plutôt son effet de profondeur – est donc lié à l'illusion d'une perspective historique »⁵. On note la présence du motif en question dans le conte merveilleux où il est un objet magique. Certains auteurs, surtout des romantiques, renouent avec l'imaginaire traditionnel où le miroir est symbole de connaissance et possède des qualités extraordinaires, à l'instar du célèbre miroir, instrument de révélation de la vérité, du conte des frères Grimm *Blanche-neige*, doté d'un savoir prodigieux et supérieur même à celui de la Reine maléfique, sorcière de son état. C'est ainsi que dans le récit d'Alexandre Dumas, *L'Histoire d'un chien* (1857), le miroir est détenteur d'une science que les humains ne possèdent pas car il avertit les vivants de la mort de leurs proches. Une femme, dont le nom reste inconnu, raconte au narrateur ce qui lui est arrivé le jour du décès tragique de son fils : « ...tout à coup j'entendis quelque chose éclater derrière moi ; c'était cette petite glace que vous nous aviez donnée le jour de notre mariage, et qui se brisait toute seule comme vous le voyez encore aujourd'hui »⁶. Dans ce conte, le miroir, symbole de connaissance transcendante, est encore inoffensif, tout au plus est-il de mauvais augure.

La situation n'est plus la même dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le miroir, instrument de révélation, devient néfaste dans les récits fantastiques « fin de siècle ». Dans le conte de Marcel Schwob *Les Milésiennes* (1893), cet objet apparemment neutre est mortifère car les jeunes filles se suicident, l'une après l'autre, après avoir vu dans

⁵ L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p.77.

⁶ A. Dumas, *Histoire d'un chien*, [dans :] *Idem, Contes pour les grands et les petits enfants et autres histoires*, Paris, Omnibus, 2005, p. 807.

le « miroir de vérité future »⁷, « le spectacle de ce que [leur] réservait la vie »⁸. La déchéance physique due à l'âge avancé leur paraît tellement odieuse qu'elles préfèrent la mort au vieillissement.

C'est ainsi que la glace, objet d'utilité indifférente, dans les contes fantastiques, génère le plus souvent l'angoisse due à la répugnance éveillée tantôt par l'observation de soi-même de l'extérieur, tantôt par l'image de l'Autre qui s'y reflète.

L'autoscopie dissemblable

Il arrive aussi que le personnage se mirant dans une glace se voie sous un autre aspect. Le miroir témoigne alors d'un événement inexplicable selon les lois naturelles. On trouve un tel exemple d'autoscopie dissemblable⁹ dans le récit de Théophile Gautier intitulé *Avatar*¹⁰ (1856). Le protagoniste, le comte Labinski, se regarde dans la glace et, à sa grande frayeur, voit une figure inconnue. Son propre visage est remplacé par l'image d'un étranger. Le comte n'est pourtant pas victime d'une illusion perceptive mais la proie d'un thaumaturge qui a le don de la métempsychose consistant en la séparation de l'âme du corps par des moyens surnaturels, et en l'intégration, par les mêmes moyens, de cette âme dans un nouveau corps. Cependant le comte Labinski, au lieu de subir le choc angoissant de l'événement, comme il se doit dans le fantastique canonique, survit à cette métamorphose et revient à son image et à sa personnalité, ce qui gâche le plaisir de la lecture angoissante.

C'est aussi Alexandre Dumas qui détruit l'illusion de la réalité et du vraisemblable nécessaire dans le genre en

⁷ M. Schwob, *Les Milésiennes*, [dans :] *Idem, Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1893, p. 134.

⁸ *Ibidem*, p. 133.

⁹ Cf. P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double*, Paris, Nathan, 1996, p. 57.

¹⁰ Cf. Th. Gautier, *Avatar*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Bookking International, 1993.

question tout en préservant dans ses contes une tonalité rassurante même lorsque la situation au début semble épouvantable. Dans *L'Histoire d'un mort racontée par lui-même* (1852), le défunt, ressuscité par Satan, se regarde dans le miroir qui lui renvoie une image répulsive et horrificante à souhait :

ce qu'il avait d'horrible encore, c'est que je ne pouvais pas détacher mon regard de cette glace qui me renvoyait mon image sombre, glacée, morte. Chaque mouvement de mes lèvres se reflétait comme le hideux sourire d'un cadavre. Je ne pouvais pas quitter ma place : je ne pouvais pas crier.¹¹

Cependant, dans la dernière phrase du récit, qui a toutes les caractéristiques d'un conte fantastique, le lecteur apprend que cette histoire n'était qu'un songe. Ce changement inattendu de coloration enlève le sel de la nouvelle.

Le miroir, objet d'usage courant, est impitoyable et il peut parfois révéler une vérité atroce pour le personnage qui ne s'y attendait pas. Ainsi Paul d'Aspremont, protagoniste du conte *Jettatura* (1856) de Théophile Gautier, qui se mire dans une glace, se fait peur à lui-même tant sa physionomie fait penser à la tête de Méduse :

Il se mit devant une glace et se regarda avec une intensité effrayante [...] les fibrilles de ses prunelles se tordaient comme des vipères convulsives ; ses sourcils vibraient pareils à l'arc d'où vient de s'échapper la flèche mortelle ; la ride blanche de son front faisait penser à la cicatrice d'un coup de foudre, et dans ses cheveux rutilants paraissaient flamber des flammes infernales.¹²

C'est après avoir contemplé son image suscitant la frayeur qu'il décide tout d'abord de se crever les yeux et ensuite d'attenter à ses jours. Dans certains récits, le miroir paraît tellement anxiogène que le personnage évite de

¹¹ A. Dumas, *L'Histoire d'un mort racontée par lui-même*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1054.

¹² Th. Gautier, *Jettatura*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques, op. cit.*, p. 391.

s’y regarder de peur de trouver, à la place de son reflet, l’image d’un Autre. Comme nous en informe le narrateur, Onuphrius, héros éponyme de la nouvelle de Théophile Gautier : « le soir [...] il ne se fût pas regardé dans la glace pour un empire, de peur d’y voir autre chose que sa propre figure »¹³. Et il s’avère qu’il avait bien raison, car ce qu’il craignait le plus est arrivé. Un soir, le miroir a témoigné d’une présence surnaturelle, signe prodromique du malheur attendant le héros. Or Onuphrius avait dans son atelier de peintre

une grande glace de Venise à bordure de cristal [...], aucun rayon de jour ne venait s’y briser, aucun objet ne s’y réfléchissait [...] cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d’où l’esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires. Les prunelles d’Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre [...]. Il se pencha, il vit son reflet double, il pensa que c’était une illusion d’optique ; mais en examinant plus attentivement, il trouva que le second reflet ne lui ressemblait en aucune façon ; il crut que quelqu’un était entré dans l’atelier sans qu’il l’eût entendu ; il se retourna. Personne. L’ombre continuait cependant à se projeter dans la glace, c’était un homme pâle, ayant au doigt un gros rubis...¹⁴

Cet homme mystérieux est le Diable en personne qui cause tout d’abord la maladie d’Onuphrius, ensuite sa folie et finalement sa mort. Cependant le décès du jeune homme n’émeut pas beaucoup le lecteur car dès le début le narrateur endommage la vraisemblance des événements par le sous-titre éclairant, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann* (1832), et par l’humour qui tend vers l’ironie, les deux étant particulièrement préjudiciables au fantastique. Le commentaire méta-textuel de l’intitulé et l’évocation dans le texte, sur le mode allusif, du récit d’Hoffmann *Le Reflet perdu*, affaiblissent l’effet angoissant du fantastique.

¹³ Th. Gautier, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

Mais le conte d'Hoffmann n'assure pas non plus la participation émotive du lecteur pour la même raison. A la fin du récit, on trouve une information concernant le protagoniste Spickherr qui, ayant perdu son reflet, est rejeté par son épouse et son fils et doit quitter la maison familiale :

Spickherr, le cœur gros, embrassa sa femme et son enfant, prit son bâton et se mit en route. Il rencontra un jour le fameux Pierre Schlémihl, qui avait perdu son ombre. Ces deux infortunés se proposèrent de voyager de compagnie. Spickherr eût prêté son ombre et Schlémihl son reflet. Mais ils ne purent s'accorder et nul ne sait aujourd'hui ce qu'ils sont devenus.¹⁵

L'amateur avisé de contes sait très bien que Pierre Schlémihl est le héros du conte d'Adelbert von Chamisso *Histoire merveilleuse de Peter Schlemihl* (1813). Une telle référence intertextuelle, en rappelant la fictivité de l'aventure, ne permet pas au lecteur de subir le charme de la lecture inquiétante.

Miroir – point de rencontre

Le miroir est aussi un lieu de rencontre avec ceux qui reviennent de l'au-delà. Selon Jean-Louis Bernard, auteur du *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, le miroir, dans la superstition populaire, est une porte ouverte sur le monde invisible, notamment sur celui des morts. Pendant le deuil, précise le critique, on voilait les miroirs de la maison pour que l'ombre du mort, latente autour du cadavre, ne puisse pas attirer vers elle, à travers le miroir, d'autres ombres – âmes en peine qui pourraient s'accrocher aux vivants¹⁶.

Il y a pourtant des récits exceptionnels qui infirment cette thèse, dans lesquels le retour du mort est souhaité

¹⁵ E. T. A. Hoffmann, *Le Reflet perdu*, [dans :] *Fantaisies hoffmaniennes*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁶ J.-L. Bernard, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971, p. 222.

et attendu. Telle est la situation dans le récit de Villiers de l'Isle-Adam, *Véra* (1874), où le personnage principal, le comte Athol, refuse la réalité de la mort de son épouse. Aussi laisse-t-il tous les objets à leur place, en attendant l'arrivée de leur propriétaire. Le miroir, à valeur affective et mémorielle, y joue un rôle majeur car le comte croit en sa force d'attraction. Il est persuadé que sa femme « devait avoir envie de venir se sourire encore en cette glace mystérieuse où elle avait tant de fois admiré son liliac visage »¹⁷. La foi indéfectible du comte, niant la perte de Véra, fait revenir la défunte qui se matérialise en prenant corps et en revenant à la maison. Mais en tant que revenante elle ne peut y rester et pour ne plus se séparer de son époux bien-aimé, elle l'entraîne dans le néant.

Le miroir étant considéré comme l'accessoire des femmes, ce sont elles qui en profitent le plus souvent et qui l'utilisent à des fins particulières, le plus souvent comme seuil à franchir entre deux mondes ou bien comme une porte ouvrant sur l'au-delà. Dans la nouvelle de Théophile Gautier *Spirite* (1866), le miroir signale une présence invisible à l'œil nu. Et qui plus est, il permet d'abolir la frontière existentielle entre la vie et la mort. Le héros du récit, Guy de Malivert, un homme raisonnable menant une vie paisible et évitant un trouble quelconque, remarque un soir que son salon, sans changer vraiment d'aspect, n'est plus le même : le miroir de Venise ne reflète plus rien, par contre il en émane une lueur tremblotante, d'une blancheur laiteuse. L'attente anxieuse de Guy de Malivert est bientôt satisfaite car dans la glace apparaît une tête de jeune femme « d'une beauté dont la beauté mortelle n'est qu'une ombre »¹⁸. Le phénomène surnaturel ne pouvant durer, l'image un instant aperçue s'évanouit aussitôt. Toutefois la belle femme, libérée des

¹⁷ A. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, [dans :] *Idem, Contes cruels*, Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 31.

¹⁸ Th. Gautier, *Spirite*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, t. 5, p. 363.

servitudes de la matière, revient à plusieurs reprises pour entraîner finalement le héros dans l'au-delà où l'amour triomphe de la mort, comme nous en informe tout à fait inopinément le narrateur.

Si un tel bonheur est encore concevable chez les fantastiqueurs romantiques, il n'est plus possible chez les auteurs de la deuxième moitié du siècle et surtout chez les décadents. Dans leurs textes, la force d'attraction, un autre attribut du miroir, s'avère toujours dangereuse.

Miroir – objet menaçant

Dans le récit de Jean Richepin *Le Miroir* (1899), cet objet est promu au rôle de protagoniste malgré son caractère afunctionnel et son aspect peu attrayant : il est vieux, de dimension réduite, et très lourd puisque posé sur une feuille de plomb. Le narrateur omniscient ajoute que

le verre, quoique épais et très uni, n'en était pas d'une teinte agréable. On eût dit de l'eau verte, croupie, marécageuse. Cela n'engageait pas à s'y regarder. Cela vous y donnait une face de la morgue.¹⁹

Pourtant, malgré tous ces défauts, un jeune homme l'achète et l'emporte chez lui pour le contempler tranquillement et lire le texte mystérieux écrit sur un papier collé à l'un des coins. La lecture du texte poétique où il est question d'Ondine morte vive, figée dans un cercueil de plomb, qui attend le Prince clairvoyant, le seul capable de la délivrer, et la vision offerte par la glace devraient être un avertissement pour son acheteur. Mais il n'en est rien car il semble complètement subjugué par sa nouvelle acquisition :

Ce qui l'étonna, c'est le plaisir qu'il prit à se voir ainsi avec une face de noyé, et le très long temps qu'il resta en cette contemplation, dont il ne pouvait détacher ses yeux ni son esprit, en s'y délectant.²⁰

¹⁹ J. Richepin, *Le miroir*, [dans :] *Idem, Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008, p. 845.

²⁰ *Ibidem*, p. 846.

À force de regarder cette glace, il s'y engouffre et commence à y voir l'invisible. Son reflet cède la place à celui d'une femme à la physionomie et au comportement étranges :

Elle avait pour chevelure des herbes de rivière, aux molles serpentaisons. Ses prunelles dardaient un pâle feu glauque de l'eau ambiante. Elle pleurerait. Et en même temps, un furtif sourire errait sur ses blêmes lèvres.²¹

La vision hallucinatoire se répète plusieurs fois et à chaque apparition la jeune femme se fait plus convaincante et insistante. Le protagoniste assujéti par le miroir et ne pouvant plus recouvrer l'intégrité de ses facultés visuelles finit par se croire le Prince clairvoyant. Amoureux de la jeune morte, il se laisse envoûter par cette plaque de verre qui garde la trace de la défunte. Cette dépendance s'avère mortifère pour le jeune homme. Un jour, des mariniers repêchent son cadavre « retenu assez longtemps au fond de l'eau par le poids d'une feuille de plomb qu'il serrait dans ses bras contre sa poitrine, doucement et infiniment »²², comme nous en informe le narrateur.

On observe donc dans ce conte un renversement de rôles, le protagoniste qui se croyait possesseur du miroir est lui-même possédé par cet objet qui s'est emparé de son esprit et finalement de son corps. Le récit suggérant, sans en donner la certitude, la déstabilisation affective du héros, le lecteur pouvait s'attendre à un désastre consécutif, conforme d'ailleurs à la poétique du fantastique. Ce qui peut le surprendre, c'est le commentaire du narrateur qui, à l'instar du Prince clairvoyant de son récit passant de l'autre côté du miroir, passe outre les règles tacites du genre en question et suggère la possibilité du bonheur éternel d'Ondine et de son sauveur « dans un féérique palais d'azur et d'émeraude » et pour renforcer l'incertitude de l'amateur de contes fantastiques, il finit son récit

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 847.

par trois questions concernant cette félicité parfaite : « Êtes-vous bien certains que non ? Bien certains ? Bien certains ? – Moi pas »²³.

Toutefois, comme le note Louis Vax, « c'est le contexte qui [...] fait résonner en nous le ton affectif qui convient »²⁴. Dans la situation où l'objet menaçant déteint sur la victime, sujet menacé, il est extrêmement difficile de croire en la fin heureuse de l'histoire. La référence à Ondine, personnage de la mythologie nordique, femme-poisson dont le mariage avec un chevalier est condamné au malheur rend cette foi encore plus chancelante.

Miroir – seuil entre deux réalités

Le miroir, objet récurrent du fantastique, devient parfois un seuil entre deux dimensions temporelles. Dans le récit d'Henri de Régnier *L'Entrevue* (1897), il sépare deux hommes d'époques dissemblables, désireux de se connaître. Le premier, celui qui retrace les événements, est un Parisien qui vient à Venise et, suivant le conseil de l'un de ses amis, y loue un ancien palais ayant appartenu au XVII^e siècle au seigneur Vincente Altinengo. Celui-ci revient dans sa résidence où il entrevoit le nouveau locataire grâce au miroir qui orne une des pièces. L'originalité de cette histoire tient au fait que les deux hommes pensent voir dans la glace un fantôme et tous les deux ont envie de franchir la barrière qui les sépare :

une porte factice [qui] se composait d'un grand miroir qui constituait par ses dimensions un chef-d'œuvre de l'industrie vénitienne. Avec le temps, il avait acquis un indéfinissable et admirable aspect d'eau profonde et comme souterraine et les images qui s'y formaient y prenaient une sorte d'obscurité crépusculaire, quelque chose de lointain et de mystérieux.²⁵

²³ *Ibidem*, p. 848.

²⁴ L. Vax, *La séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ H. de Régnier, *L'Entrevue*, [dans :] *Idem*, *Petit musée des horreurs*, *op. cit.*, p. 891.

Cette description de l'objet artistique est un signe prospectif qui laisse pressentir les événements à venir. Et en effet, c'est dans cette glace que le nouveau locataire subodore avoir affaire à l'ancien propriétaire du palais. Cette vision subreptice se répète et comme les deux habitants du palais, contrairement aux us et coutumes fantomales, ne sont point hostiles, leur rencontre semble de plus en plus proche surtout que « seule cette mince feuille de verre s'interposait entre [eux] »²⁶. Le personnage-narrateur se demande alors :

nos visages se touchaient presque, nos yeux s'attiraient avec une curiosité infinie, nos mains se cherchaient. Serait-ce moi, serait-ce Altinengo, serait-ce quelque hasard qui se chargerait de réaliser le miracle ?²⁷

La curiosité du lecteur sera tout de même mise à l'épreuve car deux lignes en pointillé séparent la question rhétorique de la scène suivante qui a lieu dans un hôpital vénitien. Le personnage-narrateur y séjourne depuis quelque temps déjà, après un accident qui lui est arrivé dans l'appartement loué. Le médecin lui explique que la porte en miroir s'est détachée de son cadre et lui est tombée sur la tête, provoquant une grave blessure et une commotion. Et sans se rendre compte du sens ambigu de ses paroles, il ajoute : « cette diablesse de porte [...] a bien failli vous servir de passage pour l'autre monde »²⁸. Cependant le narrateur, tout souffrant qu'il est, regrette la rencontre impossible avec le Vénitien entrevu dans la glace.

Pourtant ce ne sont que des personnages revenant de l'autre monde, soustraits aux vicissitudes du temps et de l'espace, ou bien des personnages d'histoires merveilleuses comme Alice, protagoniste du célèbre récit de Lewis Carroll *De l'autre côté du miroir* (1865), qui peuvent passer par-delà cet objet sans en être endommagés.

²⁶ *Ibidem*, p. 897.

²⁷ *Ibidem*, p. 898.

²⁸ *Ibidem*, p. 900.

Pour les simples mortels la voie est à sens unique, comme s'en est persuadé le protagoniste du récit au titre trompeur *L'Ami des miroirs* (1899) de Georges Rodenbach. Le héros, dont le nom n'est même pas mentionné, se sent guetté par les miroirs qu'il rencontre partout, dès qu'il sort de la maison. Il a l'impression que les glaces des devantures, de mauvaise qualité, « vivent de reflets »²⁹ et provoquent la maladie de ceux qui s'y mirent. C'est pourquoi il décide de s'enfermer dans son appartement, rempli de miroirs anciens, originaux et rares. Il croit y rencontrer les femmes du temps jadis, toutes celles qui y demeurent à jamais pour s'y être regardées un jour. Cependant, le comportement du protagoniste présentant tous les signes d'une maladie psychique, on l'enferme dans une maison de santé en lui laissant dans sa chambre de malade une seule glace, dans laquelle il prétend voir des choses merveilleuses. À la fin du récit, le narrateur nous informe de son sort tragique :

Un matin, on le trouva, ensanglanté, le crâne ouvert, râlant, devant la cheminée de sa chambre... La nuit, il s'était élancé contre le miroir, pour vraiment y entrer, y aborder les femmes qu'il suivait depuis longtemps, se mêler à une foule où chacun lui ressemble, enfin !³⁰

C'est ainsi que les miroirs, « des fenêtres ouvertes sur l'infini »³¹, dans les récits fantastiques donnent le plus souvent sur le vide de la mort et confirment la victoire des objets sur l'être humain.

L'autoscopie négative

Il semble toutefois que la situation la plus angoissante soit celle où la surface réfléchissante du miroir semble détournée de sa fonction habituelle et ne renvoie aucune

²⁹ G. Rodenbach, *L'Ami des miroirs*, [dans :] M. Desbruères, *La France fantastique 1900*, Paris, Éditions Phébus, 1978, p. 378.

³⁰ *Ibidem*, p. 382.

³¹ *Ibidem*, p. 337.

image. Ce phénomène de « l'autoscopie négative »³², en d'autres termes du miroir qui ne reflète que le vide, est présent surtout dans les nouvelles de Guy de Maupassant. Si pourtant dans le récit prototype, celui d'Hoffmann *Le reflet perdu*, l'histoire racontée peut être qualifiée de fantaisie, dont le caractère extravagant est encore souligné par des références intertextuelles, celles relatées dans les contes maupassantiens montrent la nocivité angoissante et le pouvoir fatidique du miroir qui exerce un ascendant mystérieux sur le personnage.

Un tel traitement de ce motif polyvalent s'explique par les découvertes scientifiques et des études médicales sur l'esprit humain dans la deuxième partie du siècle. La littérature fantastique se fait l'écho de ces expériences intenses. Désormais, pour satisfaire aux exigences de plus en plus rigoureuses de vraisemblance et de scientificité, les écrivains se tournent vers la vie psychique et vers l'ensemble des pulsions dirigeant l'activité d'un individu. En étudiant des contes de Maupassant, M. Schneider parle même du fantastique « revu et corrigé par la folie »³³.

Et en effet, dans le récit de Maupassant *la Lettre d'un fou* (1885), le héros entend tout d'abord le parquet craquer derrière lui et ensuite il remarque la disparition de son reflet dans la glace :

On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face cependant. Je la regardais avec des yeux affolés.³⁴

Cet état d'esprit lui fait guetter l'être invisible mais celui-ci, entrevu une seule fois, ne réapparaît plus. En revanche, le narrateur observe chez lui les troubles progressifs de la maladie dont l'origine est à chercher dans ce miroir sans

³² Cf. P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 57.

³³ M. Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 461.

³⁴ G. de Maupassant, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Contes étranges*, Paris, Éditions d'Antan, 1983, p. 148.

image. La situation est similaire dans les deux versions du *Horla* (1887), où le narrateur épouvanté, ne voyant pas son reflet, constate sa propre disparition :

[...] derrière moi, une très haute armoire à glace, [...] on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Je voyais un grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; [...] sentant bien pourtant qu'il était là, [...] lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.³⁵

Comme le remarque Michel Viegnes, « conformément au symbolisme traditionnel du miroir, on peut interpréter cette scène comme une éclipse de la conscience réflexive du narrateur, un signe avant-coureur du brouillard qui va ensevelir sa raison »³⁶.

Notons encore que dans ces trois nouvelles Maupassant reprend, presque mot à mot, cette scène bouleversante de la disparition du reflet qui équivaut à la perte d'identité et présente des signes définitifs de dérangement mental. Les personnages de Maupassant, celui de la *Lettre d'un fou* tout comme celui de la première version du *Horla*, ne trouvant aucune assurance contre l'inconcevable, considèrent l'internement comme l'unique remède à leur mal. Pourtant la claustration signifie la mort au sens social. Et dans la deuxième version du récit *Le Horla*, la mort, cette fois-ci au sens physique, devient presque certaine puisque le personnage-narrateur décide d'attenter à ses jours. C'est ainsi qu'une glace, objet tout à fait commun et quotidien, insignifiant même, engendre l'angoisse et devient source de maladie psychique.

On voit donc que le rôle dévolu au miroir dans le récit fantastique est d'une extrême importance. Premièrement parce que l'exploitation de ce motif permet, indépendamment du courant littéraire, de déceler les critères définisseurs du genre : la rupture de l'ordre naturel causée par

³⁵ G. de Maupassant, *Le Horla*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 77.

³⁶ M. Viegnes, *Le fantastique*, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 130.

l'intrusion du surnaturel, le doute concernant la réalité des événements présentés et l'ambiguïté du dénouement.

Et deuxièmement, conformément à sa fonction d'objet de révélation, il permet de repérer les nuances de l'évolution du récit fantastique au XIX^e siècle. Si celui de la première moitié du siècle met l'accent sur la matérialité des phénomènes surnaturels, extérieurs à l'homme, celui de la deuxième partie de l'époque en question, dit fantastique classique, s'intériorise et se concentre sur l'intime en mettant en scène les expériences morbides de la vie psychique.

Mais surtout, abstraction faite des courants littéraires, le miroir permet au lecteur de dévoiler la vérité bouleversante car, comme le notent Gilbert Millet et Denis Labbé, « qu'il soit le reflet de l'individu, l'image de l'autre que l'on ne veut pas devenir, le symbole du temps qui passe ou la porte vers un monde que l'on croit meilleur mais qui n'est bien souvent que la mort, le miroir fantastique finit toujours par ramener l'homme vers ce qu'il craint le plus, son pire ennemi, lui-même »³⁷.

Date de réception de l'article : 20.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 10.04.2018.

³⁷ G. Millet et D. Labbé, *Le fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 174.

bibliographie

- Bernard J.-L., *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971.
- Dumas A., *L'Histoire d'un chien*, [dans :] *Idem, Contes pour les grands et les petits enfants et autres histoires*, Paris, Omnibus, 2005.
- Dumas A., *L'Histoire d'un mort raconté par lui-même*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris, Omnibus, 2002.
- Freud S., « L'inquiétante étrangeté », [dans :] *Idem, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gautier Th., *Spirite*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, t. 5.
- Gautier Th., *Avatar*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Gautier Th., *Jettatura*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Gautier Th., *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Jourde P., Tortonese P., *Visages du double*, Paris, Nathan, 1996.
- Maupassant G. de, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Contes étranges*, Paris, Éditions d'Antan, 1983.
- Maupassant G. de, *Le Horla*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984.
- Mellier D., *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- Millet G. et Labbé D., *Le fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005.
- Nodier Ch., « Du fantastique en littérature », [dans :] *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, J.-B. Baronian (éd. critique), Verviers (Belgique), André Gérard Marabout, 1973.
- Régner H. de, *L'Entrevue*, [dans :] *Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
- Richepin J., *Le miroir*, [dans :] *Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
- Rodenbach G., *L'Ami des miroirs*, [dans :] M. Desbruères, *La France fantastique 1900*, Paris, Éditions Phébus, 1978.
- Schneider M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.
- Schwob M., *Les Milésiennes*, [dans :] *Idem, Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1893.
- [s.n.], *Fantaisies hoffmaniennes*, Le Coudray–La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2016.
- Villiers de l'Isle-Adam A., *Véra*, [dans :] *Idem, Contes cruels*, Paris, Le Livre de poche, 1983.
- Vax L., *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
- Viegnès M., *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.

abstract*Mirror – A Reflection of the Evolution of the 19th Century Fantastic Tales*

The motif of mirror often appears in the 19th century fantastic tales. It performs there various functions, such as a possessor of knowledge, a malicious object, a place where living being meets revenant, the threshold of the real world and the beyond. The manner in which the motif of mirror is presented reflects how the 19th century fantastic tales evolve.

keywords

mirror, reflection, threshold, fantastic

mots-clés

miroir, reflet, seuil, fantastique

magdalena wandzioch

Professeure dirigeante du Département des Littératures et Cultures Françaises et Francophones de L'Institut des Langues Romanes et de Traductologie, Université de Silésie. Domaine de recherche : littérature française du XIX^e siècle, plus particulièrement le conte merveilleux et la nouvelle fantastique, entre autres celle de Jules Barbey d'Aureville et d'Alexandre Dumas. Dernière monographie : *Alexandre Dumas. Entre féerie et fantastique*, Uniwersytet Śląski, Katowice, WW Oficyna Wydawnicza, 2012

Zola et Maupassant conteurs fantastiques : le genre en (r)évolution

Introduction : L'apparition, notion clé des contes fantastiques

Né au XVIII^e siècle, le conte fantastique devient à la mode un siècle plus tard dans toute l'Europe. Si l'on admet que tout récit de ce genre est basé sur « l'intrusion brutale du surnaturel dans le cadre de la vie réelle »¹, suite à quoi le texte « [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'explicable »², il devient logique que le point de départ d'un tel texte est un événement ou un phénomène considéré comme celui « qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait à tort estimé le mystère à jamais banni »³. Toute l'histoire racontée devient alors le résultat de ce que Tzvetan Todorov définit comme « [une] hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »⁴.

¹ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

² L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige – PUF, 1965, p. 88.

³ R. Caillois, « Fantastique », [dans :] *Encyclopædia Universalis*, 3^e édition, Paris, Club Français du Livre, 1988-1989, vol. 9, p. 279.

⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 28.

C'est l'apparition, donc le retour fantomatique d'une personne morte, qui joue le rôle de cet événement-clé dans la plupart des récits fantastiques du XIX^e siècle s'inscrivant dans la lignée des *Contes fantastiques* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ou dans celle des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. L'apparition, qualifiée même de « démarche essentielle » du fantastique⁵, est dotée d'une caractéristique exceptionnelle : elle permet de jouer avec les réalités de la vie et de la mort, deux catégories normalement « étanches » qui s'excluent l'une l'autre (une fois mort, un être humain ne peut plus revenir à la vie). Ainsi, jusqu'à la moitié du siècle, les contes fantastiques sont peuplés de toutes sortes de spectres, le plus souvent maléfiques : vampires, démons, succubes, dont l'apparition a pour décor des lieux d'allure infernale : cimetières, ruines, vieux bâtiments délabrés. En effet, dans les contes fantastiques « classiques », suivant le schéma traditionnel, la présence ou l'apparition d'un mort ou d'un être surnaturel quelconque déclenche la série d'événements qui composent le récit, organisant son intrigue et devenant la véritable pierre angulaire du texte.

Avec le développement de la psychiatrie et l'intérêt grandissant pour les troubles mentaux et l'aliénation dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'apparition, toujours notion de base des contes fantastiques, prend une allure tout à fait différente : c'est le motif de la folie, de l'angoisse du Moi devant les abîmes cachés dans son propre esprit et capables de faire surgir des monstres de la démence, qui tend à polariser la thématique de ce type de création littéraire après 1850. L'apparition ne relève plus du surnaturel, mais des songes morbides d'un cerveau malade, et n'est plus celle d'un spectre, mais d'un Autre, qui peut être un *alter ego* – le plus souvent invisible – du Moi, son double pernicieux ; né du délire, il mène souvent le protagoniste à mort.

⁵ R. Caillois, « Fantastique », *op. cit.*, p. 283.

Émile Zola et Guy de Maupassant semblent s'inscrire dans divers volets de la création fantastique, et leurs productions témoignent des différences qui marquent l'évolution du genre.

Le fantastique zolien : une apparition manquée d'un faux mort-vivant

En tant que nouvelliste, Zola reste généralement fidèle au naturalisme, ses textes brefs s'articulant autour de ce qui constitue la notion la plus chère à l'écrivain : la Vie. *La nouvelle La mort d'Olivier Bécaille* (1879) y constitue une exception, le seul texte de cet auteur que la critique range parmi les contes fantastiques ; ajoutons aussitôt que, étant donné le déroulement de l'intrigue (le motif du « revenant » qui ne peut pas ressusciter son passé, sa mort ayant été inscrite dans les registres d'état civil), il faut prendre ce classement avec un grain de sel. Le récit n'en reprend pas moins un thème qui constitue une des angoisses principales de l'époque et qui relève visiblement de l'inspiration poésque : celui de l'enterrement prématuré, de l'enterré vivant. Les obsessions les plus cruelles du romancier, et surtout la hantise de la mort inévitable provoquant chez lui « un état de terreur invincible »⁶, y voient le jour dans une forme brève dont la concision souligne le dramatisme.

« C'est un samedi, à six heures du matin, que je suis mort »⁷ : c'est par cette phrase pleine d'un humour macabre que commence la nouvelle, une des plus connues et des plus appréciées par la critique⁸. Malgré l'ambiguïté

⁶ *Journal d'Edmond de Goncourt*, 1880, cité d'après : C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993, p. 68.

⁷ É. Zola, *La mort d'Olivier Bécaille*, [dans :] *Idem, Nouvelles noires*, Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 397. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation MOB, la pagination après le signe abrégatif.

⁸ Pour l'analyse du texte de la nouvelle, nous reprenons les fragments de

que pose cet incipit insolite et que le texte, écrit à la première personne, va cultiver pendant un certain temps, Olivier Bécaille n'est pas mort ; du moins, pas physiquement. En effet, depuis son enfance, ce jeune homme est en proie à des attaques cataleptiques ; de plus, il est obsédé par la terreur d'une mort prématurée :

[J]e pensais constamment que je ne vivrais pas, qu'on m'enterrerait de bonne heure. Et cette pensée de la terre me causait une épouvante, à laquelle je ne pouvais m'habituer, bien qu'elle me hantât nuit et jour. En grandissant, j'avais gardé cette idée fixe [...]. Que de fois, la nuit, je me suis réveillé en sursaut [...], balbutiant : « Mon Dieu ! mon Dieu ! il faut mourir ! ». (*MOB*, 399)

Un jour, Olivier tombe en syncope et présente, au physique, toutes les apparences de la mort : ses membres sont inertes, il est froid et rigide, sa chair est « frappée d'immobilité », plongée dans un « singulier état de torpeur » (*MOB*, 398). Or, personne ne sait que son intelligence fonctionne toujours : sa pensée demeure « lente et paresseuse, mais d'une netteté parfaite » (*MOB*, 397). C'est sa femme qui est la première à le considérer comme mort ; et Bécaille assiste, sans pouvoir parler ni bouger, aux préparatifs de son enterrement, à la visite du médecin qui le déclare mort, puis à sa mise en cercueil et son inhumation qui le fait s'évanouir dans sa tombe.

Au bout d'un temps indéterminé, il se réveille de sa syncope. La conscience des événements lui étant revenue, il vit de longues heures de supplice atroce, se rendant compte de la gravité de sa situation et de l'absurdité de son ancienne peur de la mort :

Ah ! comme je désirais la mort, à cette heure ! Toute ma vie, j'avais tremblé devant le néant ; et je le voulais, je le réclamais, jamais il ne serait assez noir. Quel enfantillage que de redouter ce sommeil sans rêve, cette éternité en silence et en ténèbres ! La mort n'était bonne que parce qu'elle supprimait l'être d'un coup, pour toujours. Oh ! dormir comme les pierres, rentrer dans l'argile, n'être plus ! (*MOB*, 425)

notre article « Le motif du vagabondage dans quelques "nouvelles noires" d'Émile Zola », [dans :] E. Kociubińska, J. Niedokos (dir.), *Sur les traces du vagabond*, Lublin, Wydawnictwo Werset, 2014, p. 38-46.

Exténué par le vertige, le froid, l'asphyxie et la faim, Olivier est sur le point de succomber au désespoir, quand ses mains tombent sur un clou posé de travers qu'il réussit à arracher. Forcé, faute d'eau, à boire son propre sang qui coule d'une piqûre, ayant pris l'allure d'un vampire, hurlant de peur et de désespoir, il multiplie ses efforts pour sortir de sa tombe. Il y réussit enfin, et, une fois sauvé, lui qui avait passé des années à redouter la mort et à l'attendre avec inquiétude, finit par s'écrier : « Oh ! que c'[est] bon de vivre ! » (*MOB*, 427).

Après plusieurs heures d'errance dans les rues de Paris que Bécaille, secoué par une forte fièvre, ne reconnaît pas, un autre évanouissement suivra, entraînant un trou de trois semaines dans sa vie. Guéri par un médecin qui l'avait ramassé dans la rue, il entreprend, non sans appréhension, de retrouver sa femme. Et là, il découvre sa disparition définitive et irréversible du monde des vivants : son physique changé pendant la maladie le rend méconnaissable pour ses anciens voisins, ce qui lui permet d'écouter, dans un café, la conversation de deux dames de sa maison qui parlent de lui. Il apprend que sa femme est partie avec un autre homme ; ces dames constatent que Bécaille, ce « gringalet », était « toujours à geindre ! Et pas le sou ! Ah ! non, vrai ! un mari comme ça, c'est désagréable pour une femme qui a du sang ». Et elles concluent qu'il « a bien fait de mourir » (*MOB*, 431). Ainsi, l'apparition du protagoniste, étant donné sa métamorphose physique, n'impressionne point son entourage, car il n'est reconnu par personne ; même s'il avouait son identité, on le prendrait pour un fou. Le pauvre homme est donc privé du privilège habituel des revenants, celui de produire un effet spectaculaire sur ceux qui le voient ; s'il est un mort vivant, il l'est à l'insu de tous. Ainsi, civilement, il restera mort pour toujours. Deux anéantissements du personnage, physique et civil, s'effectuent de la sorte ; pourtant, Bécaille n'en souffre pas trop, se disant avec un humour noir que « un mort n'est pas jaloux » (*MOB*, 431).

Mort et enterré pour le monde, il décide de rester dans l'oubli et de ne point réclamer son ancienne vie.

On peut observer que le récit zolien témoigne avant tout de l'« obsession du souterrain »⁹ qui hante constamment l'écrivain sous forme de la peur du gouffre noir, de la nuit, de l'émiettement de tout face au temps implacable ; les témoignages de cette idée morbide reviendront de manière récurrente au fil de ses œuvres romanesques, des profondeurs du Voreux dans *Germinal* aux ténèbres de l'âme de toute « bête humaine » qui peuple l'univers zolien.

Maupassant et la fascination pour l'« inquiétante étrangeté »¹⁰ de l'esprit fou

De son côté, dans ses contes : *Qui sait ?*, *Un fou*, *Lettre d'un fou*, et surtout *Le Horla*¹¹, Maupassant confirme que, malgré le progrès technologique et scientifique qui relève du génie de l'homme, ce dernier reste toujours divisé et fuyant, enchaîné par son ignorance de ce qu'il ne peut pas percevoir par ses sens imparfaits. Par conséquent, « s'épanouissent les fleurs du mal, se déploient les égarements des sens et du cerveau, les névroses et les détraquements »¹². Étant lui-même en proie à des troubles hallucinatoires qui le mèneront à la démence, l'auteur est bien conscient de la gravité des pathologies nerveuses. Ainsi, ses contes exploitent diverses variantes de la thématique de la folie :

⁹ A. Dezalay, « Le Thème du Souterrain », [dans :] *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469, *passim*.

¹⁰ D. Rougé, *Écrire et lire la folie. Raconter le fou dans ses textes*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012, p. 160.

¹¹ Étant donné l'abondante bibliographie concernant ce conte, sans doute le plus célèbre de Maupassant (dont notre propre article « Le jeu du Même et de l'Autre : "Le Horla" de Guy de Maupassant, un récit "dédoublé" en deux versions », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, LXIII/5, p. 159-172), nous ne nous en occuperons pas ici.

¹² Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », [dans :] G. de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 238.

Les fous m'attirent, écrit-il. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démente où tout [...] recommence pour eux [...] en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine.¹³

Chez cet auteur, considéré par ses biographes comme « malade d'esprit », la folie est présentée dans une optique qui puise en même temps dans la tradition poétique des contes d'Hoffmann et dans les ambitions scientifiques des fameuses « leçons » de Charcot à la Salpêtrière. Dans l'ensemble des trois cents contes et nouvelles sortis de sa plume, « ses trente-six contes qualifiés d'"irréalistes", éparpillés, engloutis dans la masse de ses nouvelles réalistes [...] [permettent de] tirer de l'ombre une cohorte de fantômes et de fantasmes, de voyants et de fous »¹⁴. Dans la plupart des cas, il s'agit bien d'une apparition au deuxième sens présenté au début de notre réflexion : une projection fantasmatique du côté sombre et inconnu de l'âme et/ou de l'esprit humain troublé par l'angoisse, la peur, la maladie.

Qui sait ? (1890) raconte, sous forme de mémoires ou de relation intime, l'histoire d'un homme peu sociable qui, suite à des événements mystérieux survenus dans sa demeure, entre de son propre gré dans un asile. En effet, un jour, en revenant d'une promenade, il assiste, stupéfait, à la disparition de tout son mobilier qui s'en va tout seul, porté par une force surnaturelle qui semble l'animer :

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés [...], puis toutes mes chaises [...] et les petits tabourets [...]. [I]ls s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille ou leur poids.¹⁵

¹³ G. de Maupassant, *Madame Hermier*, [dans :] *Idem, Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, t. 2, p. 874.

¹⁴ G. de Maupassant, *Qui sait ?*, F. Lacassin (éd.), Paris, UGE, 1981, quatrième de couverture.

¹⁵ G. de Maupassant, *Qui sait ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 161-162. Les citations

Puisque, de peur d'être pris pour un fou, le narrateur décide de n'avouer à personne ce qu'il a vu – ou cru voir –, son valet de chambre est persuadé qu'il s'agit d'un vol, mais l'enquête policière ne découvre rien. Secoué par ce coup (car, faute de s'attacher aux gens, il s'était attaché à ces objets inanimés qui lui permettaient de vivre calmement et le rendaient heureux), l'homme suit le conseil des médecins et se met à voyager. Bientôt son supplice recommence, car, venu à Rouen, il reconnaît, dans une boutique d'antiquaire, plusieurs de ses meubles et ses bibelots perdus. La tentative de rachat qu'il entreprend aussitôt se termine par un échec, car aussi bien le contenu de la boutique que son propriétaire disparaissent soudain. Enfin, le narrateur reçoit une lettre de son jardinier qui l'informe que, sans qu'on sache comment, tout le mobilier de la maison est revenu. L'homme, dont l'état nerveux s'est aggravé et qui ne distingue plus la réalité de l'hallucination, est alors persuadé qu'il s'agit d'un complot ou d'un acte de vengeance d'une force surnaturelle, et il demande à un médecin la permission de rester dans un asile qu'il considère comme un endroit sûr où son esprit égaré retrouvera le calme.

La nouvelle exploite le champ lexical de la solitude : le narrateur est « un solitaire, un rêveur, une sorte de philosophe isolé » (QS, 157), gêné par la présence des autres qui « [l]e lassent, [l]e fatiguent, [l]'énervent » (QS, 158) et vivant dans une demeure « perdue, cachée, noyée sous les feuilles des grands arbres » (QS, 158). À ce champ spécifique est opposé celui du bruit : le calme, le silence, l'isolement de la vie quotidienne de l'homme sont soudain perturbés par ce qu'on appelle des acouphènes, c'est-à-dire de fausses sensations auditives, des « parasites sonores ». C'est pourquoi, en observant la fuite de son mobilier, bien qu'il ne voie personne, il entend « un re-

suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation QS, la pagination après le signe abrégé.

mument vague d'un tas de choses », un « bruit qui grandissait [...], qui semblait devenir un grondement d'impatience, de colère, d'émeute mystérieuse » (QS, 160-161). Sans le dire *expressis verbis*, Maupassant laisse entendre que son personnage est en proie à une folie hallucinatoire, qu'il est paranoïaque, ce qui expliquerait les phénomènes surnaturels de la nouvelle. Si celle-ci ne se termine pas par la mort physique du protagoniste, il s'agit pourtant d'une mort symbolique qui se réalise suite à l'enfermement de l'homme dans l'asile. Le narrateur désigne son histoire comme « si bizarre, si incompréhensible, si fo[llie] » (QS, 157) ; c'est le sens qu'il lui attribue qui joue ici le rôle d'apparition : s'il éprouve un fort besoin de tout raconter pour se soulager, cela révèle pourtant le détachement de son esprit. On ne peut pas, dans ce contexte, désapprouver l'observation de Pierre Bayard qui réfléchit sur l'œuvre de Maupassant dans la perspective freudienne : « Alors que l'œuvre freudienne est fondée sur le modèle du refoulement, celle de Maupassant se bâtit sur l'hallucination, comme défaillance de l'élaboration »¹⁶.

Maupassant a écrit plusieurs textes sur le magnétisme, phénomène qui suscitait à l'époque beaucoup d'interrogations. Dans un de ces textes, une nouvelle intitulée *Un fou ?* (1884)¹⁷, l'incipit informe le lecteur de la mort, dans une maison de santé, d'un ami du narrateur, nommé Jacques Parent, « ce grand garçon étrange, fou depuis longtemps peut-être, maniaque inquiétant, effrayant même »¹⁸. Il s'agit en effet d'une personne bien particulière :

¹⁶ P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 136.

¹⁷ À ne pas confondre avec une autre nouvelle portant le même titre mais sans point d'interrogation, publiée un an plus tard.

¹⁸ G. de Maupassant, *Un fou ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques, op. cit.*, p. 91. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *F*, la pagination après le signe abrégatif.

C'était un homme de quarante ans, [...] avec des yeux d'halluciné, des yeux noirs, si noirs qu'on ne distinguait pas la pupille, des yeux mobiles, rôdeurs, malades, hantés. Quel être singulier, troublant, qui apportait, qui jetait un malaise autour de lui, un malaise vague, de l'âme, du corps, un de ces énervements incompréhensibles qui font croire à des influences surnaturelles ! (F, 91)

Qui plus est, Jacques Parent semblait avoir un tic nerveux : il cachait toujours ses mains dans ses poches ou derrière son dos. Le secret de ce geste a été révélé lors d'une soirée d'orage particulièrement électrique, mettant les nerfs des protagonistes à vif. Parent, qui paraissait singulièrement agité et anxieux, a demandé à son ami de ne pas le laisser seul ; il avait, a-t-il expliqué, peur de lui-même, ou plutôt d'une force mystérieuse et incontrôlable qui s'était emparée de ses mains. Et il a parlé au narrateur de ses terribles pouvoirs d'hypnose et de psychokinèse qu'il désignait comme magnétisme. En effet, usant d'une incompréhensible influence magnétique, il pouvait commander aux hommes, aux animaux, et même aux objets :

Quant à moi... [...], je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort [...]. Je n'ai qu'à regarder les gens pour les engourdir comme si je leur avais donné de l'opium. Je n'ai qu'à étendre les mains pour produire des choses [...] terribles. [...] Mon pouvoir ne s'étend pas seulement sur les hommes, mais aussi sur les animaux et même... sur les objets... (F, 94)

Le narrateur a ensuite assisté à la démonstration de ce pouvoir mystérieux sur sa chienne Mirza, qui semblait comme hypnotisée par Parent et suivait tous ses ordres, même les plus bizarres, puis sur un couteau qui s'est mis à bouger tout seul vers la main tendue de Parent. Le narrateur en est resté horrifié : « Je me mis à crier de terreur. Je crus que je devenais fou moi-même [...] » (F, 96). Or, après ce point culminant, la tension baisse brusquement grâce à une pluie inattendue dont le son calme Parent.

Dans le contexte de cette nouvelle, l'apparition, clef de voûte de tout conte fantastique, prend le sens que définissent parfaitement les propos de Chantal Grosse : « Le fantastique [maupassantien] se manifeste par l'intervention de puissances souvent occultes qui cherchent à piéger l'homme [...]. [Il s'agit de] l'intrusion dans le réel de quelque chose d'inexplicable, de mystérieux, que la science, la logique ni le bon sens ne peuvent résoudre malgré les feints efforts des narrateurs »¹⁹. Ni le narrateur, ni Parent lui-même ne comprennent ce qui se passe, et la conséquence en est la peur, une peur « intense, affreuse, torturante »²⁰ : y est-elle pour quelque chose dans la mort de Parent ?...

Enfin, le récit intitulé *Lettre d'un fou* (1885), épousant la forme épistolaire, peut être considéré comme une des expressions les plus directes et les plus touchantes de la peur de l'homme qui se rend compte de l'imperfection de ses sens et de la fausseté de l'image du monde qu'ils lui fournissent. Le narrateur écrit à son médecin pour lui raconter son « étrange état d'esprit », le « mal singulier de son âme »²¹, et il demande d'entrer dans une maison de santé pour se faire soigner des « hallucinations et [...] souffrances qui [l]e harcèlent » (LF, 99). Ces tourments sont provoqués par la brusque prise de conscience de la relation entre la vision du monde et le travail des sens humains, idée qui semble constituer une des obsessions de Maupassant, étant donné le nombre de ses évocations dans ses contes fantastiques. La phrase de Montesquieu – « Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence »²² – devient l'inspi-

¹⁹ Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », *op. cit.*, p. 240, 242.

²⁰ *Ibidem*, p. 244.

²¹ G. de Maupassant, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 99. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation LF, la pagination après le signe abrégatif.

²² Ch.-L. de Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature*

ration pour une réflexion aussi longue que pessimiste du narrateur sur la capacité des organes humains à percevoir la réalité. La conclusion de cette réflexion s'exprime dans ces propos amers :

Donc, si nous avons quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avons quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. Donc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré. Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes. Tout est faux, tout est possible, tout est douteux. (*LF*, 102)

De ce raisonnement, il tire la conclusion que « le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé » (*LF*, 103), ce qui le mène à la peur de tout ce qu'il ne peut pas percevoir et qu'il tâche pourtant de s'imaginer. Il commence à voir le vide peuplé de toutes sortes d'êtres invisibles, incorporels, des créatures mystérieuses que

[les] hommes pressentent, [ils] frémissent à leur approche, tremblent à leur inappréciable contact. On les sent auprès de soi, autour de soi, mais on ne les peut distinguer, car nous n'avons pas l'œil qui les verrait, ou plutôt l'organe inconnu qui pourrait les découvrir. (*LF*, 103)

De la théorie, il passe à la pratique et il décide de tenter de voir l'Invisible qu'il croit avoir entendu plusieurs fois autour de lui. Il y réussit : un soir, assis dans un fauteuil devant un miroir (objet d'emblée magique et doté de pouvoirs mystérieux dont celui de déformer la réalité), il perçoit d'abord « une indescriptible sensation, comme si un fluide, un fluide irrésistible eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair » (*LF*, 104) ; ensuite, il vit l'expérience étrange d'une « disparition-apparition » qui s'opère dans le miroir, disparition de lui-même et apparition de l'Invisible :

Je me dressai en me tournant si vite que je faillis tomber. On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face, cependant. Je la regardais avec des yeux affolés. Je n'osais pas aller vers elle, sentant bien qu'il était entre nous, lui, l'Invisible, et qu'il me cachait [...]. Et voilà que je commençai à l'apercevoir dans une brume au fond du miroir [...]. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait n'avait pas de contours, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu. (LF, 104)

Depuis ce moment étrange, le narrateur devient obsédé par l'Invisible qu'il se met à attendre sans fin devant sa glace, « comme un chasseur à l'affût » (LF, 105). Le reste de son ancienne lucidité l'avertit pourtant que son cerveau glisse dangereusement vers la folie : à force de regarder sans cesse dans le miroir, il commence à y voir « des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes incroyables, d'êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l'esprit des fous » (LF, 105). C'est alors qu'il cherche à se faire soigner, se sentant sans force face au « lent processus de gangrène intérieure [...], véritable travail de destruction, d'émiettement du sujet » qui le rend « progressivement, et sans retour, dépossédé de soi »²³. L'ultime représentation de cette dépossession sera le Horla, le double invisible, autonome et omnipuissant.

Les textes de Maupassant, nourris largement de l'expérience personnelle de leur créateur, laissent transparaître, étape par étape, la solitude, la mélancolie, l'angoisse, la douleur, la déchéance, et enfin la folie et/ou la mort du narrateur. Car, comme le dit Chantal Grosse, « L'issue [de la peur] peut être la folie ou la mort »²⁴.

Conclusion

L'analyse de contes choisis des deux auteurs permet d'observer les particularités de leurs versions du récit fan-

²³ P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, op. cit., p. 204.

²⁴ Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », op. cit., p. 242.

tastique bâti autour du phénomène de l'apparition. Dans le texte de Zola, l'« apparition » de Bécaille s'avère être une mystification dont le fondement est une pure coïncidence, certes défavorable pour le protagoniste, mais entièrement explicable par la logique. Chez Maupassant, il s'agit à chaque fois d'une projection de l'angoisse intérieure du héros, une angoisse qui ronge son esprit égaré et qui est libérée inopinément par des objets familiers et des situations habituelles. C'est ce sentiment que l'écrivain décrit dans ses propos : « J'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole [...] »²⁵. Ainsi, si le texte de Zola relève, à certains égards, d'une comédie noire, ceux de Maupassant méritent bien le qualificatif de « contes de la peur » qu'on leur attribue habituellement.

Il existe pourtant un dénominateur commun pour les récits des deux auteurs. Remarquons que, aussi bien chez Zola que chez Maupassant, la mort, fût-elle réelle ou symbolique, n'apparaît jamais comme point de départ mais comme point d'arrivée de la construction narrative, la seule possibilité de fuir la réalité ou l'ultime solution d'une situation impossible à résoudre autrement. Olivier Bécaille n'est pas mort physiquement, mais tout se passe comme s'il l'était, et il décide de son propre gré de ne pas revenir au monde des vivants. Des trois protagonistes de Maupassant, un (Jacques Parent) meurt effectivement, et deux autres demandent un enfermement dans un asile, annonçant ainsi la perte de lucidité par leurs esprits, donc une mort mentale. Une telle perspective inverse la dialectique de la vie et de la mort caractéristique pour les contes fantastiques : l'arrivée d'un mort n'influence plus la vie des vivants, mais le parcours pénible des vivants les achemine vers la mort.

²⁵ G. de Maupassant, *Lui ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques, op. cit.*, p. 62.

Les textes des deux auteurs prouvent donc bien que Zola et Maupassant, naturalistes par excellence, ont aussi maîtrisé parfaitement l'art de « trouv[er] des effets terribles en demeurant sur la limite du possible »²⁶.

Date de réception de l'article : 09.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 03.03.2018.

²⁶ G. de Maupassant, *Le fantastique* (chronique du « Gaulois » du 7/10/1883), <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.

bibliographie

- Bayard P., *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
- Becker C., Gourdin-Servenièrre G., Lavielle V., *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993.
- Cailliois R., « Fantastique », [dans :] *Encyclopædia Universalis*, 3^e édition, Paris, Club Français du Livre, 1988-1989, vol. 9.
- Castex P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- Dezalay A., « Le Thème du Souterrain », [dans :] *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469.
- Grosse Ch., dossier « Champs de lectures », [dans :] G. de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984.
- Kaczmarek-Wiśniewska A., « Le jeu du Même et de l'Autre : "Le Horla" de Guy de Maupassant, un récit "dédoublé" en deux versions », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, LXIII/5.
- Kaczmarek-Wiśniewska A., « Le motif du vagabondage dans quelques "nouvelles noires" d'Émile Zola », [dans :] E. Kociubińska, J. Niedokos (dir.), *Sur les traces du vagabond*, Lublin, Wydawnictwo Werszet, 2014.
- Maupassant G. de, *Le fantastique*, <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.
- Maupassant G. de, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Lui ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Qui sait ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Un fou ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Madame Hermier*, [dans :] *Idem, Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, t. 2.
- Maupassant G. de, *Qui sait ?*, F. Lacassin (éd.), Paris, UGE, 1981.
- Montesquieu Ch.-L. de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>.
- Rougé D., *Écrire et lire la folie. Raconter le fou dans ses textes*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vax L., *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige – PUF, 1965.
- Zola É., *La mort d'Olivier Bécaille*, [dans :] *Idem, Nouvelles noires*, Paris, Librairie Générale Française, 2013.

abstract

Zola and Maupassant as Authors of Gothic Stories : The Category in (R)evolution

In "classical" gothic stories, following the patterns established by E. T. A. Hoffmann or E. A. Poe, death is the starting point of the storyline which is imagined in relation to a central extraordinary event, like the appearance

of a ghost, a phantom or any other supernatural being. In the 19th century, the fascination with achievements of human mind is completed by the study of mental diseases. Hence, the central event of most of the gothic stories of this time is the imaginary appearance of a double, an invisible persecutor or any other manifestation of the ideas hidden in a sick brain. Zola and Maupassant have created a number of stories following this pattern, where death is no more a starting point, but the last stage of a long process leading a man to madness. Thus, the dialectic of life and death is completely inverted.

keywords

Zola, Maupassant, gothic story, appearance, death

mots-clés

Zola, Maupassant, conte fantastique, apparition, mort

anna kaczmarek-wiśniewska

Anna Kaczmarek-Wiśniewska est maître de conférences à la Chaire de Culture et de Langue françaises à l'Université d'Opole. Spécialiste en littérature française du XIX^e siècle, elle s'occupe surtout du roman et de la nouvelle d'après 1850, avec un intérêt tout particulier pour l'œuvre d'Émile Zola à laquelle elle a consacré sa thèse de doctorat, deux livres et plusieurs articles.

Cette é-volution qui re-vient.
Le portrait (r)évolutif dans l'œuvre d'Émile Zola :
le cas de *L'Assommoir*

La vie est une affaire de forme.
Sloterdijk¹

Le terme de « révolution » semble être un maître-mot du XIX^e siècle qui, tout juste sorti de la tourmente de 1789, marche cachin-caha, d'une révolution à l'autre. Victor Hugo, « homme siècle »², qui comprenait si bien ses ténèbres, dans son ouvrage philosophique *William Shakespeare* (1864) voit dans cet Événement qu'il appelle un « tournant climatérique de l'humanité »³ non seulement l'assise d'une nouvelle société, mais aussi le déclencheur d'une nouvelle énergie créative : « La Révolution a clos un siècle et commencé l'autre. [...] La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du dix-neuvième siècle »⁴. Cependant, ce n'était pas seulement la politique qui conférait à ce siècle une texture révolutionnaire ; c'était encore la science, étant donné que « [l]'excitation scientifique majeure du siècle fut la théorie de l'évolution de Darwin »⁵.

De l'origine des espèces (1859) véhiculait non seulement une théorie scientifique, mais surtout une véritable

¹ P. Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2002, p. 211.

² H. Meschonnic, « Portrait de Victor Hugo en homme siècle », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 60, p. 57.

³ V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1964, p. 400.

⁴ *Ibidem*, p. 403.

⁵ A. N. Whitehead, *La science et le monde moderne*, A. d'Ivèry, P. Hollard (trad.), Paris, Payot, 1980, p. 51.

révolution dans l'*épistémè* dont Darwin était le nom. Elle était à l'origine d'un *paradigm shift*⁶ dans les sciences du vivant, rompant le lien qui, traditionnellement, faisait remonter le lignage de l'homme à Dieu. Or, Darwin, en faisant choir l'homme de son piédestal de créature faite à l'image de Dieu, donc de créature parfaite, commettait, en un sens, un acte blasphématoire. Touchant au socle sacré du vivant, paré de ses *imponderabilia* – permanence, immuabilité, perfection – il a livré les organismes à l'action du temps, aux mutations et transformations qui prolifèrent jusqu'à la mort et même au-delà. Par conséquent, l'idée d'un modèle organique et esthétique, permanent et fixe, disparaît irrévocablement pour céder la place au foisonnement intarissable des formes se succédant dans le temps.

Le nom de Darwin apparaît dans les documents préparatoires aux *Rougon-Macquart*⁷ ; on peut donc croire que Zola connaissait l'opus magnum du créateur de la théorie de l'évolution dont la première – et très controversée – traduction en français, faite par Clémence Royer, paraît en 1862⁸. Cependant, David Baguley émet des doutes sur ce point, prétendant que Zola pouvait ne pas connaître du tout l'œuvre de Darwin ou ne la connaître « que par la commotion qu'elle causait au sein de l'*intelligensia* européenne »⁹. Or, même si les preuves

⁶ L'expression empruntée à T. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, L. Meyer (trad.), Paris, Flammarion, 1970, p. 11.

⁷ É. Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1976, t. 5, p. 1738-1739.

⁸ Après que les huit éditions qui se sont succédé entre 1862 et 1883, en 2009, pour la première fois depuis le XIX^e siècle, l'œuvre magistrale de Darwin paraît dans une traduction nouvelle, établie par A. Berra, sous la direction de P. Tort, aux Éditions Champion.

⁹ S. Roldan, « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce ? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », [dans :] *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, article d'un cahier *Figura*, 2013, vol. 33, Montréal, p. 80. <http://oic.uquam.ca/fr/articles/victimes-deu-me-mes-ou-de-lespece-darwin-et-les-suicides-du-roman-naturaliste>

d'une influence directe manquent, on peut parler indiscutablement, selon David Baguley, d'une communauté d'idées existant entre Zola et Darwin :

Quoiqu'il y ait peu de preuves d'une quelconque influence directe du savant anglais sur l'écrivain, et quoique, dans leur exploration de la nature, leurs chemins se soient rarement et à peine croisés, leur rapprochement a ses mérites, car Zola à nombre d'égards écrivait dans le même esprit que Darwin, jamais un disciple, mais assurément, un « darwinisant »¹⁰.

Faisant de l'existence de cette communauté d'esprit une balise sur notre chemin d'investigation, nous nous proposons de retrouver, dans la manière de représenter le corps, en particulier dans l'art du portrait, des schèmes évolutionnistes. Notre démonstration sera basée sur l'ensemble des *Rougon-Macquart* de Zola, tandis que les exemples à l'appui de nos thèses seront tirés essentiellement de *L'Assommoir* et de *La Bête humaine*, romans qui ont été choisis en fonction de la force persuasive des passages qui desservent l'argumentation.

Même transversale, la lecture de quelques romans de Zola permet de constater que le portrait zolien n'est pas « un musée »¹¹ et qu'il se fait à coup de notations parcelaires. En règle générale, le portrait est donc peu fourni en détails, mais ces détails sont de poids, car ils auront tendance à revenir – modifiés – pour marquer des changements qui s'effectueront dans le corps aux moments climatériques du trajet existentiel des personnages : « le portrait d'un personnage est souvent mis en corrélation avec un autre portrait du même personnage à un autre moment de son histoire »¹². Sa trajectoire consiste le plus souvent en un gravisement, souvent pénible, des échelons sociaux qui s'effectue selon les lois du darwinisme

¹⁰ D. Baguley, « Zola and Darwin. A Reassessment », [dans :] N. S., Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2011, p. 201-202.

¹¹ P. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie DROZ, 1998, p. 168.

¹² *Ibidem*, p. 169.

social, ce qui se trouve consigné dans le corps et révélé par ses transformations.

Philippe Hamon, décrivant la structure répétitive du portrait zolien, parle d'un « portrait-scansion, portrait-balise »¹³. Il insiste sur la présence des mêmes détails, mais qui reviennent modifiés. À son tour, Philippe Dufour l'appelle « le portrait répétitif »¹⁴, accentuant de la sorte le retour insistant des mêmes traits qui sont soumis à des modifications successives, analogues au schéma évolutif : « Le portrait répétitif est la forme symbolique de l'évolution », dit-il¹⁵. Les modifications successives des éléments constitutifs placent ces portraits dans la continuité, c'est-à-dire les temporalisent, ce qui leur confère un caractère évolutif.

Cependant, à notre sens, le caractère évolutif n'épuise pas les caractéristiques essentielles du portrait zolien. Forte de ce constat, nous avançons l'hypothèse selon laquelle la conception du portrait zolien repose sur un modèle qui fait conjindre l'élan et le retour, agents d'une dynamique bi-vectorielle. Pour cette raison, nous proposons de nommer ce portrait « (r)évolutif », étant donné qu'il relie l'(é)volution à la re-volution¹⁶ ; d'une part, il est évolutif, représentant le corps qui va se décliner en des formes qui se succèdent ; mais de l'autre, il trahit une nette propension au retour vers l'origine, ce qui signifie, chez Zola, le retour à la confluence héréditaire. Notre manière d'appréhender le corps zolien, en tant que binôme vectoriel de (r)évolution (élan-retour), devient plus claire à la lumière de l'étymologie du terme « révolution » dont l'ambiguïté sémantique favorise le rapprochement

¹³ *Ibidem*, p. 170.

¹⁴ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'expression, en rapport avec cette idée et placée dans le titre, a été empruntée à un article sur la « révolution », cf. F. Châtelet, « La Révolution », [dans :] *Encyclopædia Universalis* : www.universalis.fr/encyclopedie/revolution.

notionnel entre les termes « évolution »/« révolution » qui préside à notre réflexion :

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le mot « révolution » désigne le mouvement circulaire d'un astre qui revient à son point de départ. Le mot prendra le sens qu'on lui connaît dans le contexte politique de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'étymologie est toujours instructive. Re-volvere, le mot français qui évoque le surgissement, le bouleversement, la nouveauté radicale provient d'un verbe latin qui signifie retourner au point d'origine.¹⁷

Ainsi, afin de démontrer le caractère (r)évolutif du portrait zolien, nous nous proposons de l'étudier, étape par étape, au gré des transformations successives de ses formes. La perspective évolutive permet de situer le corps dans le devenir et de raconter son histoire à travers une histoire des formes qui évoluent dans un incessant processus de création et de recréation car, comme l'explique Charles Letourneau : « Tout être organisé est le siège de l'incessant mouvement de composition et de décomposition »¹⁸. Il en ressort que le corps zolien doit être appréhendé comme une dynamique, jamais comme une forme fixe. S'il la devient, ce ne sera qu'à titre provisoire, étant donné que chaque forme est guettée par une « contre-forme » ; il en découle la poétique de l'« instabilité » qui commande la structure du portrait et qui fait que « le personnage devient infigurable. Son identité échappe. Le portrait devient impossible. [...] il évolue sans cesse »¹⁹.

L'étude du portrait que nous proposons sera basée sur la description de Gervaise Macquart, personnage principal de *L'Assommoir* (1877). Son portrait se prête particulièrement bien à cet exercice, car il est constitué de plusieurs formes qui, tout en se transformant, se succèdent pour incarner, en définitive, un long processus de démolition. Tandis que, dans la conclusion de son œuvre, Darwin

¹⁷ J.- M. Domenach, *Des idées pour la politique*, Paris, Seuil, 1988, p. 59-60.

¹⁸ Ch. Letourneau, *Physiologie des passions*, Paris, Reinwald, 1878, p. 10.

¹⁹ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, op. cit., p. 292.

appréhende l'évolution des êtres comme un phénomène infini, qui va des formes les plus simples aux plus belles²⁰, Zola, par contre, propose une représentation du corps dans le tréfonds duquel s'active un sourd et continu affrontement entre Forme et Scoliose²¹, entre Forme et Dé-formation.

La trajectoire de la déchéance de Gervaise revêtira une forme quelque peu paradoxale, étant donné qu'elle se manifestera par l'excès de matière, c'est-à-dire par l'embonpoint figuré par la graisse et ses excroissances. La matière adipeuse se prête bien aux modulations de la forme ; comme l'explique Claude Duchet : « L'évolution procède par addition, amalgame, transfert plutôt que par réduction ou rupture »²². La transformation-altération des portraits zoliens se fait toujours autour d'un élément pathologique stable, un pivot structurel des transformations. Dans le cas de Gervaise, Zola se sert de la graisse pour transcrire somatiquement l'idée de la déchéance morale de ce personnage.

La transformation du corps ainsi que la répétitivité du portrait commencent à prendre du sens au moment où ils forment une série. La séquentialisation de l'image du corps introduit un semblant de continuité évolutive. Zola, avec la méticulosité de l'expérimentateur, décrit les phases successives de cette dégradation dont le modèle fait penser au schème évolutif dont parle Philippe Dufour : « Le portrait répétitif est la forme symbolique de l'évolution » ;

²⁰ « Et tandis que notre planète a continué de décrire ses cycles perpétuels, d'après les lois fixes de la gravitation, d'un si petit commencement, des formes sans nombre, de plus en plus belles, de plus en plus merveilleuses, se sont développées et se développeront par une évolution sans fin ». Ch. Darwin, *De l'origine des espèces*, C. A. Royer (trad.), Paris, Guillaumin et Cie-Victor Masson et fils libraires-éditeurs, 1862, p. 682.

²¹ Nous empruntons cette idée au roman de J. Dukaj, *Inne pieśni [Autres chansons]*, Warszawa, Wyd. Literackie, 2003, non traduit en français.

²² C. Duchet, « Pathologie de la ville zolienne », [dans :] M. Milner, *Du visible à l'invisible. Mettre en images, donner en spectacle*, Paris, J. Corti, 1988, p. 85.

« les portraits répétitifs des personnages enregistrent une lente dégradation, le progrès d'on ne sait quelle substance pathogène »²³. À travers les altérations successives auxquelles est sujet le corps de Gervaise, on peut y entendre l'écho de l'idée de Darwin qui insistait sur le fait que le temps travaille en silence, que le changement s'opère insensiblement, que le corps évolue sans discontinuer, partout et toujours ; les changements sont ténus, presque imperceptibles, car toute transformation due au temps possède une nature discrète et lente, n'étant perceptible que dans la durée²⁴. Par contre, ce qui est brusque, c'est son effet, ayant le pouvoir de surprendre, d'où souvent, dans les romans de Zola, cet étonnement quasi philosophique face à l'évidence, presque révoltante, du changement²⁵. Pour comprendre le fonctionnement des portraits répétitifs, il convient de citer toute une série de modifications dispersées au fil du roman.

Le stade initial du portrait de Gervaise est constitué de deux éléments : la minceur du corps et la subtilité des traits de cette fille de vingt-deux ans, encore « toute rose » : « le joli visage de blonde avait une transparence laiteuse de fine porcelaine »²⁶ ; « grande, un peu mince, des traits fins » (A, 16) ; « elle était encore toute mince » (A, 46). Mais la dégradation physique, sous la forme de graisse,

²³ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust, op. cit.*, p. 119.

²⁴ Darwin, en expliquant les raisons de la méfiance des grands scientifiques par rapport à sa théorie de l'évolution, dit que : « la sélection naturelle [...] travaille en silence, insensiblement, partout et toujours » et dans la suite : « *Natura non facit saltum*. [...] la nature est prodigue de variétés, mais avare d'innovations. [...] elle ne peut donc jamais faire de sauts brusques et considérables, elle ne peut avancer que par degrés insignifiants, lents et sûrs » (Ch. Darwin, *L'origine des espèces*, E. Barbier (trad.), Paris, Reinwald, 1880, p. 90 et 212-213).

²⁵ Cf. « Ah ! elle est changée, elle est changée, murmurait Rose Mignon [...] » (É. Zola, *Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 2, p. 1485).

²⁶ É. Zola, *L'Assommoir*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 2, p. 42. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation A, la pagination après le signe abrégatif.

commence très tôt à s'immiscer dans son corps : « elle avait le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou (A, 472). C'est à partir de ce pli innocent, presque une parure de son jeune corps, à partir des « abandons de son embonpoint naissant » (A, 212), constituant un noyau de transformation, que commence un long processus de démolition aussi bien de son corps que de sa vie. Conformément à la logique processuelle de dégradation, Zola démontre de quelle manière la graisse altère et invalide son corps ; nous pensons, par exemple, à sa jambe qui « s'enflait de graisse, [et] semblait se raccourcir » (A, 121). Réalisant un portrait parcellaire, fait de courtes notations récurrentes, Zola montre comment la graisse, petit à petit, se métastase en envahissant le corps entier :

De grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses 28 ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empâtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. [...] Elle devenait gourmande. (A, 155)

Elle s'avachit encore ; [...] devenait molle comme une chiffon à la besogne [...] Les côtes lui poussaient en long. [...] Elle prenait du lard à son aise. (A, 385)

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas [...]. (A, 466-67)

Comme elle était vieillie et dégommée ! [...] Sa pauvre tête branlante était toute grise [...], le cou engoncé dans les épaules, elle se tassait, laide et grosse à donner envie de pleurer. Et il se rappelait leurs amours, lorsqu'elle était toute rose [...]. (A, 472)

La structure du portrait de Gervaise repose donc sur un enchaînement de ses modifications successives initiées par un élément déclencheur qui est, en l'occurrence, un pli de graisse. En général, la corporalité zolienne est marquée par l'excès qui fonctionne comme un prodrome de la dégradation imminente : quand le corps s'altère, la ma-

tière prolifère, déborde et s'étale en nappes dépourvues d'épaisseur. Le corps perd sa consistance et s'amollit comme celui de Gervaise qui va progressivement perdre sa belle légèreté initiale, jusqu'à son annihilation complète, hystérisé par le décharnement extrême de son squelette.

Nous observons un lien direct entre la « (r)évolution » du corps et la narration, un rapport éloquent entre le mouvement de l'« expulsion » de la masse adipeuse à la surface et celui de l'« expulsion » de Gervaise de sa propre vie ainsi que de son corps qui échappe à son contrôle et s'autonomise, agrandissant excessivement son volume. C'est le moment de la prise de conscience de son avachissement : « Mon Dieu ! qu'elle était drôle et effrayante ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement » (A, 466-467) ; de plus, selon les Lorilleux, ses cousins : « Elle creva d'avachissement » (A, 494). Symboliquement, ce moment explique pourquoi elle n'était plus capable de gravir les échelons de son idéal de la vie. Après avoir atteint son ciel bleu²⁷, elle commence à être déformée par la graisse et, empêtrée dans la matière, s'alourdit, se tasse, ce qui dénote son avachissement physique. Pourtant, la graisse n'est pas seulement un phénomène physique. Georg Lichtenberg, aphoriste du XVIII^e siècle, remarque judicieusement que la graisse « [c']est le travail de la nature fatiguée qui n'a plus la force de faire autre chose que de la graisse. La graisse, ce n'est ni de l'âme, ni du corps, ni de la chair, ni de l'esprit, c'est ce que fabrique le corps fatigué »²⁸. La même conception est aussi chère à Zola qui, faisant pivoter les surfaces du corps, fait surgir l'intérieur à l'extérieur. De cette manière, paradoxalement, la graisse se voit promue au rang de symbole, incarnant

²⁷ Nous pensons à sa blanchisserie, peinte en bleue, qui était sa gloire, quoique bien éphémère.

²⁸ G. Ch. Lichtenberg, *Aphorismes*, M. Robert (trad.), Paris, Club Français du Livre, 1967, p. 403.

les abandons de la volonté, la veulerie, voire l'aboulie ; la graisse est l'avachissement moral²⁹ qui a pris corps.

En partant de la perspective de la dynamologie des formes³⁰, la graisse renvoie au mou, le contraire du corps solide que le XIX^e affectionne, tenant le mou en abhorration³¹. Le XIX^e siècle (re)tourne à la matérialité et à la matière pour s'y nidifier ; le mou, par contre, est associé au manque de solidité matérielle et au non matériel.

Incarnant une perte de verticalité et tendant vers l'aplatissement, le mou et l'amolli sont voués à la dissolution morphique, donc à l'informe. Mais la déformation par la graisse est liée encore à un autre trait qui est la lourdeur, car le corps gras présente une propension à « se tasser », c'est-à-dire à perdre la station verticale. Gervaise devient de plus en plus grosse, son corps prend du volume et tend à se répandre dans l'espace (« s'étaler ») mais, en même temps, ce corps « se tasse » et s'aplatit, perdant sa substance, ce qui révèle l'état psychique du personnage.

Pourtant, la graisse prend aussi une valeur symbolique dans le roman zolien. Ce substrat endogène sert à révéler, à extérioriser l'intérieur, à savoir les dispositions mentales et psychiques du personnage. Or, dans l'univers de Zola, la graisse est un signe de la démission de la volonté, de l'abandon face aux forces de la vie et un signe de la tare originelle. Pourtant, ces deux traits – la volonté et l'activité – sont, à l'époque du capitalisme naissant, très valorisés par Zola qui prône l'apologie du travail et de l'effort. Qui

²⁹ Selon le *Dictionnaire vivant de la Langue Française (DVLf)*, ce terme, en parlant de femmes, signifie la déformation (par amollissement) du corps, liée à la déformation morale, entendue comme perte ou manque d'énergie et de vigueur, l'inertie. Le pic de l'usage de ce mot tombe en 1880, l'année de publication de Nana : <https://dvlf.uchicago.edu>

³⁰ F. Dagognet, *Corps réfléchis*, Paris, O. Jacob, 1990.

³¹ « La *Petite danseuse de quatorze ans* (1879-1881), de Degas, à l'exposition impressionniste, a provoqué un grand remous parmi les critiques [...]. Cette œuvre avait été exécutée en cire, matière qui était considérée comme inférieure ». J. Clair, *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

plus est, ces traits font acquérir et maintenir aux humains la posture verticale du corps ; en étant dépourvus, les personnages zoliens s'avachissent, s'alourdissent et se tassent, tirés vers le bas.

Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, hormis Gervaise, il y a un autre personnage dont l'avachissement moral se voit traduit par la graisse. Il s'agit de Jacques Roubaud (*La Bête humaine*, 1890) qui « engraisait [...] d'une graisse lourde et jaune »³² ; « épaissi, envahi d'une mauvaise graisse jaune, qu'il jugeait d'une astuce très déliée sous cette pesante enveloppe » (*BH*, 1312). Dans le regard de Séverine, son épouse, qui focalise ces portraits, Roubaud, « crevant de graisse » (*BH*, 1320), se montre tout autre : « La tranquillité pesante où elle le voyait, le coup d'œil indifférent [...] son dos rond, son ventre élargi, toute cette graisse morne qui ressemblait à du bonheur, achevait de l'exaspérer » (*BH*, 1231) ; ou bien : « [...] cet homme, engraisé, alourdi à cette heure, enfoncé dans cet amour stupide du jeu, où sombraient ses anciennes énergies » (*BH*, 1235). Comme le prouvent les exemples précités, la graisse de Roubaud est dévalorisée davantage en devenant jaune ou mauvaise ; en outre, elle est dotée de traits moraux (« morne »). À la lumière de ce qui précède, on peut comprendre que l'embonpoint de Gervaise et le ventre proéminent de Roubaud ne relèvent pas seulement d'une affaire de graisse, mais d'avachissement, voire d'une déformation morale³³.

Cependant, la graisse cache encore une autre valence et un autre potentiel interprétatif. Elle peut s'appréhender comme une extériorisation de la tare héréditaire qui

³² É. Zola, *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1961, t. 4, p. 1216. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *BH*, la pagination après le signe abrégé.

³³ Cf. : « le ventre, ce n'est pas une simple affaire de graisse et d'avachissement, c'est une déformation morale. On prend du ventre quand l'esprit se relâche [...] » (G. Duhamel, *Chronique des Pasquier*, Paris, Les Maîtres, 1937, p. 90).

constitue le noyau irréductible du personnage, marquant le retour d'un temps autre : « l'éternel retour de l'hérédité tend à souligner qu'on n'est jamais entièrement contemporain de soi-même. L'hérédité nous articule à ce qui n'a pas le même temps que nous »³⁴. La graisse, c'est la rémanence, le retour du passé. Ce passé surgit au moment critique de la déchéance de Gervaise, quand elle en prend subitement conscience en voyant son ombre par terre :

Et, brusquement, elle aperçut son ombre [...] une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. [...]. Mon Dieu ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement. (A, 771-772)

C'est donc au cœur de son extrême dénuement qu'elle se rend à l'évidence de cette temporalité autre qui continue à l'habiter.

Jean Demoor dit que « Toute évolution est, à la fois, progressive et régressive. Les transformations des organes et des institutions sont toujours accompagnées de régression »³⁵. Cette idée se reflète dans l'œuvre de Zola qui est régie par un mouvement bi-vectorel, en avant et en arrière. Cette double dynamique illustre bien les contradictions – non antagoniques mais constructives – qui façonnent l'univers zolien, à savoir une jonction entre la modernité et l'hérédité, la force de l'ancien et l'appel du nouveau, un mouvement évolutif promouvant un changement et celui révolutionnaire, pris dans son acception étymologique, de retour d'un élément indéterminable.

In fine, l'analyse des portraits a démontré que l'œuvre romanesque de Zola devient non seulement un terreau fertile de l'assimilation du modèle évolutionniste, mais surtout qu'elle constitue un espace où s'élabore sa créa-

³⁴ H. Mitterand, « Préface à É. Zola », [dans :] É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003, p. 13.

³⁵ J. Demoor, J. Massart, E. Vandervelde, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, Félix Alcan, 1897, p. 313.

tion imaginaire. Ainsi, d'une part, le corps se fait un haut lieu d'incessantes métamorphoses qui, révélant la plasticité du vivant, suggèrent que la dynamologie se substitue à l'ontologie ; de l'autre, la représentation du corps et la pratique du portrait accentuent la persistance du pérenne, car l'homme zolien – même si son corps est pris dans un tourbillon de transformations sans fin – n'est pas « pensable hors de la vêtue du passé »³⁶. La coexistence de l'élan moderne et progressif et du retour vers la matrice originelle subsume l'idée de l'« (é)-volution qui re-vient » qui, comme *subcurrent*, traverse l'œuvre d'Émile Zola et sous-tend tout le XIX^e siècle.

Date de réception de l'article : 22.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 17.04.2018.

³⁶ J. Schlanger, *L'enjeu et le débat et les passés intellectuels*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p. 111.

bibliographie

- Baguley D., « Zola and Darwin. A Reassessment », [dans :] N. S. Simon, J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2011.
- Châtelet F., « La Révolution », [dans :] *Encyclopædia Universalis* : www.universalis.fr/encyclopedie/revolution
- Clair J., *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996.
- Dagognet F., *Corps réfléchis*, Paris, O. Jacob, 1990.
- Darwin Ch., *De l'origine des espèces*, C. A. Royer (trad.), Paris, Guillaumin et Cie–Victor Masson et fils libraires-éditeurs, 1862.
- Darwin Ch., *L'origine des espèces*, E. Barbier (trad.), Paris, Reinwald, 1880.
- Demoor J., Massart J., Vandervelde E., *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, Félix Alcan, 1897.
- Dictionnaire vivant de la langue française (DVLf)*, <https://dvlf.uchicago.edu>.
- Domenach J.-M., *Des idées pour la politique*, Paris, Seuil, 1988.
- Duchet C., « Pathologie de la ville zolienne », [dans :] S. Michaud (dir.), *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, J. Corti, 1988, t. 1.
- Duhamel G., *Chronique des Pasquier*, Paris, Les Maîtres, 1937.
- Dufour P., *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998.
- Dukaj J., *Inne pieśni*, Warszawa, Wyd. Literackie, 2003.
- Hamon P., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie DROZ, 1998.
- Hugo V., *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1864.
- Kuhn T., *La structure des révolutions scientifiques*, L. Meyer (trad.), Paris, Flammarion, 1970.
- Meschonnic H., « Portrait de Victor Hugo en homme siècle », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 60.
- Mitterand H., « Préface à É. Zola », [dans :] É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003.
- Letourneau Ch., *Physiologie des passions*, Paris, Reinwald, 1878.
- Lichtenberg H. G., *Aphorismes*, M. Robert (trad.), Paris, Club Français du Livre, 1967.
- Roldan S., « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce ? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », [dans :] *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, article d'un cahier *Figura*, 2013, vol. 33, p. 75-100 : <http://oic.uquam.ca/fr/articles/victimes-deu-memes-ou-de-lesp-ec-e-darwin-et-les-suicides-du-roman-naturaliste>.
- Schlanger J., *L'enjeu et le débat et les passés intellectuels*, Paris, Denoël–Gonthier, 1979.
- Sloterdijk P., *Bulles. Sphères I*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2003.
- Whitehead A. N., *La science et le monde moderne*, A. d'Ivéry, P. Hollard (trad.), Paris, Payot, 1980.
- Zola É., *L'Assommoir*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 2.
- Zola, É., *Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 2.

Zola É., « Notes générales sur la marche de l'œuvre », [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1976, t. 5.

Zola É., *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 4.

abstract

The (r)evolution, which (re)turns. (R)evolutionary portrait in the work of Zola: the case of L'Assommoir

Darwin has become the face of a scientific revolution, initiating what T. Kuhn calls a “paradigm shift”. Darwin’s theory undermined the intellectual foundations on which the understanding of the world was based: stability and unchangeability. Darwin replaces them with the idea of a continuous but imperceptible change – evolution – which takes place in the world of living beings. Literature and culture in the 2nd half of the XIXth century succumbs to the power of this theory, which affects the imagination of the creators. Among them is Zola, in whose cycle *Les Rougon-Macquart* we find “evolutionary poetics”, which models the way of presenting the characters (social evolution) and their corporality, which is the purpose of the article to demonstrate (an evolutionary portrait of especially Gervaise Macquart). A fictional body becomes a place of constant transformation, (de/re) materialization, which proves the fluid plasticity of life. After Darwin, dynamism replaces the ontology.

keywords

revolution, narrative body, portrait, description, Zola

mots-clés

révolution, corps romanesque, portrait, description, Zola

jolanta rachwalska von rejchwald

Maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIX^e siècle, auteure de deux ouvrages sur le XIX^e et de nombreux articles sur l'œuvre de Zola recensés dans la bibliographie de David Baguley. Elle a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand et a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale*. Ses thèmes de recherche gravitent autour de la représentation du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la politique, la mémoire et la trace.

ALEKSANDRA KAMIŃSKA

Université de Szczecin

Joris-Karl Huysmans au miroir de sa littérature : évolution naturelle ou révolution ?

Dans de nombreux traités de rhétorique traditionnelle la problématique générale de la littérature était désignée comme l'expression des passions¹. Rien peut-être ne se communique plus vite – notamment dans la période postrévolutionnaire – qu'une création littéraire appuyée sur sa capacité de mobiliser les passions universelles qui élèvent l'âme grâce aux valeurs dogmatiques du système chrétien telles que la foi, l'amour, la dignité, l'honnêteté ou le patriotisme. Dans cette configuration, les textes littéraires ayant pour mission de neutraliser tout contenu ou idée à caractère subversif, il n'est pas surprenant que Chateaubriand ait réussi à imposer au peuple français de l'époque la beauté et la noblesse de la religion chrétienne². Cependant, la deuxième moitié du

¹ Cette tendance classique se poursuit visiblement au dix-huitième siècle, entre autres dans les écrits de l'abbé Du Bos, qui écrit dans son ouvrage majeur : « Les Peintres et les Poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables » (cf. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine, 1993, t. 1, p. 14).

² Chateaubriand-mémorialiste se rend parfaitement compte qu'il doit son succès littéraire aux circonstances favorables : « Ce fut au milieu des débris de nos temples que je publiai le *Génie du christianisme*. Les fidèles se crurent sauvés : on avait alors un besoin de foi, une avidité de consolations depuis de longues années. Que de forces naturelles à demander pour tant d'adversités subies ! » (cf. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Classiques Garnier, 2004, t. 1, p. 640).

XIX^e siècle marque déjà la perturbation de l'image initiale de la littérature suite à la déformation explicite de ses intérêts, de ses objectifs et de ses formes. Loin d'une attitude ludique, le public assiste dorénavant à une véritable anamorphose littéraire qui transforme la connivence entre écrivain et lecteur en terrain vague de déviations aussi visuelles qu'intellectuelles. Celles-ci semblent imiter le chaos des temps modernes, ce qui permet à Émile Faguet de méditer sur de nouveaux découpages au sein de la littérature :

Une révolution littéraire, suivie d'une révolution sociale était là-dedans. – J'efface, si vous voulez, révolution, qui ne se dit plus, pour y substituer évolution, qui se dit énormément. Après tout, c'est la même chose. Une évolution c'est une révolution sans en avoir l'air. – La littérature n'a plus décrit que des veules, et n'a plus creusé que des veules. Ça été une veulographie générale. Dans les bons traités de la littérature d'autrefois on lisait cette définition surannée que la littérature est la peinture des passions ; désormais, tout au contraire, la littérature ne devait plus être que la peinture de gens qui n'ont pas de passion du tout.³

La radicalité de ce jugement annonce l'écart qui se creuse entre la vocation traditionnelle de l'œuvre littéraire et la sécheresse des mœurs que les écrivains de l'époque tentaient de représenter. En même temps, comme la représentation littéraire s'apparente à une subjectivité figée sur un morceau de papier, c'est essentiellement par ce jugement personnel sur la réalité ambiante que se voient façonnés les personnages et leur univers de référence.

Quoi qu'il en soit, il est vrai que l'art fin-de-siècle va se consumer dans la déformation de préoccupations traditionnelles de la littérature. Cette altération successive se voit imposée par une nouvelle modernité avec sa nervosité, son ennui, sa crise spirituelle et morale qu'accompagnent une révolution industrielle et un élan capitaliste foudroyants. Il est évident que nous avons affaire à une évolution sociale qui révolutionne le développement de la

³ A. Guyau *et al.*, *La querelle de la statue de Baudelaire : Août-décembre 1892*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 570.

civilisation. Néanmoins, même si la littérature semble toujours être le reflet de la société vivante, la distinction entre évolution et révolution sur le plan littéraire se montre plus compliquée vu la concurrence des mouvements littéraires, l'instabilité esthétique en pleine expérimentation, finalement l'individualité des parcours personnels et des regards qui en résultent.

De même, la création littéraire de Joris-Karl Huysmans est marquée par un chemin sinueux. Il se fait remarquer dans *les Sœurs Vatard* comme un réaliste accompli que son maître Zola n'hésite pas à vanter dans sa dédicace. Ensuite, il semble se transformer brusquement en auteur décadent avec la publication d'*À rebours* pour finir par se convertir au christianisme avec la parution de *La Cathédrale*. À notre avis, cette hétérogénéité de la forme littéraire garantit cependant une certaine stabilité mystique de son œuvre en illustrant paradoxalement sa quête obstinée de sérieux métaphysique. Vu la perspicacité de Barbey d'Aurevilly qui a prédit le destin chrétien de Huysmans, ces changements ne sauraient être gratuits⁴. Néanmoins, nous trouvons pertinent de préciser s'il s'agit d'une évolution quasi naturelle ou d'une véritable révolution au sens propre du terme.

La préface de 1903 est le signe que Huysmans, catholique intraitable, non seulement a besoin d'embrasser la complexité des changements idéologiques et esthétiques qui se sont opérés dans sa vie individuelle et publique, mais encore tente d'imposer au lecteur l'explication dogmatique de son évolution littéraire. Il n'est pas indifférent que l'écrivain se préoccupe essentiellement de son chemi-

⁴ Ce jugement traduit à nos yeux une maladie spirituelle par laquelle se manifeste l'inclination naturelle de l'homme à la décadence. Autrement dit, l'avancement spirituel ne saurait s'accomplir sans la descente vers le bas : « "Après *Les Fleurs du Mal*, dis-je à Baudelaire, il ne vous reste plus, logiquement, que la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix". Baudelaire choisit les pieds de la croix. Mais l'Auteur d'*À rebours* les choisira-t-il ? » (cf. J.-B. d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes : Le Roman contemporain*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, t. 8, p. 285).

nement inconscient vers la foi et de sa conversion qu'il qualifie de « travail de la Grâce », de la « Providence [...] miséricordieuse » et de la « Vierge »⁵. L'harmonie entre la dignité de la thématique et la grandeur de l'expression (l'enchaînement de métaphores ennoblissantes) vise la représentation figée d'une foi inébranlable, libre de toute indécence y compris les excès d'une littérature débauchée. Puisque le texte de ce préambule insiste explicitement sur une double rupture qui se réfère autant à la littérature naturaliste que décadente, Huysmans semble nous renvoyer à deux versants apparemment opposés. Vu le caractère irréversible et progressif de ce divorce scriptural, nous avons affaire à une évolution, considérée dans la théorie de la littérature ou de l'art comme « un changement graduel qui modifie les conceptions et les procédés »⁶. D'ailleurs Huysmans déclare ouvertement cette impossibilité du retour en arrière en constatant : « Je me détachais seulement, peu à peu, de ma coque d'impureté, je commençais à me dégoûter de moi-même »⁷. Cependant, en prenant en compte la véhémence de cet exclusivisme huysmansien qui dénonce explicitement le caractère crépusculaire du naturalisme, nous pouvons aborder l'aspect révolutionnaire dans la création littéraire de l'écrivain. Dans ce contexte, la révolution surgit dans son acception sociale et historique qui désigne une rupture décisive et violente⁸. Huysmans tend à renforcer cette rupture par l'hyperbolisation de son tournant esthétique grâce à laquelle sa désunion du naturalisme s'apparente au génie incompressible, exalté par des passions fortes aptes à « secouer les préjugés, briser les limites du roman, y faire entrer l'art, la science, l'histoire, ne plus se servir [...] de cette forme que comme un cadre pour y insérer de

⁵ Cf. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, George Crès, 1922, p. 21.

⁶ R. Journet et al., *Mots et dictionnaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 3, p. 685.

⁷ J.-K. Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 23.

⁸ D. Morvan et al., *Le Robert pour tous*, Paris, Le Robert, 1994, p. 987.

plus sérieux travaux »⁹. Pourtant, cette évolution progressive, étant amenée à se séparer nettement du naturalisme et de la décadence, ne semble pas se poser dans l'absolu de l'indépendance scripturale. On ne saurait oublier que toute préface postérieure à la connaissance de l'œuvre par le public a une tendance naturelle à ciseler l'image de l'écrivain et de sa création aux yeux de son lectorat. Dans le cas de Huysmans la critique s'accorde que l'écrivain va plus loin en se lançant dans une censure volontaire ayant pour l'objectif de sanctifier le caractère définitif de son évolution esthétique et spirituelle¹⁰. Ainsi, Huysmans – narrateur de la préface de 1903 rejette d'abord toute possibilité d'interférences entre le naturalisme et la parution d'*À rebours*, pour exclure finalement toute convergence entre la décadence et son cycle catholique sur la conversion de Durtal. Nous pouvons émettre des hypothèses sur le manque de sincérité de Huysmans, ce qui, conformément aux recherches de Philippe Lejeune, déstabilise la validité du pacte autobiographique¹¹. Au lieu de trancher sur les véritables intentions de l'écrivain, problématique largement étudiée par l'analyse de sa correspondance intime, nous préférons insister sur l'inconséquence de Huysmans lorsqu'il constate : « Comment apprécier, d'ailleurs, l'œuvre d'un écrivain, dans son ensemble, si on ne la prend dès ses débuts, si on ne la suit pas à pas ; comment surtout se rendre compte de la marche de la Grâce dans

⁹ J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Soulignons que l'écrivain se sert d'une ruse persuasive afin d'atteindre son objectif auprès du public, finalité que Jean Solal désigne comme « la naissance du Huysmans spiritualiste et catholique » qui « correspond à la mort du Huysmans matérialiste et naturaliste » (cf. J. Solal, « Le début est la fin, ou la préface providentielle d'*À rebours* », [dans :] *Fabula/Les colloques* : « Le début et la fin. Roman, théâtre, BD, cinéma », <http://www.fabula.org/colloques/document929.php>, page consultée le 13 janvier 2018, p. 8).

¹¹ En effet, le pacte autobiographique est considéré par le chercheur comme « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction » (cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005, p. 31).

une âme si l'on supprime les traces de son passage, si l'on efface les premières empreintes qu'elle a laissées ? »¹².

Cette analyse n'est pas la première à affirmer que les romans de Joris-Karl Huysmans ne sont pas esthétiquement restreints à la domination d'un seul mouvement littéraire. Par conséquent, nous constatons qu'il est impossible de percevoir *À rebours* en opposition indiscutable au naturalisme, ou d'appréhender *La Cathédrale* par le déni de tendances décadentes. Cependant, la plupart des analyses se limitent à des mentions laconiques ou à une simple énumération de traits hétérogènes ou incongrus. Le déterminisme héréditaire qui est à l'origine des excentricités de des Esseintes s'impose comme l'exemple cardinal de l'impact du naturalisme sur l'instabilité de la vie intérieure du héros ainsi que sur toutes ses péripéties insolites autour desquelles tourne l'esthétique de l'œuvre. En conséquence, l'objectif principal de cette étude consiste à examiner la zone d'interférences entre ses œuvres successives et entre leur enracinement théorique. Il s'agit également de se demander si les contrastes et les similitudes d'ordre thématique, idéologique et stylistique qui se tissent entre ses romans ont délibérément un caractère évolutif ou plutôt révolutionnaire.

Bien que l'écœurement pour le naturalisme soit l'un des motifs récurrents de la correspondance huysmanienne, son héros décadent se voit toujours envahi par un raisonnement proprement naturaliste. Néanmoins, même si l'engouement de des Esseintes pour la provocation est l'annonce de la décadence, son parcours se distingue par la réinvention de soi qui dépasse le cadre imposé par le mouvement dandy¹³. L'exploitation de l'ipséité l'amène

¹² *Ibidem*, p. 18.

¹³ Il convient de rappeler que des Esseintes est déjà loin du faste vestimentaire permettant de vivre pleinement les cérémonies et les rites insolites imposés par le dandysme : « C'est alors qu'arrivent les dandys ; ils entrent à "Tortoni" par la porte de derrière, attendu que le perron est envahi par les barbares, c'est-à-dire les gens de la Bourse. Le monde

à prêcher sa propre religion où l'arbitraire vacille entre la finalité des lois naturalistes et le perfectionnisme de l'exécution décadente : « Le dandy devient donc un artiste en perpétuelle représentation, il joue son propre rôle, écrit son texte, travaille sa mise en scène »¹⁴. Ainsi, la singularité du « moi » décadent se tient à l'écart de toute banalité : le sentiment d'asphyxie sociale va jusqu'à une sensation d'oppression insoutenable qui nécessite l'aliénation de des Esseintes. Son isolement volontaire devient la source de sa supériorité, qu'il confirme non seulement par sa capacité d'analyse sociale effectuée conformément au *modus operandi* d'un savant-naturaliste, mais aussi par son aptitude à influencer négativement la société qu'il exècre. Dans sa quête de vengeance, des Esseintes s'impose au lecteur avec une finesse typiquement décadente, mais la réalisation de ses projets perfides s'appuie, par excellence, sur l'apologie naturaliste de la sauvagerie innée de l'homme. Lorsque la démesure d'un dessin décadent s'unit à l'image naturaliste de l'homme avili et réduit à assouvir ses pulsions primitives, cette force intérieure doit, selon notre héros, souiller un individu à son insu. En conséquence, dans son omnipotence, des Esseintes se croit par exemple capable de dévoyer un jeune ouvrier innocent qu'il confronte inopinément aux plaisirs impurs et somptueux d'une maison close :

Ce garçon est vierge et a atteint l'âge où le sang bouillonne ; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s'amusant, avoir, en somme, sa petite part du monotone bonheur réservé aux pauvres. Au contraire, en l'amenant ici, au milieu d'un luxe qu'il ne

dandy, rasé et coiffé, déjeune jusqu'à deux heures, à grand bruit, puis s'envole en bottes vernies. De cinq à sept, les dandys sautillent çà et là, avant d'entrer au Jockey [...]. À huit heures et demie, fumée générale ; cent estomacs digèrent, cent cigares brûlent, les voitures roulent, les bottes craquent, les cannes reluisent » (cf. L. Séché, *Alfred de Musset*, Paris, Mercure de France, 1907, t. 1, p. 124).

¹⁴ E. Kociubińska, *L'insoutenable pesanteur de l'être. Le dandysme en France au XIX^e siècle et son rayonnement en Europe*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2015, p. 67.

souçonnait même pas et qui se gravera forcément dans sa mémoire ; en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l'habitude de ces jouissances que ses moyens lui interdisent ; admettons qu'il faille trois mois pour qu'elles lui soient devenues absolument nécessaires — et, en les espaçant comme je le fais, je ne risque pas de le rassasier ; — eh bien, au bout de ces trois mois, je supprime la petite rente que je vais te verser d'avance pour cette bonne action, et alors il volera, afin de séjourner ici ; il fera les cent dix-neuf coups, pour se rouler sur ce divan et sous ce gaz !

En poussant les choses à l'extrême, il tuera, je l'espère, le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tentera de forcer son secrétaire : alors, mon but sera atteint, j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne.¹⁵

Loin de l'intertextualité ironique, ce calcul naturaliste, pincé par le nervosisme décadent, traduit, dans la platitude de la représentation littéraire, la chute programmée d'un individu au sein de la société. Conformément à ce jeu machiavélique mené par des Esseintes (que le récit imite par un mélange épars d'éléments naturalistes et décadents), le rapetissement des citoyens inconscients tels Auguste Langlois est systématiquement perpétué par l'impact négatif de leurs milieux, l'éveil brutal de la curiosité sexuelle, la réversibilité entre le règne animal et humain. Les rapports d'intertextualité thématique avec le courant naturaliste s'exercent également par le caractère convenu des modalités stylistiques, qui, malgré leur neutralité apparente, entament un jeu méchant avec la tradition rhétorique. Paradoxalement, des Esseintes exprime ses aspirations par le recours à l'épithète et aussi, paradoxalement, il réussit à la déformer par l'évocation de ses occurrences les plus figées. Il ne se dissimule nullement derrière les énigmes que le lecteur chercherait à décrypter lorsqu'il revient sur le « monotone bonheur » qui n'est autre chose que cette existence triviale qui lui répugne. Il atteint le paroxysme de la haine contre la collectivité dans l'expression explicite « hideuse société » où l'adjectif anté-

¹⁵ J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 92-93.

posé suggère toute forme de déviation par rapport aux normes sociales de l'époque. D'ailleurs, le lecteur n'est plus à l'aise en voyant que « cette bonne action » n'a rien à voir avec l'édification morale que des Esseintes parodie par l'imitation d'un langage appartenant à la normalité sociale. La routine sociale dans l'œuvre se voit tellement étouffante qu'elle semble se parodier elle-même lorsque le héros dévoile ces étiquettes sociales immobilisées dans l'épithète morale. Par contre, leur déformation au moyen de l'agrammaticalité antiphrastrique – comme dans le cas de « cette bonne action » – permet à l'écrivain de libérer le héros des contraintes sociales et de signaler sa position dominante par l'inadéquation sémantique de l'épithète. Certes, le déplacement du moi hors du cadre social confère à des Esseintes un statut de supériorité et d'excentricité : son raisonnement se situe au-delà de la polarité traditionnelle avec ses paradigmes dualistes oscillant entre le bien et le mal, le sacré et le profane, la vertu et le vice. Cependant, cette condition singulière ne doit pas être interprétée comme une marque de sa stérilité. L'excentricité permet au personnage de redéfinir l'univers en le modelant selon des principes entièrement nouveaux. Convaincu de sa supériorité, le décadent non seulement conteste la société, mais se réserve le privilège de la juger. Nul adoucissement, nulle compassion ne peuvent perturber cette condamnation de sorte que le jugement éthique s'éclipse inexorablement comme un moyen obsolète et inefficace. On en conclut que des Esseintes est constamment en quête d'un outil qui s'érigera en vecteur de la vérité sur les bassesses de la société corrompue. Dans cette optique, il ne nous semble pas surprenant que le héros décide de manifester son hostilité typiquement décadente contre la société par un jugement naturaliste de son entourage. Les tendances décadentes et naturalistes se rejoignent dans cette quête de transparence cruelle, comme en témoigne l'exemple suivant :

[...] au-dessus de la haie séparant le jardin en contrebas de la route sur-élevée montant au fort, il aperçut des gamins qui se roulaient, en plein soleil, dans la lumière.

Il concentrait son attention sur eux quand un autre, plus petit, parut, sordide à voir ; il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachures de ciboule verte.¹⁶

Libre de tout engagement social le protagoniste se contente de l'observation, qui se transforme en obsession – une sorte d'enquête sociologique pragmatiste couronnant la fusion du naturalisme et du décadentisme dans les œuvres de Huysmans. En effet, des Esseintes scrute les enfants d'un œil naturaliste : il s'aperçoit d'abord de leur laideur physique résultant de leur appartenance héréditaire et sociale défavorisée. Il considère ensuite l'efficacité de leurs dispositions organiques qui prédestinent les uns à la survie au détriment des autres. Finalement, il s'abstient de toute éthique chrétienne de la compassion parce qu'elle ne peut pas contrebalancer la lutte ardente pour l'existence :

Jetez cette tartine, dit-il au domestique, à ces enfants qui se massacrent sur la route ; que les plus faibles soient estropiés, n'aient part à aucun morceau et soient, de plus, rossés d'importance par leurs familles quand ils rentreront chez elles les culottes déchirées et les yeux meurtris ; cela leur donnera un aperçu de la vie qui les attend !¹⁷

Par conséquent, le geste de jeter une tartine aux enfants constitue non seulement une provocation décadente, un défi lancé à la société détestable, mais également une autre épreuve cruelle permettant d'examiner la capacité de survie de ses victimes. Paradoxalement, le creusement de la vérité naturaliste qui se résume, en l'occurrence, au prosaïsme d'un milieu démuné et absorbé par des préoccupations misérables, s'accomplit par la dépréciation de l'épithète. Ainsi, celle-ci se voit brusquement

¹⁶ J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 217-218.

¹⁷ *Ibidem*, p. 222.

privée de sa qualité ennoblissant propre au romantisme, où cette figure de la rhétorique classique permettait d'exprimer une beauté d'ordre pittoresque¹⁸. En conséquence, l'épithète dans *À rebours* est un mode d'expression qui semble tomber en déchéance en se limitant à décrire, à l'instar du naturalisme, la trivialité matérielle d'un personnage secondaire et de son milieu.

Par contre, il est visible que Huysmans fixe son attention sur la théorie des correspondances de Baudelaire en cherchant dorénavant des analogies entre peinture et littérature de manière à être capable de « décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie »¹⁹. D'une part, la recherche d'une verbalisation littéraire synesthésique explique le désintérêt progressif de des Esseintes pour l'épithète car on ne saurait oublier que ses méditations originales et ses péripéties insolites servent de cadre à des réflexions critiques sur la littérature, la musique et la peinture :

Ne pouvant plus s'enivrer à nouveau des magies du style, s'énerver sur le délicieux sortilège de l'épithète rare qui, tout en demeurant précise, ouvre cependant à l'imagination des initiés, des au-delà sans fin, il se résolut à parachever l'ameublement du logis, à se procurer des fleurs précieuses de serre, à se concéder ainsi une occupation matérielle qui le distrairait, lui détendrait les nerfs, lui reposerait le cerveau, et il espérait aussi que la vue de leurs étranges et splendides nuances le dédommagerait un peu des chimériques et réelles couleurs du style que sa diète littéraire allait lui faire momentanément oublier ou perdre.²⁰

De l'autre, la revendication du caractère visuel de l'épithète apparaît comme un indice esthétique important. La primauté du réel, du palpable, du matériel qui se manifeste comme le point de départ pour exprimer l'indicible

¹⁸ Il faut se rendre compte que la publication des *Orientales* marque le renouveau de l'épithète qui, à l'époque classique, était reléguée à un rôle subordonné avec son caractère imprécis, incolore et abstrait. Voir M. E. I. Robertson, *L'épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiés avant l'exil*, Paris, H. Champion, 1927, p. 75.

¹⁹ J.-K. Huysmans, « Préface », [dans :] l'abbé Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, Paris, Oudin, 1901, p. 161.

²⁰ J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 112.

témoigne de l'hétérogénéité de l'écriture huysmansienne qui réconcilie adroitement des influences naturalistes, décadentes et symbolistes.

Dans ce mélange hétéroclite se cristallisent les questions relatives à la personne du lecteur et une évolution significative dans la réception. Puisque la fin du siècle marque la crise des valeurs humanistes et morales, l'amplification de l'épithète ne suffit plus pour convoquer des lieux communs traditionnels tels que la foi, le patriotisme, le devoir ou la famille. De ce point de vue, il convient de rappeler que l'efficacité rhétorique de l'épithète consistait traditionnellement en régularité binaire, soulignée par la récurrence des adjectifs. Ainsi, le lecteur était directement confronté à la vérité dogmatique d'un jugement narratif où la bipolarité de l'adjectif imposait la tension dialectique entre le bien et le mal, le sacré et le profane, entre la vertu et la perversion, etc.²¹ Il est vrai qu'avec l'avènement du décadentisme cette dualité du bien et du mal ne semble plus valable. De plus, l'omniprésence de l'adjectif donne l'impression de restreindre une représentation littéraire à sa perception appauvrie, voire simplifiée, au détriment de la vision globale de l'image. C'est pourquoi, lorsque Huysmans prend en compte ses destinataires, cela l'amène à instaurer un style idiosyncrasique particulièrement plastique qui permet, en outre, d'éviter le réductionnisme bipolaire, instauré par la tradition catholico-monarchique :

Revenu de la Trappe à Paris, il vécut dans un état d'anémie spirituelle, affreux. [...] dans la vie spirituelle, ne pas avancer, c'est reculer. Et il était, en effet, revenu sur ses pas, gisait à moitié paralysé, non plus même dans les antichambres de ses domaines, mais dans leurs cours.²²

²¹ Par son appartenance au genre épictique, l'épithète oscille perpétuellement entre la louange et le blâme, ce qui permettait à de nombreux écrivains comme Chateaubriand de creuser des lieux communs profondément enracinés dans la tradition sociale, historique et religieuse comme par exemple l'origine divine du pouvoir royal ou la beauté de la religion chrétienne (cf. I. Garnier-Mathez, *L'épithète et la connivence. Écriture concertée des évangéliques français*, Genève, DROZ, 2005, p. 83).

²² J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon-Nourrit, 1915, p. 40-41. C'est

D'une part, l'écrivain exploite les rémanences du naturalisme dans la mesure où, par le souci d'une visualisation globale, il puise la force évocatrice dans la matérialité d'objets et la familiarité du système représentatif. De l'autre, ses aspirations symbolistes le poussent à insister sur des analogies apparemment inconcevables qui sont pourtant alimentées par le renforcement de ressemblances connotatives poignantes. L'agrammaticalité de ces juxtapositions s'authentifie dans leur visée subversive qui, à première vue, paraît déconcertante au niveau de la réception. Ainsi, malgré la pertinence des observations de l'écrivain avec laquelle il dénonce le poids des conventions sociales, sa prose va à l'encontre de la littérature moralisatrice en choquant le lecteur traditionaliste par le relativisme et l'ébranlement des dogmes.

Il est significatif que l'engendrement de ce nouvel idiolecte ne s'appuie pas uniquement sur l'arbitraire relatif du langage, mais surgit soudainement par la ressemblance connotative de signifiants. Ainsi, l'écrivain offre au lecteur une représentation littéraire qui, malgré son incongruité apparente, frappe l'esprit par une unité visuelle saisissante. Remarquons que le langage idiosyncrasique persiste autant dans *À rebours* que dans *La Cathédrale*, ce qui confirme que le parcours littéraire et spirituel de l'écrivain ne pouvait pas se réaliser par la rupture décisive et marquante qui caractérise la révolution. Les deux œuvres constituent plutôt un croisement de surfaces textuelles, une coexistence de plusieurs écritures qui se cristallisent dans les actions des personnages principaux. Durtal, de même que des Esseintes, se distingue par son ipséité, définissable comme l'écart de la réalité commune. Malgré sa soif de spirituel, sa croyance absolue en Dieu se voit abolie. Par conséquent, Durtal ressent le même vide décadent qui l'amène involontairement à la ridiculisation des actes de foi : « il menait une vie chrétienne en somme, priaît

mal, mais priaît sans relâche au moins »²³. Nous tenons à souligner que les corrections de l'épanorthose dévoilent explicitement la crise des personnages huysmansienne en proposant au lecteur un compte-rendu exhaustif de leurs égarements par rapport aux normes éthiques et sociales. En l'occurrence, nous assistons à une immolation mystique qui se mue en répétition sèche et machinale. Puisque les rites religieux comme la prière, la communion et la messe ne sont pas capables d'apaiser cette âme affaiblie, Durtal, à l'instar de des Esseintes, cherche un redressement moral ou intellectuel dans sa sensibilité au raffinement et aux symboles. Aussi entendons-nous l'enthousiasme avec lequel le héros s'adonne au déchiffrement des symboles de la cathédrale de Chartres en essayant de démêler le langage secret des vitraux, des éléments architecturaux, des couleurs, des plantes etc. Néanmoins, malgré ce symbolisme architectural quasi sacré où la cathédrale s'impose comme le pivot central de l'univers spirituel et le lieu privilégié dans lequel l'être humain peut s'approcher de Dieu, même la cathédrale n'est pas l'objet d'une idéalisation absolue²⁴ :

Ce jardin était silencieux, avec ses allées tombales, ses peupliers étêtés, ses gazons piétinés, à moitié morts. Il n'y avait aucune fleur, car la Cathédrale tuait tout autour d'elle.²⁵

²³ *Ibidem*, p. 44.

²⁴ A. Vircondelet met l'accent sur le fait que la prédilection pour le symbolisme architectural n'est pas seulement un signe d'éloquence, mais permet au personnage de diviniser l'édifice et le transformer en un centre qui « est regardé comme le centre du monde. C'est un point sacré, le lieu où l'homme entre en contact avec la divinité. Le temple et surtout la cathédrale pour Huysmans, sacralise réellement l'espace et c'est là que se réalise dans toute sa force, l'unité du symbolisme cosmique et du symbolisme christique du temple, corps de l'homme-Dieu ». Par contre, l'auteur passe sous silence les méditations de Durtal qui contribuent à la trivialisations du topos de l'architecture sacrée (cf. A. Vircondelet, *Huysmans, entre grâce et péché*, Paris, Beauchesne, 1995, p. 194).

²⁵ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, op. cit., p. 99.

Il en est ainsi, car les œuvres de Huysmans constituent des piliers de l'hétérogénéité où des tendances apparemment contradictoires comme le naturalisme, le décadentisme et le symbolisme se confondent afin de mettre en scène des personnages socialement et éthiquement perdus. Même si ceux-ci ont rompu avec le traditionalisme et la rigidité de jugements vacillant entre le bien et le mal, l'écrivain nous présente constamment des êtres humains exposés à des déchirements et à des combats intérieurs. Comme on l'a vu à maintes reprises, Durtal, à l'instar de des Esseintes, a déjà renoncé à des extravagances matérielles, mais son comportement et sa conduite sont toujours marqués par des excentricités religieuses frappantes qui correspondent à la pluralité des moi et la quête de soi-même :

Au fond, je serais tout aussi bien à Chartres ; j'y étudierais à l'aise, dans un milieu paisible, dans les parages d'une cathédrale autrement intéressante que Notre-Dame de Paris et puis... une autre question dont l'abbé Gévresin ne parle pas mais qui m'inquiète, moi, se pose. Si je demeure seul, ici, il me faudra chercher un nouveau confesseur, errer dans les églises, de même que j'erre dans la vie matérielle, à la recherche des restaurants et des tables d'hôte. Ah ! non ! j'ai assez à la fin de ces au jour le jour de nourritures corporelles et morales !²⁶

Il pourrait paraître étonnant que derrière l'incongruité de la comparaison on découvre le point d'intersection entre le nervosisme décadent et l'éveil de la religiosité. Pourtant, Durtal est bien du côté de l'anxiété fin de siècle qui se cristallise dans l'appréhension de tout déplacement. Ainsi, on assiste à l'éloignement du monde naturel et aux mêmes voyages intellectuels qui préoccupent des Esseintes. On peut parler même du malaise obsessionnel du « déménagement » observable chez Baudelaire. En somme, cette mise en scène de soi et de ses contradictions, auxquelles sont soumis les héros, se révèle comme un double mouvement scriptural témoignant du caractère évolutionnaire de l'écriture huysmansienne. Effectivement, la renonciation à l'épithète morale en faveur de

²⁶ *Ibidem*, p. 54-55.

sa variante idiosyncrasique témoigne de la subjectivité exacerbée des personnages huysmansiens. On observe que la révélation de leur ipséité s'accompagne toujours du démantèlement explicite de tous les repères sociaux, éthiques et dogmatiques. Ce procédé volontaire de construction et de déconstruction, d'engagement et de désengagement a pour objectif de faciliter à ces êtres originaux de retrouver leur identité. Paradoxalement, la dispersion entre des tendances naturalistes, symbolistes et décadentes semble l'unique moyen assurant à Durtal et à des Esseintes leur intégrité. En même temps ce subterfuge scriptural permet à Joris-Karl Huysmans de sceller la continuité de son activité scripturale.

Date de réception de l'article : 29.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 06.03.2018.

bibliographie

- Barbey-d'Aureville J., *Les Œuvres et les Hommes : Le Roman contemporain*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, t. 8.
- Chateaubriand F.-R. de, *Mémoires d'outre-tombe*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Classiques Garnier, 2004, t. 1.
- Du Bos J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine, 1993.
- Garnier-Mathez I., *L'épithète et la connivence. Écriture concertée des évangéliques français*, Genève, DROZ, 2005.
- Guyau A. et al., *La querelle de la statue de Baudelaire : Août-décembre 1892*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- Huysmans J.-K., *À rebours*, Paris, George Crès, 1922.
- Huysmans J.-K., *La Cathédrale*, Paris, Plon-Nourrit, 1915.
- Huysmans J.-K., « Préface », [dans :] l'abbé Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, Paris, Oudin, 1901.
- Journet R. et al., *Mots et dictionnaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 3.
- Kociubińska E., *L'insoutenable pesanteur de l'être. Le dandysme en France au XIX^e siècle et son rayonnement en Europe*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2015.
- Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005.
- Morvan D. et al., *Le Robert pour tous*, Paris, Le Robert, 1994.
- Robertson M. E. I., *L'épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiés avant l'exil*, Paris, Honoré Champion, 1927.
- Séché L., *Alfred de Musset*, Paris, Mercure de France, 1907, t. 1.
- Solal J., « Le début est la fin, ou la préface providentielle d'*À rebours* », [dans :] *Fabula/Les colloques* : « Le début et la fin. Roman, théâtre, BD, cinéma », <http://www.fabula.org/colloques/document929.php>, page consultée le 13 janvier 2018.
- Vircondelet A., *Huysmans, entre grâce et péché*, Paris, Beauchesne, 1995.

abstract

Joris-Karl Huysmans in the mirror of his literary creativity: natural evolution or revolution?

This article focuses on the evolutionary character of the literary work of Joris-Karl Huysmans which expresses itself in the mutual penetration of naturalism, symbolism and decadence. The abandonment of the moralizing epithet and its ipseity seems to be the most important proof of the permeation of these tendencies. Therefore the writer's heroes are able to find the integrity of their identity only in this heterogeneity.

keywords

Joris-Karl Huysmans, decadence, naturalism, symbolism, ipseity, epithet

mots-clés

Joris-Karl Husmans, décadentisme, naturalisme, symbolisme, ipséité, épithète

aleksandra kamińska

Aleksandra Kamińska, née en 1983 à Stargard. Diplômée d'Études Romanes à l'Université de Wrocław (2008), docteur ès lettres et maître de conférences à l'Université de Szczecin. En 2015, elle a soutenu une thèse consacrée à l'ironie, l'emphase et le paradoxe dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Elle s'intéresse à la persuasion rhétorique et aux problèmes de l'axiologie, notamment dans la littérature romantique française.

Contre, tout contre.

Le manifeste révolutionnaire du dandy

En définissant l'esprit de révolte du dandy, personnage phare de la vie mondaine au XIX^e siècle, Jules Barbey d'Aurevilly indique que le dandysme « se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tour à tour »¹. Tout en essayant de changer sa vie en œuvre d'art, professant « le culte de la différence dans le siècle de l'uniforme »², le dandy manifestera son désaccord envers les lois qui l'emprisonnent et lui imposent des règles étriquées. En cultivant l'idée du beau dans sa personne, il élève une protestation désespérée contre la décadence et la corruption, contre la sottise humaine et contre la vulgarité.

Comme le dandy « ne peut se poser qu'en s'opposant »³, notre article tentera de dresser la liste des postulats de cet individu rebelle, qui est « contre, tout contre » pour reprendre la célèbre formule de Sacha Guitry. Nous tenterons de créer une sorte de manifeste du dandy, « un révolutionnaire sans révolution »⁴, un élégant et charmant

¹ J. Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Les Éditions de Paris, 2008, p. 32.

² R. Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

³ A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 71.

⁴ Ph. Sollers, « Métaphysique du dandysme », [dans :] *Le Nouvel Observateur*, le 22 décembre 2011, n° 2459-2460, www.philippesollers.net/metaphysique-du-dandysme.html.

contestataire. Nous nous inspirerons des textes des plus grands théoriciens du dandysme au XIX^e siècle, à savoir Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Jules Lemaître et Oscar Wilde.

Contre le mauvais goût

Considérant l'esthétique en tant que morale suprême, le dandy s'adonne au culte du beau, il va jusqu'à partir à la recherche de la beauté perdue. Il est dégoûté par la société plongée dans la laideur, voire écrasée par le mauvais goût de la bourgeoisie qui agit comme un venin empoisonné. En tant qu'esthète, il choisit l'art et l'amour de soi comme les seules et uniques valeurs auxquelles il veuille bien être fidèle, il rejette donc consciemment les revendications de l'éthique à gouverner son existence. D'après Oscar Wilde « [l]e dandysme est l'affirmation de la modernité absolue de la Beauté »⁵, par contre la beauté – continue-t-il – « est une forme de génie, car elle ne requiert aucune explication »⁶.

Comme le note Valérie d'Alkemade, c'est grâce à l'art que le dandy, essayant constamment de lutter contre l'animalité originelle de l'homme, réussit à accéder à son moi idéal. Par là même, son apparence extérieure ainsi que son habit deviennent les instruments par lesquels va s'affirmer la préoccupation esthétique. Le dandy « va se donner à voir comme une œuvre d'art incarnée, son corps faisant fonction de laboratoire expérimental dans sa tentative de plus en plus hardie de domestication de l'animalité »⁷. Toutes les expériences visant à faire de son existence une œuvre d'art vivante, selon l'aphorisme de Wilde, sont aussi des preuves de résistance, de désaccord

⁵ O. Wilde, *Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 968.

⁶ O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 369.

⁷ V. d'Alkemade, *Dandys. Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*, Bruxelles, Soliflor, 2007, p. 36.

envers le monde qui veut l'engloutir. On peut avancer l'hypothèse que son opposition donne naissance à une sorte d'« élite artiste »⁸ selon l'expression de Nathalie Heinich, une caste qui réussit à préserver le culte de l'originalité dans ce monde hostile à la créativité. Philippe Sollers trouve que le dandy est suprêmement « grec », au sens de Nietzsche parlant des Grecs de l'Antiquité qui « s'arrêtent vaillamment à la surface, croient à tout l'Olympe de l'apparence, sont superficiels par profondeur »⁹. La référence à Nietzsche est remarquablement analysée par Daniel Salvatore Schiffer qui compare la figure du dandy au philosophe-artiste, cet être pour qui la vie se doit d'être une œuvre d'art¹⁰.

Contre la vulgarité et la médiocrité

Le dandy est « l'antithèse radicale de l'homme des foules »¹¹, selon l'expression de Michel Onfray. Sa tâche première est d'éveiller la curiosité, de provoquer la société menacée par la médiocrité, proie facile des goûts vulgaires. Baudelaire dira que tous les dandys « participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité »¹². En cherchant un moyen efficace qui permettra de sauver l'humanité de la catastrophe, il ne voit qu'une solution : « s'offrir en spectacle, [...] laisser au public le droit d'être fasciné par l'énigme vivante qu'il représente »¹³. Autour de lui

⁸ N. Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 241.

⁹ Ph. Sollers, « Métaphysique du dandysme », *op. cit.*

¹⁰ D. Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*, Paris, PUF, 2008, p. 123-128.

¹¹ M. Onfray, *Politique de rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 227.

¹² Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (éd. critique), Paris, Gallimard, 1954, p. 908.

¹³ M. Foerster, *L'Art d'être odieux. Nouveaux essais sur le dandysme*, Paris,

circulent des individus privés d'inquiétudes, contents d'eux-mêmes et de la vie médiocre mais tranquille qu'ils mènent : il en est déçu, et il se défend d'être condamné à la même existence morne. Le dégoût le pousse à se refuser à végéter comme eux, à accepter la banalité et l'envahissement de la monotonie.

Quelle est donc son arme privilégiée ? Il s'agit bel et bien du raffinement, qui unit la perfection et l'originalité. Rappelons le premier dandy, inimitable George Brummell, qui se voulait raffiné, mais sans se distinguer réellement. Sa révolte individuelle s'exprimait dans son habillement par une grande élégance et une légère originalité, tout juste perceptible. Pour le dandy, « épris avant tout de *distinction* », la perfection de la toilette consiste dans « la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer »¹⁴. C'est cette sobriété de la mise qui deviendra le signe de ralliement de tous ceux qui ont décidé de défendre le sublime contre la médiocrité envahissante. Honoré de Balzac constatera que « c'est moins la simplicité de luxe, qu'un luxe de simplicité »¹⁵. Grâce à son allure soignée, le dandy n'est plus une figure anonyme, bien au contraire, la société le perçoit comme un individu hors du commun. Comme le montre avec finesse Jules Lemaître, il réussira à faire croire que « d'innover en fait d'usages mondains, de conversations élégantes, d'habits, de manières et d'amusements, c'est aussi rare, aussi méritoire, aussi digne de considération que d'inventer et de créer en politique, en art, en littérature »¹⁶. Ainsi, le dandy

Jean Paul Bayol, 2010, p. 15. Charles Baudelaire ajoutera que le dandy « ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable » (Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 907).

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 907.

¹⁵ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, suivi de la *Théorie de la démarche*, C. Varèze (éd. critique), Paris, Bossard, 1922, p. 109.

¹⁶ J. Lemaître, *Les Contemporains, 4^e série*, (2^e édition), Paris, H. Lecène et H. Houdin, 1889, p. 56-58.

se crée un monde à part où il règne à l'aide de son code de l'élégance sublime et des manières recherchées comme les autres règnent grâce à l'intelligence, la puissance ou la fortune.

Contre l'utilité

Un autre postulat important est celui de la révolte contre le piège de l'utilité qui ôte aux dandys la gratuité de leur geste. Dans ce siècle qui professe le culte du labeur, le dandy se prononce pour le culte « de l'inutile et de l'artifice, du loisir et de la gratuité là où la plupart s'épuisent dans l'utile, le travail, la rente »¹⁷. L'une des principales lois non-écrites du dandysme avertit ses partisans qu'il faut rester fidèle à la pratique du désœuvrement aristocratique, donc qu'il est défendu de s'abaisser au travail. La seule idée de faire carrière, d'être un arriviste le dégoûte. Qui plus est, il dédaigne l'argent, le considérant uniquement comme un moyen de réaliser ses projets. Comme le souligne Baudelaire, la fortune est « indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions », mais à vrai dire, « le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle ; un crédit illimité pourrait lui suffire »¹⁸. En effet, il s'oppose à ce que l'argent limite sa liberté.

S'il est tout de même contraint au labeur, il s'y résout avec le plus grand désintéressement. « Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux »¹⁹, annonce ouvertement Baudelaire en expliquant que les êtres d'exception sont en quelque sorte prédestinés à l'oisiveté, preuve de luxe et d'excès. Or, selon la morale moderne, le culte de l'inutilité constitue une violation des règles sociales, les êtres improductifs devenant des bannis, des hors-la-loi indignes de respect. Le dandy se décide

¹⁷ M. Onfray, *Politique de rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, op. cit., p. 226.

¹⁸ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 907.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., p. 1209.

à lutter contre ce stéréotype, il n'accepte pas d'être dépendant d'une occupation qui assure l'estime ou garantit les faux honneurs. Toujours à rebours de son siècle, il refuse de s'humilier en devenant l'esclave de quelqu'un.

Contre les règles, les convenances

Le dandy se prend pour la première et l'ultime source des valeurs auxquelles il est fidèle et qu'il est libre de modifier selon ses caprices. Il n'est pas obligé de prouver à chaque pas son individualisme, voire égotisme : il refuse de se soumettre aux règles imposées en réalisant « le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences »²⁰ dont parle Baudelaire. Rappelons que Barbey d'Aurevilly, dans son essai sur George Brummell, nous promet la codification des règles dandys pour finalement se libérer de cette contrainte quelques pages après, en annonçant que « [c]e qui fait le Dandy, c'est l'indépendance. Autrement, il y aurait une législation du Dandysme, et il n'y en a pas »²¹.

Or, le dandy maîtrise parfaitement tous les codes du jeu social en vigueur, il s'en sert pour mieux les mépriser et en profite pour créer les règles de son propre jeu. Il doit juste vérifier jusqu'à quel moment on peut jouer avec le feu, sans tout de même dépasser trop les limites et s'attirer les foudres de la société. Comme le signale Émilien Carassus, le dandy procède à un stratagème de provocation, il veut être remarqué, mais être remarqué à l'intérieur d'un groupe qu'il domine. Si on le rejette, s'il devient un paria provoquant la désapprobation générale, il ne lui reste qu'à accepter sa chute²². Et pourtant, on attend avec impatience et angoisse ses décrets et ses extravagances. On espère qu'il surprendra, on le critique, mais on l'imite en même temps. Ses discours, ses gestes, ses spectacles

²⁰ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 907.

²¹ J. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 50.

²² Cf. É. Carassus, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 113.

ainsi que ses astuces séduisantes font la preuve de son talent d'illusionniste. Il incarne à merveille « une belle figure antimoderne : l'individualiste réfractaire et rebelle »²³.

Contre la nature

Le dandy décide de s'affranchir non seulement des lois que lui dicte la société, mais aussi de celles imposées par la nature. Pourquoi nourrit-il un sentiment de haine envers la nature, pourquoi en vient-il même à la rejeter ? S'opposant au mythe du « bon sauvage » qui prône que tout ce qui est naturel est beau, Baudelaire proteste : « Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, [...] vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul »²⁴.

En se prononçant en faveur de subterfuges, le dandy ne perçoit plus la nature en tant que refuge, consolation ou source de passions. Au contraire, tout ce qui est naturel le répugne, car la nature est vulgaire, elle tire l'homme vers l'animal en éveillant ses instincts les plus abominables. Qui plus est, « [a]ccepter la nature, vivre naturellement, c'est-à-dire en accord avec les lois physiques, biologiques, sociales et morales, serait accepter de noyer l'étincelle que porte l'artiste, dans l'ennui, dans la médiocrité et la laideur humaines et sociales »²⁵. Le dandy, ce « feu latent » selon l'expression baudelairienne, est persuadé qu'il peut se passer de la nature, ou du moins, la corriger à son gré : « [j]e voudrais », avoue le poète des *Fleurs du Mal*, « les prairies teintées en rouge, les rivières jaune d'or et les arbres peints en bleu. La nature n'a pas

²³ A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 129. Cf. aussi A. I. François, E. Kociubińska, G. Pham-Thanh, P. Zoberman (dirs.), *Figures du dandysme*, coll. *Études de littérature, linguistique et art*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, v. 25.

²⁴ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 919.

²⁵ M. Lemaire, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 37.

d'imagination »²⁶. Ainsi, le dandy choisit l'artifice qui lui permet de rivaliser avec la nature. Il s'acharnera à l'humilier pour pouvoir ensuite triompher d'elle en instaurant un vrai culte de l'autocréation. Comme le note Jean-Pierre Saïdah, « art et artifice sont ici intimement liés, afin de réaliser le vœu ultime du dandy : créer et se créer »²⁷.

Contre les sentiments

La fameuse devise de Barbey d'Aurevilly définit l'obligation première de chaque dandy : « produire la surprise en gardant l'impassibilité »²⁸ et, renchérit Baudelaire, « le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné »²⁹. Cette insistance sur le contrôle permanent des sentiments auxquels est condamné le dandy explique bien pourquoi l'impassibilité est l'unique vertu à laquelle il doit être fidèle. Afin de jouer avec les sentiments des autres, il se plaît à changer les visages tout en restant imperturbable pour se moquer de ses semblables. Comme le constate, avec une franchise déconcertante, Oscar Wilde, « [à] une époque aussi vulgaire que la nôtre, nous avons tous besoin de masques »³⁰.

Protégé par un masque, le dandy dérouté son public car au moment où ce dernier semble désarmé par son impassibilité inébranlable, il s'en sert pour attaquer son adversaire. Il se rend compte que les sentiments témoignent d'une faiblesse, que chaque émotion détruit le plan machiavélique à l'aide duquel il manipule ses vic-

²⁶ Anecdote rapportée par Jules Levallois, secrétaire de Sainte-Beuve, et citée par G. Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, A. Colin, 1969, p. 325.

²⁷ J.-P. Saïdah, « Artifice », [dans :] A. Montandon (dir.), *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 59.

²⁸ J. Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 28.

²⁹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 907.

³⁰ O. Wilde, Lettre à Ph. Houghton, février 1894, [dans :] *Idem, La Ballade de la geôle de Reading/The Ballad of the Reading Gaol*, J. Besson (trad. et éd. critique), Paris, L'Âge d'Homme, 1989, p. 87.

times. S'émouvoir équivaut à admettre que l'on est un ange déchu, un faible mortel condamné à souffrir comme les autres. Les sensations qui dominent chaque décision de l'homme le privent de tout contrôle. Conscient de toutes ces menaces, égoïste et égotiste, le dandy renonce aux passions, surtout à la plus dangereuse d'entre elles, l'amour, car « aimer, même dans le sens le moins élevé du mot, désirer, c'est toujours dépendre, c'est être esclave de son désir »³¹. Une femme pourrait le ramener à la manifestation d'impulsions incontrôlées, elle détruirait à coup sûr la froide domination dont il se vante. Par fidélité à son impassibilité, par son masque impénétrable, il est un homme qui ne dévoile pas ses émotions et préfère rester une énigme de marbre, pareil au Sphinx.

Conclusion

En fait, comme le note avec pertinence Roger Kempf, « le dandy récuse dogmes et injonctions, opposant le singulier au multiple, le peu au trop, les vacances au labeur, la gratuité au profit, la richesse à l'enrichissement, la réserve à l'effusion et le délire de sa rigueur à la morne économie des ménages »³². Il ne s'agit pas d'une simple pose, mais d'une vraie philosophie de l'existence à laquelle le dandy voue un culte sans bornes. C'est un révolté qui trouve qu'il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Il s'oppose à la monarchie ou la république basées sur la démocratie, car cette dernière repose sur l'idée que tous les hommes sont égaux, donc pareils, alors que ce fait est inadmissible pour le dandy qui est fier de sa singularité et son non-conformisme. La démocratie pour lui est la victoire de la médiocrité uniforme qui va tout emporter et tout submerger, comme l'explique très clairement Baudelaire dans son *Peintre de la vie moderne* :

³¹ J. Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 46.

³² R. Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, op. cit., p. 10.

« Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons »³³.

Comment donc définir cette révolte impassible du dandy ? De soi(e), de velours, par le sublime, comme le suggère Daniel Salvatore Schiffer ?³⁴ Incontestablement, toutes ces appellations rendent bien le caractère de cette insurrection, et nous pourrions en ajouter une autre : une révolution héroïco-utopique. Elle reste le symbole de la liberté de création, de la beauté gratuite, bien qu'elle soit dès le début condamnée à l'échec vu le caractère éphémère du dandysme, qui s'éteint lentement englouti par la démocratisation de la société. Toujours solitaire, le dandy mène sa vie d'artiste, d'adorateur de beauté suprême dans un respect sans bornes. En tant qu'idole crépusculaire, il « incarne pour son temps la figure de proue insensible aux tempêtes, et trace un style de vie servant d'exemple, son orgueilleux chemin vers l'horizon de sa mort, indifférent aux dires et aux fautes de qui se targue de le suivre »³⁵. Conscient qu'il représente une espèce condamnée à l'extinction, il se retire du théâtre de la vie mondaine, mais jusqu'au bout il reste fidèle aux postulats de son manifeste, en prouvant avec fierté son indépendance.

Date de réception de l'article : 16.03.2018.
Date d'acceptation de l'article : 30.03.2018.

³³ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 908.

³⁴ Cf. D. Salvatore Schiffer, *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF, 2010 ; du même auteur : *Le Dandysme : la création de soi*, Paris, François Bourin Éditeur, 2011.

³⁵ F. Dolto, *Dandy, solitaire et singulier*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 21.

bibliographie

- Alkemade V. de., *Dandys. Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*, Bruxelles, Soliflor, 2007.
- Balzac H. de., *Traité de la vie élégante*, suivi de la *Théorie de la démarche*, C. Varèze (éd. critique), Paris, Bossard, 1922.
- Barbey d'Aureville J., *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Les Éditions de Paris, 2008.
- Baudelaire Ch., *Le Peintre de la vie moderne*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (éd. critique), Paris, Gallimard, 1954.
- Baudelaire Ch., *Mon cœur mis à nu*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Y.-G. Le Dantec (éd. critique), Paris, Gallimard, 1954.
- Camus A., *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1985.
- Carassus É., *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Compagnon A., *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- Dolto F., *Dandy, solitaire et singulier*, Paris, Mercure de France, 1999.
- Foerster M., *L'Art d'être odieux. Nouveaux essais sur le dandysme*, Paris, Jean Paul Bayol, 2010.
- François A. I., Kociubińska E., Pham-Thanh G., Zoberman P. (dirs.), *Figures du dandysme*, coll. *Études de littérature, linguistique et art*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, v. 25.
- Heinich N., *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2015.
- Kempf R., *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1977.
- Kociubińska E., *L'insoutenable pesanteur de l'être. Le dandysme en France au XIX^e siècle et son rayonnement en Europe*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2015.
- Lemaire M., *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Lemaître J., *Les Contemporains, 4^e série*, (2^e édition), Paris, H. Lecène et H. Houdin, 1889.
- Onfray M., *Politique de rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- Sagnes G., *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, A. Colin, 1969.
- Saïdah J.-P., « Artifice », [dans :] A. Montandon (dir.), *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- Salvatore Schiffer D., *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*, Paris, PUF, 2008.
- Salvatore Schiffer D., *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF, 2010.
- Salvatore Schiffer D., *Le Dandysme : la création de soi*, Paris, François Bourin Éditeur, 2011.
- Sollers Ph., « Métaphysique du dandysme », [dans :] *Le Nouvel Observateur*, le 22 décembre 2011, n° 2459-2460, www.philippesollers.net/metaphysique-du-dandysme.html.
- Wilde O., *La Ballade de la geôle de Reading/The Ballad of the Reading Gaol*, J. Besson (trad. et éd. critique), Paris, L'Âge d'Homme, 1989.

Wilde O., *Le Portrait de Dorian Gray*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1996.

Wilde O., *Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1996.

abstract

Against All Odds. A Revolutionary Dandy Manifesto

The paper aims to show a dandy as a performer who acts as if he was guided by a kind of a revolutionary manifesto, which we attempt to recreate by referring to essays of Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Jules Lemaître or Oscar Wilde. The dandy's rebellion against the outside world consists in the creation of his own personality, as well as in the rejection of the rudimentary uniformity and the duty of utility. He seeks to give his life an exceptional character, his unique goal is to serve the highest value: the Beauty. His responsibility is to impress his audience and not to let himself be amazed, as he cannot disclose his feelings and he has to adopt an impenetrable attitude, guided by the constant urge of staging his life, as a form of protection against the surrounding world, malevolent and rude.

keywords

dandyism, revolution, provocation, beauty, art

mots-clés

dandysme, révolution, provocation, beauté, art

edyta kociubińska

Enseignante-chercheuse en littérature française du XIX^e siècle et maître de conférences HDR à l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II (Pologne), auteur de nombreuses études consacrées au naturalisme et à la décadence ; rédactrice en chef de la revue *Quêtes littéraires* ; correspondante polonaise de la *Société des Études Romantiques et dix-Neuviémistes* ; membre associé du *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants* (Université Nice Sophia Antipolis). Actuellement, ses recherches portent sur le dandysme littéraire au XIX^e siècle.

La révolution et l'art. George Sand et Richard Wagner face au Printemps des peuples

L'année 1848 marque une rupture dans l'histoire politique de la France du XIX^e siècle en ouvrant une brèche républicaine de courte durée soldée par l'échec, ce que confirme le coup d'état de Louis-Napoléon. La nouvelle tentative de révolution sociale, rêvée par les romantiques, n'apporte que des déceptions et le retour au même. Face à ces événements, et notamment ceux de la révolte ouvrière de juin, George Sand, cette partisane de la révolution sociale croyant à l'avènement de jours meilleurs dans ses nombreux romans, voit son idéal républicain s'ébranler et « sa foi en l'humanité vacille[r] dans une expérience du désenchantement »¹. C'est son écriture du moi mais aussi son œuvre romanesque qui reflètent ce bouleversement et un tournant dans l'acception de la notion de révolution qui, dès lors, sera remplacée par l'idée d'évolution.

Mais il est important de noter que les événements advenus alors en France font partie du mouvement révolutionnaire appelé « Printemps des peuples », qui a traversé toute l'Europe entre 1848 et 1849. Si chez George Sand les journées de juin entraînent tout d'abord un silence éloquent, il en est autrement avec Richard Wagner qui, imprégné des idées socialistes, participe activement à l'in-

¹ B. Diaz, « Entre Spleen et Idéal. George Sand et l'écriture de l'Histoire (1870-1871) », [dans :] D. Zanone (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 267.

surrection de Dresde en 1849. Plus encore : suite à ces événements, il se met à écrire et rédige rapidement un texte étonnant intitulé *L'Art et la Révolution*, dans lequel il présente quelques principes bien utopiques de la future révolution artistique. Nous nous proposons donc de comparer les attitudes de la romancière et du compositeur face à la révolution dont ils ont été les témoins oculaires et qui a profondément marqué leur pensée et leur écriture.

Force est de rappeler que le déchaînement de violence en juin 1848 a lieu après la fermeture des Ateliers nationaux qui assuraient un travail provisoire aux chômeurs. Sous le prétexte des frais élevés que coûterait à l'État le maintien de ces organisations, elles sont supprimées le 21 juin, ce qui provoque, deux jours plus tard, le déclenchement d'une révolte populaire durement réprimée par le général Cavaignac avant le 26 juin. Comme le remarque Karl Marx dans un article paru le lendemain de la révolte dans la *Nouvelle gazette rhénane* : « La Révolution de Février fut la belle Révolution [...]. La révolution de Juin c'est la révolution hideuse, la révolution répugnante, parce que les phrases ont fait place à la réalité »². Même si George Sand quitte Paris juste après le début des émeutes et des répressions, le choc subi par ces faits lui laisse un souvenir douloureux toujours aussi vif, d'où cet aveu significatif exprimé en 1850 : « Les journées de juin 1848 m'ont porté un coup dont je ne suis pas revenue »³. En effet, le sort des prolétaires abandonnés à eux-mêmes, ainsi que la vue des atrocités commises gratuitement, entraînent un long silence sur tous ces événements dans les écrits de la romancière. S'y ouvre une « lacune

² Cité d'après K. Marx, *Luttes de classes en France*, Paris, Éditions sociales, 1984, p. 39.

³ G. Sand, *Correspondance*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Garnier Frères, 1972, t. 9, p. 801.

non comblée » pendant presque une vingtaine d'années⁴. Dans la lettre du 29 juin adressée à sa nièce Augustine de Bertholdi, George Sand exprime son incapacité de se prononcer là-dessus :

Ma fille chérie, quel affreux temps que celui-ci ! Les paroles manquent et le cœur est navré. Je ne veux pas t'en parler, tu sais ce que je pense et ce que je souffre d'un pareil dénouement à notre beau rêve de république fraternelle.⁵

Le fait que l'auteure refuse de parler mais aussi de nommer le désastre peut être considéré comme un essai de refouler ce qu'elle a vécu. D'ailleurs, selon la thèse de Dolf Oehler, en raison de sa monstruosité visant l'extermination de toute une classe sociale, l'événement est devenu victime d'un oubli, ce qui se reflète aussi bien dans la littérature qui a essayé d'en parler⁶.

Cette attitude taciturne face à la révolte constitue peut-être aussi la raison pour laquelle George Sand tombe dans un état de malaise physique et moral, cette « effroyable tristesse »⁷ dont il est difficile de se remettre, une espèce de dépression voire de spleen qui n'épargne pas Baudelaire⁸ ou Flaubert, d'autres témoins de Juin 1848. Par ailleurs, à en croire l'émigré russe Alexandre Herzen

⁴ Cf. O. Bara, « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », [dans :] *Cahiers George Sand*, 2015, n° 37, p. 147.

⁵ G. Sand, *Correspondance*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Garnier Frères, 1971, t. 8, p. 527 (lettre du 29 juin 1848).

⁶ Cf. D. Oehler, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 9-10.

⁷ G. Sand, *Correspondance*, t. 8, *op. cit.*, p. 549.

⁸ Quant à Baudelaire, il est important de noter que son image en 1848 reste marquée par les anecdotes liées à sa participation aux événements révolutionnaires. Or, comme le souligne Dolf Oehler, « on ne saurait sous-estimer le fait que Baudelaire est le seul parmi les grands noms des lettres et des arts à avoir pris fait et cause pour les insurgés de juin ». Le poète devient donc un insurgé qui a le courage de présenter ses théories révolutionnaires juste après la défaite. Cette attitude jette une autre lumière sur la section « Révolte » des *Fleurs du mal* (cf. D. Oehler, « "Folie du peuple et folie de la bourgeoisie" : Baudelaire acteur, poète et juge de la révolution de 1848 », [dans :] J. Berchtold, P. Frantz (dir.), *L'Atelier des idées. Pour Michel Delon*, Paris, PUPS, 2017, p. 239-242).

complètement bouleversé par ces journées tragiques marquant la fin du vieux monde, il s'agirait d'une sensation de vieillissement et d'une maladie grave dont il fallait se remettre⁹. De même, chez George Sand, l'intériorisation de la violence accompagnée de la perte apparente de tout espoir pour l'avenir fait naître un douloureux sentiment d'angoisse et d'impuissance dans un monde en train de s'écrouler : « Je me sens abattue et consternée, vieille de cent ans, et faisant de vains efforts pour conserver l'espérance »¹⁰. La correspondance de l'été 1848 fait apparaître un rétablissement progressif du malaise physique, mais le mal moral reste toujours là :

J'ai été accablée d'abord d'un tel dégoût, en quittant Paris, d'une telle horreur en apprenant les funestes nouvelles de Juin, que j'ai été malade et comme imbécile pendant bien des jours. Ma santé se rétablit, mais mon âme restera à jamais brisée, car je n'ai plus d'espérance pour le temps qui me reste à vivre. L'humanité s'est engagée dans une nouvelle phase de lutte...¹¹

Et pourtant, à un moment, la romancière se met à analyser les causes et les conséquences politiques du « désastre général »¹² tout en affirmant son communisme social et ses principes de base. Même si le « cœur saigne et la vie se passe à pleurer »¹³, la foi dans le progrès persiste, de même que se maintient l'idéalisme qui commencera désormais à pencher du côté de l'évolution. Les journées de Juin apparaissent, en effet, comme un arrêt sur la voie du progrès. Si George Sand ne croit plus

⁹ Cf. D. Oehler, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, op. cit., p. 15.

¹⁰ G. Sand, *Correspondance*, t. 8, op. cit., p. 540 (lettre à Eugénie Duvernet, le 15 juillet 1848). Il est intéressant de rappeler ici un extrait de la lettre du 8 mars dans laquelle la romancière exprime son enthousiasme républicain et décrit un état d'âme complètement opposé : « J'ai le cœur plein et la tête en feu. Tous mes maux physiques, toutes mes douleurs personnelles sont oubliées. Je vis, je suis forte, je suis active, je n'ai plus que 20 ans » (*ibidem*, p. 331).

¹¹ *Ibidem*, p. 578-579 (lettre à Charles Poncy, le 1^{er} août).

¹² *Ibidem*, p. 544 (lettre à Charlotte Marliani, mi-juillet).

¹³ *Ibidem*, p. 581 (lettre à Charles Poncy, le 1^{er} août).

à « l'existence d'une république qui commence par tuer ses prolétaires »¹⁴, elle continue à croire à la possibilité de rendre le monde meilleur et sa foi ne sera même pas ébranlée par la défaite de 1870. Cette attitude, complétée d'une réflexion sur les responsables des événements de Juin et de l'avenir du peuple, réapparaît dans le *Journal de novembre-décembre 1851* qu'il faut lire parallèlement à la correspondance. C'est dans une distance temporelle et face au coup d'état de Louis-Napoléon que George Sand revient aux événements de Juin et, dans l'intimité d'une écriture qui n'est destinée qu'à elle-même, entreprend de repenser ce qui s'est passé du point de vue du peuple désigné sous le nom de Jacques, sans oublier le rôle néfaste de la bourgeoisie. L'idée de l'évolution s'impose d'emblée, étant donné l'enfance de Jacques qui doit mûrir pour ensuite pouvoir changer son sort :

Arrête, attends, patiente, pauvre malheureux Jacques ! Subis l'oppression et l'injustice encore une fois. Ceci ne sera pas long. Ce fantôme de despotisme qui se dresse va tomber de lui-même. Attends pour le renverser que tu sois fort. Quand on est fort, on est calme, on est clément. [...] On est fort quand on est juste. Attends que tu sois juste, mon Jacques, tu ne l'es pas encore. On est juste quand on est éclairé et tu ne l'es pas. [...] Refuse le combat, laisse faire. Ton heure n'est pas venue, elle viendra.¹⁵

Cette prise de conscience de la condition du peuple amène Sand à considérer sa victoire potentielle sur la bourgeoisie comme un effort inutile car « il ne sait pas encore organiser, et d'ailleurs, on ne passe pas du jour au lendemain d'un état social consolidé par les siècles à un état social entièrement nouveau. Il faut des siècles à toute réforme fondamentale »¹⁶. Par ailleurs, dans la lettre du 22 juillet, l'écrivaine explique son attachement partial et presque maternel au peuple considéré comme un enfant

¹⁴ *Ibidem*, p. 544 (lettre à Charlotte Marliani, mi-juillet).

¹⁵ G. Sand, *Journal de novembre-décembre 1851*, [dans :] *Eadem, Œuvres autobiographiques*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1971, t. 2, p. 1211.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1215.

encore incapable de distinguer le bien et le mal. La responsabilité de Juin n'incombe donc qu'aux bourgeois qui, en tant que classe instruite, ont amené les ignorants au mal¹⁷. Et George Sand de présenter son projet d'évolution sociale dont l'aboutissement serait la prise de pouvoir, fût-ce au prix d'une violence, mais préparée par le rapprochement et la réconciliation du peuple avec la bourgeoisie. Malgré les reproches adressés aux bourgeois et la constatation de l'échec, la romancière se projette avec confiance dans l'avenir et trouve un soulagement dans l'écriture intime.

Mais les faits demeurent toujours absents dans le discours romanesque qui évite de revenir au passé ou ne le fait que d'une façon allusive et toute négative. En effet, comme le note Sand dans la lettre du 4 juillet, « les arts ont tort en ce moment » et même la vie de famille à Nohant ne peut guérir les « blessures faites à l'humanité »¹⁸. Un ton pareil se retrouve dans la première préface de *La Petite Fadette*, rédigée en septembre 1848. Le texte dialogué contient plusieurs remarques sur la réalité marquée par la révolution et des réflexions sur le rôle de l'art. Malgré sa détresse morale provoquée par le sort de ceux qui souffrent, George Sand croit « à l'avenir des idées, à la bonté de Dieu, aux destinées de la révolution »¹⁹, bien que la révolution soit conçue plutôt en fonction d'une évolution embrassant le temps et l'espace. De même persiste l'art, demeuré à présent « en travail de décomposition pour une éclosion nouvelle »²⁰. Dans ces « jours néfastes » que l'on traverse, selon George Sand, il importe plutôt d'être hommes avant d'être artistes : « nous avons bien autre chose à déplorer que le silence des muses »²¹.

¹⁷ Cf. G. Sand, *Correspondance*, t. 8, *op. cit.*, p. 549-550 (lettre à J.-P. Gililand, le 22 juillet).

¹⁸ *Ibidem*, p. 533 (lettre à P.-J. Hetzel).

¹⁹ G. Sand, « Préface de 1848 » [dans :] *Eadem, La Petite Fadette*, Paris, Librairie Générale Française, 1984, p. 8.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

Le soulagement et une sorte d'oubli, au moins passager, ne peuvent venir que de la nature, cet idéal de vie champêtre étant cher à l'écrivaine berrichonne. Mais les journées de Juin reviennent au début de la seconde préface (1851) de *La Petite Fadette* où elles sont évoquées par une métaphore orageuse : « C'est à la suite des néfastes journées de juin 1848, que troublé et navré, jusqu'au fond de l'âme, par les orages extérieurs, je m'efforçai de retrouver dans la solitude, sinon le calme, au moins la foi »²². Dans une époque de « l'horreur profonde du sang versé » et du désespoir à la vue de la haine, la mission de l'artiste est de détourner les hommes de « malheurs présents » pour leur apporter un message humanitaire : celui de la douceur, de la confiance, de l'amitié ainsi que du bonheur simple, possible à trouver encore dans le monde²³.

Une allusion à l'insurrection de juin, mise dans la bouche de l'un des personnages, se retrouve également dans les premières pages du roman *La Daniella* de 1856. George Sand semble y répéter ses réflexions notées dans le *Journal intime de novembre-décembre 1851* : ayant apporté dans les campagnes « l'épouvante et la colère », les journées de juin ont engendré la haine qui a détruit tous les germes de fraternité privés de chance de s'épanouir, et dévoilé ainsi un fait indubitable : « les hommes n'étaient pas mûrs » et c'est pour cette raison que la vérité sociale ne leur a pas été révélée²⁴. Par contre, une rupture très nette dans cette « stratégie d'évitement »²⁵ sandienne a lieu dans le roman dialogué *Cadio* de 1867. Il s'y opère une sorte d'évolution dans l'appréhension du désastre de 1848 qui est « dite, montrée et dénoncée »²⁶. Le retour

²² G. Sand, « Préface de 1851 », [dans :] *Eadem, La Petite Fadette, op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibidem*, p. 15-16.

²⁴ G. Sand, *La Daniella*, Paris, Michel Lévy, 1869, t. 1, p. 11.

²⁵ O. Bara, « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », *op. cit.*, p. 164.

²⁶ *Ibidem*, p. 165. Cependant, comme le remarque Dolf Oehler, c'est Flaubert qui, dans *L'Éducation sentimentale*, va le plus loin dans les

aux violences de l'histoire résulte du fait que *Cadio* est un roman sur la Révolution française et aborde les événements de Vendée. Le point de départ est donc constitué par la guerre civile dont le souvenir, celui de 1848, ouvre la préface du roman :

Aux journées de juin de notre dernière révolution, la garde nationale d'une petite ville que je pourrais nommer, commandée par des chefs que je ne nommerai pas, partit pour Paris sans autre projet arrêté que celui de rétablir l'ordre, maxime élastique à l'usage de toutes les gardes nationales, quelle que soit la passion qui les domine.²⁷

La description des détails affreux prend une nuance d'humour noir dont voici un exemple :

[...] honteux de n'avoir pu servir à rien, ils [bourgeois et artisans] arrêtaient un passant qui, pour son malheur, portait une blouse ; ils étaient deux cent contre un. Sans interrogatoire, sans jugement, ils le fusillèrent. Il fallait bien faire quelque chose pour charmer les ennuis de la veillée. Ils étaient si peu militaires qu'ils ne surent même pas le tuer ; étendu sur le pavé, il râla jusqu'au jour, implorant le coup de grâce.²⁸

Le résumé de cet événement cruellement réel mais oublié par l'Histoire amène l'auteure à une ironie acerbe : « les bons bourgeois et les bons artisans [...] se portent bien, vont tous les jours au café, lisent leurs journaux, prennent de l'embonpoint et n'ont pas de remords »²⁹. Quel est le rôle de l'art face à ce déchaînement de violence ? Tout d'abord, l'art est impartial, mais il peut servir, par sa capacité de résumer et d'analyser les faits, à l'évolution de la conscience collective. Tout en relevant du paradoxe, la

évoqueries des massacres de Juin. Si George Sand rapporte les faits ou esquisse les tableaux, Flaubert déploie son talent d'écrivain réaliste conjugué à sa haine des bourgeois : « il déroule en détail la genèse d'un assassinat exemplaire, il transporte le lecteur au cœur d'un meurtre typique de Juin, tout comme il l'avait amené d'abord dans l'intimité d'un défenseur de la république dupé et dans celle d'un vrai faux républicain resté en dehors » (D. Oehler, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, op. cit., p. 323).

²⁷ G. Sand, « Préface », [dans :] *Eadem, Cadio*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. I.

²⁸ *Ibidem*, p. II.

²⁹ *Ibidem*.

description réaliste d'un épisode de Juin 1848 constitue une « façon de refonder [...] l'hypothèse de la perfectibilité »³⁰.

Au sujet de la mission de l'art dans un monde marqué par le mouvement révolutionnaire, il est aussi intéressant de voir, en contrepoint à George Sand, un petit texte de Richard Wagner intitulé *L'Art et la Révolution* et rédigé au lendemain de l'insurrection de Dresde en 1849. Certes, cette révolution diffère de celle de Paris car c'est la petite bourgeoisie qui joue le premier rôle dans le mouvement dirigé contre le pouvoir absolu du gouvernement monarchique. Mais le feu révolutionnaire n'est pas moindre, ce dont témoigne la mission accomplie par le compositeur, participant actif des journées de mai. Installé à Dresde depuis 1843, il s'est imprégné des idées socialistes voire communistes qu'étaient devant lui Auguste Röckel et surtout Michel Bakounine, un anarchiste russe représentant pour Wagner « un mélange d'extrême radicalité et de raffinement intellectuel »³¹. Ainsi radicalisé, Wagner se lance dans le bouillonnement révolutionnaire et, sans monter à la barricade, remplit la mission de diffuser des affiches de propagande ou de chercher des armes en courant de véritables risques physiques. On l'accuse même d'avoir participé à des réunions clandestines visant l'armement du peuple. Quoi qu'il en soit, ce Maître de chapelle de Dresde se fait connaître comme un enthousiaste enfiévré de la lutte révolutionnaire et qui essaye de répandre partout son feu. Celui-ci ne le quitte même pas après la folle semaine de mai car c'est au cours du mois de juillet, lors de son exil en Suisse, que Wagner réussit à rédiger *L'Art et la Révolution*. Contrairement à George Sand qui, après avoir subi un choc de violence, préfère se taire,

³⁰ O. Bara, « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », *op. cit.*, p. 168.

³¹ L. Zaïche, « Avant-propos », [dans :] R. Wagner, *L'Art et la Révolution*, J.-G. Prod'homme (trad.), Meudon (Hauts-de-Seine), Sao Maï, 2013, p. 20.

Wagner élabore son projet de révolution qui passerait par l'art et conduirait finalement à l'art. Comme le souligne Michał Piotr Mrozowski, c'est faute de possibilités de faire représenter ses œuvres musicales que Wagner se décide à exposer ses idées sur l'art dans un texte littéraire qui cependant est refusé par la rédaction de la revue française le *National*. À en croire Jacques Mesnil, le premier traducteur français de l'ouvrage, les concepts politiques du compositeur n'ont pas été compris car, dans leur originalité, ils dépassaient le « niveau de la politique courante »³².

En effet, le texte, paru finalement en allemand à Leipzig, frappe fort. En vue du futur triomphe de l'art, l'auteur s'en prend à l'organisation sociale de son époque. Il revendique que l'art soit tout d'abord libéré du rôle que lui assigne la société guidée par des intérêts matériels. L'art, étant devenu un métier, a perdu sa nature originelle et c'est « la Révolution, et non la Restauration, qui peut nous rendre cette sublime œuvre d'art »³³. Cependant, si l'on analyse plus précisément les thèses de Wagner, il en résulte qu'il s'agit plutôt d'une évolution de l'art entamée par les Grecs. L'auteur entreprend donc de reproduire l'histoire de l'art depuis l'Antiquité, tout en relevant les facteurs qui contribuent à la corruption de celui-ci. L'hellénisme wagnérien qui se dégage nettement de son analyse rejoint la nostalgie d'une œuvre d'art totale qui trouve sa pleine réalisation dans le drame. Il faut noter que la perfection de l'art grec est liée à son caractère social car « l'art est la joie pour soi, pour la vie, pour la collectivité » (AR, 105). Au cours des siècles, l'ennemi principal de l'art devient donc le christianisme qui, par ses principes

³² Cf. M. P. Mrozowski, *Richard Wagner et sa réception en France. Première partie : Le musicien de l'avenir, 1813-1883*, Gdańsk, Presses Universitaires de Gdańsk, 2013, p. 100-101. La traduction française n'a été publiée qu'en 1898 à Bruxelles.

³³ R. Wagner, *L'Art et la Révolution*, op. cit., p. 132. Les citations suivantes venant de cet ouvrage seront marquées par la mention AR et le numéro de la page entre parenthèses.

austères, ne peut « donner naissance au véritable art vivant » (AR, 107). L'avènement du christianisme est suivi de celui de l'industrie, ce qui conduit à contaminer l'art par l'argent. Pour des raisons mercantiles, le monde civilisé s'oppose à l'union de toutes les branches de l'art, comme en témoigne la division sur le drame et l'opéra.

La critique wagnérienne s'avère, en effet, double : d'un côté, le compositeur influencé par les idées révolutionnaires de ses amis s'oppose à la société bourgeoise contemporaine régie par l'argent, de l'autre il se met à déplorer l'inconscience artistique du peuple dont la participation à cette révolution – ou plutôt évolution – de l'art reste essentielle. L'objectif principal est de libérer les hommes de l'esclavage moderne imposé par l'industrie et de rendre l'art à la conscience publique. Selon le compositeur marqué par une période de misère pendant son premier séjour parisien (1839-1843), « l'art véritable est révolutionnaire, car il n'existe qu'en opposition avec l'opinion de la masse » (AR, 129) soumise au règne de l'industrie. C'est pourquoi, pour que l'art retrouve sa vraie mission, la grande Révolution de l'humanité est nécessaire et c'est grâce à elle qu'il sera possible de créer à nouveau une œuvre d'art accomplie. Le terme de révolution qui abonde dans le texte de Wagner et dont il faudrait, à chaque fois, analyser l'acception exacte, renvoie en général à l'idée d'une abolition artistique du travail salarié, ce qui changerait le caractère de celui-ci : d'une tâche pénible exercée par les esclaves il deviendrait une occupation à caractère artistique. Les questions qui reviennent sous la plume de George Sand, à savoir les revendications du peuple et ses aspirations à une république sociale, dans le discours wagnérien manquent de définition précise et s'accompagnent d'une rupture artistique. La question de la violence de l'histoire est passée sous silence voire oubliée car, chez Wagner, c'est l'art qui devient un moyen et le premier objectif de la révolution en vue de rendre l'ouvrier à son « humanité générique » (quelle que

soit la signification exacte de ce terme dans le discours wagnérien) :

[...] c'est précisément le rôle de l'art de faire voir à ce désir social sa noble signification, de lui montrer sa vraie direction. De son état de barbarie civilisée, le véritable art ne peut s'élever à sa dignité que sur les épaules de notre grand mouvement social : il a de commun avec lui le but, et tous deux ne peuvent l'atteindre que s'ils le reconnaissent en commun. Ce but, c'est l'homme beau et fort : que la Révolution lui donne la Force, l'Art lui donnera la Beauté ! (AR, 137)

La révolution qui s'identifie, en fait, à l'évolution sociale devra donc aboutir à ramener le Peuple à son identité légendaire qui s'oppose à une masse de prolétaires. Une fois le travail rejeté et le Peuple réuni à nouveau grâce à l'éducation, l'avenir verra l'humanité fraternelle affranchie de l'esclavage et dont l'« instinct d'activité délivré ne se manifesterait plus que sous forme d'instinct artistique » (AR, 139). La question de l'éducation reste ici essentielle car c'est par elle que le Peuple se transformera en artiste de l'avenir. En guise de conclusion de ses réflexions bien révolutionnaires, Wagner rejette les reproches de ceux qui dénoncent le caractère utopique ou idéaliste de ses propos. Plus encore, il lance un appel à ses frères de toutes les classes de la société humaine pour qu'ils aident « à élever l'art à sa dignité » (AR, 149). C'est à la suite de ce mouvement général que l'Art et le Peuple seront rétablis « dans leur parfaite confusion originelle »³⁴ et toute la future conduite sociale des hommes sera de nature artistique.

Si l'on regarde de plus près les doctrines qui se dégagent des textes de George Sand et de Richard Wagner, elles apparaissent aussi bien idéalistes voire utopiques. George Sand, à travers ses romans dits « socialistes » comme *Consuelo*, construit une théorie sociale et chrétienne qui devrait aboutir à la création de communautés fraternelles, dépassant ainsi les antagonismes de la société.

³⁴ L. Zaïche, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 47.

té divisée en classes. Mais la violence de l'histoire, la réalité de cette révolution souvent désirée et projetée, qui s'est étalée devant ses yeux, a marqué la romancière au point de la voir se tourner vers l'idée d'une évolution sociale. Étant donné l'état actuel du peuple, il faut de la patience et de la sagesse pour qu'il puisse évoluer vers la république sociale. Il est aussi intéressant que les événements révolutionnaires rendent muette cette écrivaine d'habitude prolixe qui préfère cette fois-ci se replier sur elle-même dans l'écriture intime. Par contre, chez Wagner, c'est la révolution qui incite à parler voire à crier, même si ce n'est qu'un cri dans le désert. Dans sa brochure rédigée directement après les faits, on ne trouve aucune mention de la violence révolutionnaire que le compositeur a dû observer pendant la semaine folle de l'insurrection de Dresde et qui s'est manifestée à l'occasion de l'arrestation de ses amis, Röckel et Bakounine, qui n'ont pas réussi à s'évader d'Allemagne. Wagner, une fois exilé en Suisse, s'est mis à construire son projet de révolution qui passerait par l'art et qui ne relève, en fait, que d'une tentative de fonder son propre projet artistique visant l'idée de *Gesamtkunstwerk*. Le texte de Wagner se tait sur la réalité de la révolution vécue pour dépeindre l'idéalité d'une évolution rêvée.

bibliographie

- Bara O., « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », [dans :] *Cahiers George Sand*, 2015, n° 37.
- Diaz B., « Entre Spleen et Idéal. George Sand et l'écriture de l'Histoire (1870-1871) », [dans :] D. Zanone (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- Marx K., *Luttes de classes en France*, Paris, Éditions sociales, 1984.
- Mrozowski M. P., *Richard Wagner et sa réception en France. Première partie : Le musicien de l'avenir, 1813-1883*, Gdańsk, Presses Universitaires de Gdańsk, 2013.
- Oehler D., « "Folie du peuple et folie de la bourgeoisie" : Baudelaire acteur, poète et juge de la révolution de 1848 », [dans :] J. Berchtold, P. Frantz (dir.), *L'Atelier des idées. Pour Michel Delon*, Paris, PUPS, 2017.
- Oehler D., *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, Paris, La Fabrique, 2017.
- Sand G., « Préface », [dans :] *Eadem, Cadix*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- Sand G., *Correspondance*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Garnier Frères, 1971, t. 8.
- Sand G., *Correspondance*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Garnier Frères, 1972, t. 9.
- Sand G., *La Daniella*, Paris, Michel Lévy, 1869, t. 1.
- Sand G., « Préface de 1848 », [dans :] *Eadem, La Petite Fadette*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.
- Sand G., « Préface de 1851 », [dans :] *Eadem, La Petite Fadette*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.
- Sand G., *Œuvres autobiographiques*, G. Lubin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1971, t. 2.
- Wagner R., *L'Art et la Révolution*, J.-G. Prod'homme (trad.), Meudon (Hauts-de-Seine), Sao Maï, 2013.
- Zaïche L., « Avant-propos », [dans :] R. Wagner, *L'Art et la Révolution*, J.-G. Prod'homme (trad.), Meudon (Hauts-de-Seine), Sao Maï, 2013.

abstract

Revolution and art. George Sand and Richard Wagner toward the Springtime of the Peoples

This article shows two opposite reactions to the revolutionary events of 1848-1849. For George Sand June Days meant the end of dreams of the social revolution whereas for Richard Wagner, who was a participant of the Dresden Revolution of 1849, they became the direct inspiration to outline the utopian project of the art revolution.

The rejection of the idea of revolution inclines George Sand to the concept of evolution which would lead to the social republic in the future. Richard Wagner, by contrast, in his essay 'Art and Revolution' supports the idea of the revolution based on art. This turnaround, which in fact is evolutionary, shall lead to the political and esthetic development as well as to the inception of the 'artistic humanity'.

keywords

June 1848, revolution, evolution, art

mots-clés

Juin 1848, révolution, évolution, art

anna opiela-mrozik

Anna Opiela-Mrozik, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Varsovie. Auteure du livre *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (Honoré Champion, 2015) et d'articles consacrés aux relations entre la littérature et la musique.

ANITA STARONÍ

Université de Łódź

Le Mordu de Rachilde : une (r)évolution plus qu'esthétique

Il n'est pas difficile de voir en Rachilde une révolutionnaire. Son style de vie, ses vêtements masculins, son indépendance choquent à une époque où le féminisme commence seulement à se frayer un chemin. Ses premiers romans lui assurent une popularité mêlée de scandale, à cause des sujets osés et extravagants qu'elle y aborde. Cette réputation sulfureuse l'accompagnera tout au long de sa carrière, si ce n'est jusqu'à nos jours. On peut même remarquer qu'elle contribue à lui coller durablement l'étiquette de romancière décadente qui aurait suivi de près cette esthétique, sans s'efforcer d'y introduire des changements¹. Or, il semble qu'au contraire, l'art de Rachilde a esquissé une évolution au cours des années. L'année 1889 s'érige, de ce point de vue, en un moment symbolique. Tout y coïncide : la publication de *Monsieur Vénus* en France (après sa première sortie, lui valant une condamnation, en Belgique, en 1884), le mariage de Rachilde et d'Alfred Vallette, la naissance de Gabrielle, fille unique de Rachilde, l'impression du premier numéro du *Mercur de France*². C'est également la date de parution de son « roman de mœurs littéraires » *Le Mordu*.

¹ C'est notamment l'opinion de Valérie Michelet-Jacquod pour qui les romans de Rachilde « exaspèrent l'état d'esprit décadent » et, « tout en recourant à l'imaginaire décadent, ne le remettent pas en cause, pas plus que la narration réaliste » (V. Michelet-Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008, p. 14 et 60).

² Il sera daté du 1^{er} janvier 1890.

L'ouvrage se situe à la charnière de deux périodes dans la création de Rachilde, qu'il est possible d'associer respectivement à l'esthétique décadente et à l'esthétique symboliste. Tout en disant adieu à une forme d'expression qui lui semble désuète, la romancière fait pressentir la direction à prendre. Elle présente aussi le dilemme du compromis artistique face à l'art pur. C'est ainsi que les termes de révolution et d'évolution trouvent leur sens : par rapport à l'intransigeance des principes artistiques qui, la vie aidant, basculent dans un mercantilisme moralement douteux. Ces deux vocables présideront à notre réflexion, non seulement dans le cadre du roman de Rachilde, mais aussi dans le contexte de ses propres choix.

Homme

Maurice de Saulérian est, à n'en pas douter, au centre de l'intrigue³. Mais il évolue sur un fond bien exposé, présentant nombre d'éléments autobiographiques ; l'œuvre s'inscrit visiblement dans le genre du roman à clef, sans toutefois l'exploiter de manière trop effrontée. Défileront ainsi sous nos yeux plusieurs artistes aux noms plus ou moins transparents : Jacques Doris – Jean Lorrain, Jean Moréo Sylvas – Jean Moréas, Célestin de Verta – Stanislas de Guaita, Hérode Méraide – Laurent Tailhade, Lucien Trézick – Léo Trézenik, Léon d'Acier – Léo d'Orfer, Raoul Luzens – Rodolphe Darzens, Charles Désyrs – Catulle Mendès, *Pierre Berline*, en italiques dans le texte⁴, enfin, Maxime de Bryon alias Maurice Barrès. Mais il est permis de voir,

³ Il est également, du moins à cette étape de la carrière de Rachilde, l'un de ses rares héros masculins. Nono du roman éponyme semble faire peu de poids face aux savoureuses Raoule de Vénérande, Mary Barbe, Marcelle Désambres, Renée Fayor, même la prétentieuse « Diane », c'est-à-dire Léa Carlier, du plus mauvais roman de Rachilde.

⁴ Dans une lettre à Auriant, Rachilde déchiffre certains de ces pseudonymes (Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Reims, à l'Écart, 1989, p. 30). Claude Dauphiné reproduit cette liste dans sa biographie (C. Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 109).

dans Saulérian, « un condensé de Rachilde et de Maurice Barrès »⁵, d'autant qu'il porte le même prénom. La romancière elle-même avoue qu'il est « un des nombreux travestis de [s]on cerveau »⁶. Et décrit ainsi son projet : « J'ai voulu [...] restituer en la personne de Maurice de Saulérian le type d'arriviste de cette époque littéraire (1885) qui, tout en écrivant en bon français, ayant du talent, se moquait à la fois de son public, de son éditeur et probablement de lui-même, sorte de Montesquiou en prose, sans aucun souci de morale, mais gardant toujours la tenue, son élégance... jusqu'à en mourir. [...] Le type de Holer, l'éditeur, est copié d'après nature. Homme très intelligent et la pire des canailles »⁷.

Holer partage, en effet, plusieurs traits avec l'éditeur de six ouvrages de Rachilde, Édouard Monnier. Saulérian subit un choc en voyant son roman agrémenté d'une couverture osée. Progressivement, il connaîtra d'autres habitudes de son éditeur, dont celle de ne pas signer de contrat (ou alors d'en signer un extrêmement désavantageux pour l'auteur) et de ne pas avouer le nombre réel d'exemplaires imprimés, ce qui lui permet de gagner le double ou le triple.

Et pourtant, Maurice n'est pas un innocent, et le roman qu'il publie chez Holer n'est pas sa première œuvre. Après le four des *Grands Ormes*, il sait qu'il lui faut écrire dans une autre veine, que sa nouvelle production réalise pleinement, à commencer par le titre : *Les Draps de Jane*. Il continuera, tout en essayant de se tailler une part de liberté. De l'aveu de l'éditeur, à partir de son deuxième succès, cela deviendra tout à fait possible : le contenu du

⁵ Nous souscrivons à cette idée de Michael Finn, formulée dans une note de *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, M. R. Finn (éd. critique), Brest, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux Intimes–Faculté des Lettres–C.N.R.S., 2002, p. 121.

⁶ Rachilde, lettre à Auriant, [dans :] Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, op. cit., p. 32.

⁷ *Ibidem*.

roman peut correspondre aux idées plus sublimées de Maurice, pourvu que le titre soit alléchant : « convenable », dit-il – « c'est-à-dire inconvenant », rétorque Maurice. Les couvertures doivent également fournir le piment nécessaire : « Sardent composerait une alcôve régence, un bijou, et deux oreillers lancés en travers d'un lit mystérieux, pas de héros du tout, le théâtre du crime, seulement. Une composition idéale ! »⁸.

Si l'on se tourne vers le catalogue Monnier de 1886, on constate qu'il ne dément pas les descriptions de Rachilde. Le *Manuel de l'amateur de livres du XIX^{ème}*, de Georges Vicaire, nous apprend que la maison collaborait avec un très large groupe d'illustrateurs, parmi lesquels se trouvent des noms bien connus à l'époque. Les titres correspondent également à la recette donnée plus haut. Nous y trouvons, entre autres, « *Histoires déraillées*, [...] illustrées par de joyeux artistes », *Le Lieutenant Cupidon*. *Joyusetés militaires*, *Contes salés*, *Pommes d'Ève*. *Douze contes en chemise, par une jolie fille* ou « *Les brasseries à femmes de Paris*. Illustrations d'après nature de Fernand Fau »⁹.

Les décisions de Maurice et les conseils de Holer révèlent une véritable stratégie de lancement d'un auteur. Pour son nouveau roman, *La Foi*, Saulérian doit accepter les conditions de l'éditeur. Après avoir changé le titre pour *Crime d'alcôve*, « [il] coupa les tirades philosophiques et déshabilla de temps en temps ses héros infidèles. Holer exultait. Mais c'était une trouvaille. On ferait des tapiocas qui porteraient ce nom... *Crime d'alcôve* suivant les *Draps de Jane*, on aurait cent éditions... » (*M*, 183). Les expériences de Rachilde ne sont pas différentes. Michael Finn rapporte une anecdote : « Ayant trouvé le roman *À mort*

⁸ Rachilde, *Le Mordu*. *Mœurs littéraires*, Paris, Brossier, 1889, p. 184-185. Dans la suite du texte, les citations seront suivies de l'abréviation *M* et de numéro de page entre parenthèses.

⁹ G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^{ème}*, Paris, Librairie A. Rouquette, 1894, p. 857, 858, 860, 863-864.

trop sérieux, Monnier demande un jour à Rachilde : "Pourquoi ne faites-vous pas violer un peu votre héroïne ? C'est trop littéraire, votre feuilleton" »¹⁰. Et elle-même lève le voile sur les exigences de l'éditeur dans ses trois préfaces. Sous un ton en apparence badin, on découvre le profond abattement de Rachilde, forcée de corser ses ouvrages. C'est ainsi qu'elle présente l'entreprise de *Mimi Corail*, un recueil de contes lestes :

Désormais, le livre léger, enfant mieux vêtu que sa mère, la lettre d'amour, est rangé par l'homme au nombre des bonbons nécessaires à sa nature inquiète. [...] Et il faut, s'accommodant aux vertiges de notre existence moderne, l'histoire drôle en français du jour, parce que nous n'avons pas le temps des longues phrases, ayant à peine celui des courts moyens. Ce que pensant, j'ai ouvert le tiroir d'une jolie femme, j'y ai pris des lettres gaies, rendues par un amant sérieux ; puis, [...] je les ai offertes au très spirituel amateur qui s'appelle Monnier, et les voici. [...] P. S. Et j'ai publié ce petit livre dans le très clair mépris de ceux qui m'accusent d'offrir, au lieu de littérature, des cartes transparentes. Cette fois, ces gens-là seront contents, l'œuvre est d'assez peu d'importance pour qu'ils la puissent gravement juger.¹¹

Comme on peut le constater en regardant les couvertures et le choix des images pour les livres de Rachilde, elle devait souffrir des décisions de Monnier. Elle y fait allusion dans sa préface au roman *À mort*, où elle évoque les « vignettes, des machins de lampe... des fleurs, des oiseaux... » pour indiquer les goûts illustratifs de Monnier et elle observe, en appuyant de façon significative : « Il aime les belles illustrations polychromes, mon éditeur »¹².

Le Mordu offre donc une peinture bien exacte, et non dépourvue d'ironie, du milieu artistique de l'époque. S'il se concentre sur les rapports entre éditeurs et auteurs, il décrit également les journalistes, dont nous reparlerons,

¹⁰ Lettre inédite à G. de Peyrebrune, 1886, citée par M. Finn, « Rachilde : Une décadente dans un réseau de bas-bleus », [dans :] M. Irvine (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e siècle, @nalyses*, revue de critique et de théorie littéraire, printemps-été 2008, vol. 3, n° 2, p. 35.

¹¹ Rachilde, *Le Tiroir de Mimi-Corail*, Paris, Monnier, 1887, p. 1-7.

¹² Rachilde, préface d'*À Mort*, [dans :] M. Finn, *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, op. cit., p. 158-159.

et les artistes. Saulérian a une piètre opinion de toute cette gent :

Les peintres, ils étaient bien prétentieux : ils crevaient d'une pléthore de talent. [...] Une belle statue le jetait en extase, mais si, par hasard, il complimentait le sculpteur, il s'apercevait tout de suite qu'il était bête, ce qui lui gâtait la statue. (*M*, 153)

Ses visites dans les salons révèlent la futilité des discussions, l'amour des potins et le mépris de l'art véritable.

Art

Car il faut bien souligner que Maurice a un tempérament artistique. Tout au long du roman, et indépendamment de son évolution néfaste, il se présente comme un observateur attentif et fin analyste. Son bon goût et ses hautes exigences artistiques pourraient résulter en des œuvres de valeur remarquable, n'était l'indifférence du public pour un tel art. Son premier roman fut réalisé selon de tels principes, seulement, il n'a obtenu qu'un « succès d'estime » (*M*, 124). Enfoncé dans la misère, mais surtout désabusé, Maurice décide de se suicider. Sauvé par un passant, il traverse une longue crise pendant laquelle il manifeste l'horreur du papier et de la plume. Rétabli, il revient aussitôt à la littérature. Et c'est alors comme une possession. Manquant d'abord de papier, il écrit son roman sur le mur de sa chambre : une véritable trouvaille de Rachilde, qui arrive ainsi à présenter la nécessité viscérale de la création : « tantôt assis, tantôt debout, tantôt grimpé sur l'extrémité du dossier de sa chaise [...], crucifié le long de la phénoménale page de plâtre, [il] s'épuisait à regarder ce blanc infini qu'il lui fallait noircir » (*M*, 120). Même s'il s'agit d'un roman calculé en vue de pouvoir être vendu, Saulérian reste un honnête travailleur : « son unique sincérité, il la mettait tout entière dans son travail, ravi jusqu'à la jouissance physique dès qu'il avait la perception nette de ce qu'il voulait produire » (*M*, 151). On comprend ainsi la signification du titre : « on l'a bien mordu, celui-là,

il restera fou » (*M*, 96), complétée par un retour régulier du mot « chimère » : Saulérian préfère « sa » chimère à celle de la religion (*M*, 14) ; il la revoit dans sa convalescence (*M*, 91) ; elle le force à écrire : « sa chimère l'enveloppait de sa flamme infernale » (*M*, 126). L'écriture lui tient lieu de vie : il « écri[t] pour avoir le moins d'heures possible à vivre » (*M*, 249) et ferme son cœur à l'amour : « d'un côté l'amour, de l'autre la littérature, ce résumé de tous les arts ! » (*M*, 271).

Avec un tel idéal de l'art, il est peut-être difficile de comprendre les très nombreuses concessions qu'il fait à la réclame. On y reviendra plus abondamment dans le dernier point de cet article ; pour le moment, il importe de souligner que, malgré le but ouvertement lucratif de sa création, il n'abandonne pas tout à fait ses ambitions. Ainsi, en composant les fameux *Draps de Jane*, il recourt à la sincérité dont il fait tout un programme. Le livre, une analyse de ses « propres noirceurs » (*M*, 117), aura ainsi « l'attrait de la folie qui hante chacun, les spirituels et les imbéciles » (*M*, 119-120). En même temps, il traite cette nouvelle œuvre comme une sorte d'exercice, non sans recourir à l'intertextualité : « Saulérian s'était amusé à refaire *Les Grands Ormes* au seul point de vue de la matière. L'idylle avait fui, la sensualité était restée, doublée par il ne savait quel désespoir maladif » (*M*, 131-132). Dans ses romans suivants, il tâche aussi de concilier ses aspirations avec les exigences du marché. Cette stratégie porte ses fruits. C'est ce que semble annoncer son divorce avec Holer, après les deux derniers romans qu'il édite chez lui, dont un sans intrigue, « le *Roman de ma pensée* ». Nous apprenons, de la bouche de l'éditeur, que Saulérian ne continue plus « dans le genre léger » et qu'il s'est mis à écrire des romans philosophiques (*M*, 299). La fin de l'ouvrage le présente comme un romancier à la réputation établie.

Est-ce cependant la réalisation de ses rêves d'un art plus noble et surtout, désintéressé ? Car Maurice eut, un temps, de telles tentations :

Un soir, il s'en irait très riche, emportant, de cette société ivre, le dégoût de toutes les ivresses et un trésor : l'expérience de toutes les sensations. Avec cette mine, il ferait de l'art pour lui, non pour les autres. Il éditerait à ses frais des volumes bizarres sans commencement ni fin, zigzagué de pensées rapides comme un ciel assombri l'est d'éclairs de chaleur. Il y aurait peu d'encre et beaucoup de fluide. (*M*, 221)

On peut rapprocher cette description des idées qui circulent alors dans l'air. La tentation (d'ailleurs déjà connue de Flaubert) revient chez d'autres artistes, comme le montre dans son étude Sylvie Thorel-Cailleteau¹³, et signifie toujours un effort vers l'art pur.

Peut-on voir dans les derniers volumes de Saulérian la réalisation de ce postulat ? Les titres ne semblent pas l'indiquer : *Amour de pierre*, *Double-cœur* font penser davantage à un Bourget. De plus, il n'est pas devenu un artiste cloîtré, ne vivant que pour et par son art ; au contraire, marié et enrichi, il commence une vie mondaine, dont le signe est l'ouverture de ses portes « au jeune monde littéraire » (*M*, 335). Son évolution se passe donc moins sous les auspices de l'art que d'un adroit artisanat.

Il serait fastidieux – et contre-productif – de pousser trop loin l'analogie entre le héros et la romancière. Cependant, il faut souligner que *Le Mordu* fut désigné par Rachilde comme sa « première œuvre sérieuse »¹⁴. Elle devait maintenir cette opinion puisque, plusieurs années plus tard, elle expliquait ainsi son projet : « [J'ai voulu] réaliser un tour de force qui est d'écrire un roman en un seul chapitre. [...] En menant cette course-là sans un repos

¹³ Cf. S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

¹⁴ Rachilde, lettre à M. Barrès, [dans :] M. Finn, *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, op. cit., p. 120.

et sans manquer au devoir de la liaison, j'ai voulu me prouver à moi-même que ma plume était une maîtresse bien dressée. Du reste, je n'écrirais jamais un roman s'il ne m'amusaît pas de l'écrire, c'est-à-dire de me prouver à moi-même que je peux vaincre une difficulté »¹⁵.

Et même si ses œuvres antérieures sont trempées à la sauce Monnier, elles se défendent plus qu'honnêtement contre les accusations de bas mercantilisme – exception faite peut-être pour *Virginité de Diane*, un pavé désastreux et heureusement plutôt isolé dans la carrière de Rachilde¹⁶. À d'autres occasions, la romancière signale l'intérêt qu'elle porte à son art, sans toutefois s'étendre longtemps sur la question : « Il y a, dans ce volume, un petit échantillon de tout ce que je peux faire, et même de ce que je ne sais pas faire, en littérature »¹⁷. L'expression « vaincre une difficulté » revient à propos de ses autres œuvres, notamment *La Tour d'amour* : « L'auteur eut, en écrivant, le plaisir un peu farouche de vaincre une difficulté ! Cela lui suffit comme réalisation de gloire intime, la seule valable »¹⁸. Elle parle également de sa « conscience d'artiste » et d'une « loyauté vis-à-vis du lecteur »¹⁹,

¹⁵ Rachilde cité d'après Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, op. cit., p. 30.

¹⁶ Elle était du même avis, comme le confirme la dédicace sur l'un des exemplaires : « À André David, cet infâme feuilleton qui est la preuve même de mon manque de dignité littéraire » (cité d'après « Dits, œuvres et opinions de Madame Rachilde : bouquet réuni à l'occasion du trentième anniversaire de son occultation », [dans :] *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, 1983, no 19-20, p. 124).

¹⁷ Rachilde, C. R. de *Contes et Nouvelles, suivis du théâtre*, [dans :] *Mercury de France*, décembre 1900, p. 791.

¹⁸ Rachilde, C. R. de *La Tour d'amour*, [dans :] *Mercury de France*, juin 1899, p. 760-762.

¹⁹ *Ibidem*, p. 760. *La Tour d'amour* est de loin son roman préféré. Elle y revient dans son C. R. de *La Jongleuse* : « J'espère qu'on aura le bon goût de comprendre que ma jongleuse est tout simplement une des multiples figures de l'Imagination. Mais Mathurin Barnabas, de *La Tour d'amour*, me semble bien préférable à Éliante Donalger et beaucoup plus proche de ma particulière façon de voir la vie » (Rachilde, C. R. de *La Jongleuse*, [dans :] *Mercury de France*, mars 1900, p. 768).

qu'elle oppose à la production de romans stéréotypés, visant à satisfaire les goûts du public moyen.

En même temps, elle laisse transparaître son besoin viscéral de créer, et la permanence de son évolution esthétique : « Je me contente d'écrire passionnément dans le moment où j'écris... ensuite... ce moment est déjà loin de moi. J'oublie hier pour essayer de faire mieux demain... et demain, c'est peut-être déjà la mort. Alors... je dois avoir raison ! »²⁰

Ses efforts furent notés par plusieurs critiques, entre autres Gustave Kahn, pourtant pas spécialement ami avec Rachilde, qui constatait qu'« après quelques romans et nouvelles médiocres, elle s'est relevée d'un vigoureux effort à des fictions très romantiquement développées sur un fond de réalité exceptionnelle ou de vraisemblance rare »²¹. André David soulignait l'originalité constante de ses ouvrages : « Rachilde ne ressemble pas à Rachilde ; aucun de ses livres n'est pareil aux autres ; elle ne se répète jamais. Nous la voyons tour à tour froide, distante, hautaine, puis s'emportant dans un lyrisme qui s'élève jusqu'aux sommets »²². Selon Noël Santon, « tandis que la plupart des auteurs abordent de la même manière les sujets les plus différents, usant des mêmes couleurs et des mêmes effets, l'écriture de Rachilde s'harmonise d'instinct avec le thème, se nuance d'après les sentiments et les scènes »²³. Enfin, Marcel Coulon parle en termes clairs de l'évolution de Rachilde, qu'il lie au développement de son imagination, passant par cinq étapes (dont les formes les

²⁰ Rachilde, C. R. de *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 791-792.

²¹ G. Kahn, *La Revue*, 1^{er} avril 1901, cité par E. Gaubert, *Rachilde*, Paris, Sansot, 1907, p. 50.

²² A. David, *Rachilde, homme de lettres, son œuvre : document pour l'histoire de la littérature française*, Paris, Éditions de La Nouvelle revue critique, 1924, p. 56.

²³ N. Santon, *La Poésie de Rachilde*, Paris, Le Rouge et le Noir, 1928, p. 36.

plus saillantes sont « l'imagination romanesque et l'imagination symbolique »²⁴).

Il faut donc croire que cet engagement honnête dans l'art, combiné à une véritable frénésie de l'écriture, ont permis à la romancière d'élaborer un art plus conscient de soi. À partir des années 1890, Rachilde occupe une position importante sur la scène littéraire française ; sans se placer tout à fait sur son devant, elle reste bien en vue.

Morale

Le danger d'insister trop sur le caractère autobiographique du roman se situe surtout dans la troisième sphère qu'il convient d'aborder ici. *Le Mordu* fait une large place aux questions de morale. Un jeune artiste, tâchant de se trouver une place dans le monde littéraire, voit constamment son honnêteté éprouvée. Maurice s'est fait licencier pour n'avoir pas accepté les faveurs de la maîtresse de son patron – situation dans laquelle un Bel-Ami aurait trouvé son miel. Il a également refusé de devenir critique littéraire dans un journal, avouant au rédacteur en chef son manque d'expérience et s'étonnant des appointements trop élevés en comparaison : ce serait, à l'entendre, manquer de respect à la littérature (*M*, 42). De telles réactions étonnent dans un milieu vicié jusqu'à la moelle, où l'on croit fermement qu'« un journaliste mondain refusant de se laisser entretenir » doit être « un imbécile ou un vicieux » (*M*, 43) et que « dans le journalisme les mensonges exagérés s'accréditent plus facilement que les vérités à peu près rationnelles » (*M*, 254). La vision que la société a d'un artiste correspond à l'opinion du milieu : il « n'est pas, selon les lois sociales, un honnête homme » (*M*, 40). Maurice a tôt fait de comprendre que la pauvreté n'est vue, dans ce milieu, que comme une marque de faiblesse :

²⁴ M. Coulon, « L'Imagination de Rachilde », [dans :] *Mercure de France*, 15 septembre 1920, p. 555-556.

La pauvreté ? Ce n'est qu'un désagrément passager, les voisins dotés admettent rarement la pauvreté à l'état endémique dans une classe de gens spirituels. On est pauvre un an : si vous ne faites pas fortune à la fin de l'année, vous devez disparaître, car vous encombrez la route. (*M*, 152)

Confronté à de telles conditions, au comble de la misère, sentant la pression de sa famille qui a misé sur sa réussite, après l'échec de son premier roman, Maurice n'a trouvé qu'une issue. Jean Lucain le sauve, le prend chez lui et le soigne dans la maladie qui se déclare après le choc – physique et psychique – de la noyade. Lucain se fait aider par un étudiant en médecine, Charles Dagon. Tous les deux deviendront les amis les plus proches de Maurice, et son support constant.

Mais le Maurice qui s'éveille à la vie est déjà un autre homme. À maintes occasions revient le constat de sa mort : il a enterré son ancienne existence et, avec elle, la plupart de ses scrupules. Aussi sa route vers la réussite devient-elle plus simple. Il est prêt à accepter plusieurs compromis, dans le seul but de gagner de l'argent. Ce moment de passage est longtemps décrit ; il décide de renoncer à ses principes :

...mettre sa dignité par terre, sans se gêner, faire malpropre, un peu comme nous pensons. Surtout faire très vite en écartant le souci de l'art. [...] les préjugés sociaux sont des cordes inventées par les égoïstes arrivés. Ils veulent lier les jambes des autres pour les empêcher de dévorer le gâteau. (*M*, 116)

C'est ici que se situe une véritable révolution marquée par le retour de cette phrase désabusée : « Que lui importerait ? » (*M*, 134, 119) ; « Que m'importe ? je suis mort » (*M*, 124). Les choix esthétiques de Saulérien entraînent des décisions personnelles, les uns comme les autres moralement douteux. L'« égoïsme hautain » (*M*, 128) de Maurice se manifeste toujours davantage, en puisant sa force dans la position de plus en plus stable qu'il a trouvée auprès de ses deux amis. Cependant, le cœur en est absent. Fréquemment, au cours du roman, revient encore cette autre observation : Maurice est fermé à toute émo-

tion, revenu de tout, blasé malgré son jeune âge. En échange de leur amitié sincère, il ne peut proposer que « cette mesquine réponse : “La fortune” » (*M*, 129).

Sa relation avec Jean illustre le mieux ce néant émotionnel et moral. Les sacrifices successifs de Lucain passent pratiquement inaperçus ; Maurice profite de son appartement, de ses économies, de son temps, sans éprouver la moindre gêne. Occupé par les questions du métier, il trouve dans Jean une mine des émotions qui lui manquent : « c'était à Jean Lucain qu'il demanderait ces vifs élans de cœur qui, offerts spontanément par le voisin, vous permettent de n'en point avoir vous-même. Le cœur est une lourde chose à porter parmi les habitants des villes » (*M*, 129). Enfin, il lui prend la seule femme à laquelle Jean tienne religieusement, et cela, malgré sa formelle promesse de ne pas l'aimer (aussi ne l'aime-t-il pas !). Le roman se termine par un autre suicide, accompli celui-là ; Jean se pend de dépit, atterré par une déception moins amoureuse qu'amicale. Sa mort véritable pour la mort manquée de Saulérian scelle son double sacrifice. Maurice se trouvera une femme (en enlevant, par vengeance, la nièce de Holer) et commencera une existence droite et infatuée d'homme de lettres à succès. Sa décision de tenir un salon littéraire met un terme à toute une étape de sa vie et marque un passage définitif de l'autre côté de la scène : il consacre ainsi les habitudes de ce monde corrompu qu'il avait autrefois méprisé.

Le problème de lecture autobiographique est revenu au cours de cette analyse. Évidemment, c'est Rachilde elle-même qui l'imposa, en écrivant un roman à clef, parsemé d'allusions à ses propres débuts littéraires. Il suffit de comparer des données biographiques et des informations de ses préfaces pour s'en convaincre. Si cela complète le savoir d'un curieux sur la peinture des milieux littéraires des années 1880, une autre problématique naît de ce rapprochement. L'intégrité morale, on l'a vu, souffre au contact de ce monde ; Saulérian en reste marqué pour la vie.

Qu'en est-il de Rachilde ? Faut-il voir, dans sa façon de peindre Maurice, une condamnation ou plutôt un aveu ? Il importe de souligner que, malgré toutes ses noirceurs, Saulérian n'est pas présenté de manière entièrement négative...

Ce qui frappe notamment dans son portrait, c'est sa relation à l'écriture. Possédé par la création, il est véritablement « mordu » par la chimère de l'art. Même dans les pires circonstances, il conserve une certaine honnêteté artistique. Et il pose sur le monde un regard d'esthète, soucieux de collectionner le plus d'impressions humaines. Pour l'avoir si bien décrite, Rachilde devait comprendre quelque peu cette attitude. Quant à ses propres compromis, il semble qu'ils se soient limités à la première période de sa création, passée presque entièrement sous la houlette de la maison Monnier. À partir de 1889, la romancière est beaucoup plus libre dans ses décisions esthétiques et elle semble en profiter largement : les deux décades à venir seront marquées par des œuvres originales et novatrices, jouant avec la forme, expérimentant avec la thématique, raffinant les personnages. Son apport à l'art symboliste est non négligeable, surtout dans le domaine du théâtre, comme en attestent les réactions de la presse à ses pièces dont deux particulièrement, *Madame la Mort* et *L'Araignée de cristal*, ont connu un vif succès²⁵. Rachilde participa également (avec Alfred Vallette, Jules

²⁵ Le 10 novembre 1890, la scène du Théâtre d'Art accueillit sa pièce en un acte, *La Voix du sang*. *Madame la Mort* fut représentée pour la première fois au Théâtre d'Art, le 19 mars 1891, *L'Araignée de cristal* au Théâtre de l'Œuvre, le 13 février 1892. Pour plus de détails, voir A. Staroń, *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015, et Melanie C. Hawthorne qui écrit : « Le mouvement symboliste fut l'un des plus novateurs dans l'histoire du théâtre ; Rachilde se trouva au centre de la mêlée, dispensant des moyens pour faire promouvoir cette expérience et des conseils à ceux qui la conduisaient » (M. C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 2001, p. 161).

Renard, Jules Méry et Saint-Pol-Roux) au comité de lecture du Théâtre d'Art, exerçant ainsi, entre janvier 1891 et mars 1892, une influence directe sur le programme et la forme des représentations. Quant à la naissance du *Mercure*, il faut bien dire que Rachilde joua un rôle important dans sa formation, et que, de toute l'équipe de la revue débutante, elle fut indubitablement la plus connue²⁶. Sur ce fond, *Le Mordu* semble une œuvre de passage entre l'époque ancienne, sur laquelle Rachilde veut laisser un témoignage tout en faisant ses adieux, et les temps nouveaux qu'elle accueille le front haut. Sans parler de révolution, il semble bien qu'on puisse y voir une évolution lucide. Tout comme Maurice de Saulérian, Rachilde inaugure une nouvelle époque – mais il est permis de croire qu'elle le fait avec une conscience plus tranquille.

Date de réception de l'article : 07.01.2018.

Date d'acceptation de l'article : 01.05.2018.

²⁶ Ce que confirme, dans ses « Souvenirs du Symbolisme », Remy de Gourmont : « de cette première rédaction du *Mercure*, un seul écrivain était connu, presque célèbre, surtout célébré, Rachilde, l'auteur de *Monsieur Vénus* » (R. Gourmont, « Souvenirs du Symbolisme », [dans :] *Promenades littéraires*, 4^e série, Paris, Mercure de France, 1927, p. 88).

bibliographie

- Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Reims, À l'Écart, 1989.
- Coulon M., « L'Imagination de Rachilde », [dans :] *Mercur de France*, 15 septembre 1920.
- Dauphiné C., *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.
- David A., *Rachilde, homme de lettres, son œuvre : document pour l'histoire de la littérature française*, Paris, Éditions de La Nouvelle revue critique, 1924.
- « Dits, œuvres et opinions de Madame Rachilde : bouquet réuni à l'occasion du trentième anniversaire de son occultation », [dans :] *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, 1983, n° 19-20.
- Finn M. R., « Rachilde : Une décadente dans un réseau de bas-bleus », [dans :] M. Irvine (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e siècle, @analyses*, revue de critique et de théorie littéraire, printemps-été 2008, vol. 3, n° 2.
- Finn M. R., *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, Brest, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux Intimes–Faculté des Lettres–C.N.R.S., 2002.
- Gaubert E., *Rachilde*, Paris, Sansot, 1907.
- Gourmont R., « Souvenirs du Symbolisme », [dans :] *Promenades littéraires*, 4^e série, Paris, Mercure de France, 1927.
- Hawthorne M. C., *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 2001.
- Michelet-Jacquod V., *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008.
- Rachilde, C. R. de *La Tour d'amour*, [dans :] *Mercur de France*, juin 1899.
- Rachilde, C. R. de *La Jongleuse*, [dans :] *Mercur de France*, mars 1900.
- Rachilde, C. R. de *Contes et nouvelles, suivis du théâtre*, [dans :] *Mercur de France*, décembre 1900.
- Rachilde, *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Paris, Brossier, 1889.
- Rachilde, *Le Tiroir de Mimi-Corail*, Paris, Monnier, 1887.
- Santon N., *La Poésie de Rachilde*, Paris, Le Rouge et le Noir, 1928.
- Staroń A., *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Thorel-Cailleteau S., *La Tentation du livre sur rien Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.
- Vicaire G., *Manuel de l'amateur de livres du XIX^{ème}*, Paris, Librairie A. Rouquette, 1894.

abstract

Le Mordu by Rachilde: a (r)evolution more than aesthetic

The objective of this study is to analyze the transition from one period of Rachilde's creation to another, which is represented by her novel *Le Mordu* (1889). While saying goodbye to a form of expression that seems

obsolete, the novelist indicates directions to take. She also presents the dilemma of artistic compromise versus pure art. Thus the terms of revolution and evolution find their meaning: in relation to the intransigence of the artistic principles which, during the course of life, switch to morally dubious mercantilism. The meaning of these two terms is examined not only in the context of Rachilde's novel, but also in relation to her own choices.

keywords

Rachilde, revolution, evolution, creation

mots-clés

Rachilde, révolution, évolution, création

anita staroń

Anita Staroń, HDR, travaille à l'Institut d'études romanes de l'Université de Łódź. Elle enseigne la littérature française du XIX^e siècle. Son domaine de recherche est le roman français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, avec un intérêt particulier pour l'œuvre d'Octave Mirbeau et de Rachilde. C'est à ces deux auteurs que sont consacrées ses monographies : *L'art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2013 et *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2015.

Le voyage en Orient de Gustave Flaubert : révolution ou évolution dans l'approche de l'Orient ?

Au salon de 1834, Eugène Delacroix expose une grande toile mettant en scène trois jeunes femmes, bras et jambes dénudés, sensualité et attitude relâchées : *Les femmes d'Alger dans leur appartement*. Pour les critiques et le public, c'est un choc. Même Frédéric Chopin, ami du peintre, reste interloqué. On parle d'une révolution. Pourquoi ? Le réalisme du tableau est très embarrassant pour un public habitué à un Orient fantasmé : les tenues, les bijoux sont bien authentiques, les postures des femmes relèvent d'un naturalisme cru. Avant, les peintres (Delacroix y compris) avaient tendance à truquer leur Orient¹, d'autant plus que ce monde dit oriental se prêtait facilement au truquage : « On ne s'attend pas à ce que nous donnions ici les délimitations géographiques de ce pays indéterminé qu'on appelle l'«Orient» », lit-on dans le *Dictionnaire Larousse* du XIX^e siècle ; « Rien de plus vague, rien de plus mal défini que la

¹ Cf. M.-C. Genet-Delacroix, « Delacroix et les "Néos" : pour le vrai contre le faux », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2005, n° 20, p. 242 ; P. Vauday, *La Décolonisation du tableau. Art et poétique au XIX^e siècle. Delacroix, Gauguin*, Paris, Seuil, 2006, p. 13-14 et le 9^e épisode de la série *Les petits secrets des grands tableaux* : C. Cogitore, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », 1834, Eugène Delacroix, ARTE France, 2015. Le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement*, huile sur toile, 180 x 229 cm se trouve actuellement dans le Musée du Louvre et s'affiche sur le site du musée : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-dalger-dans-leur-appartement>.

contrée à laquelle on applique ce nom »². L'Orient du XIX^e siècle était tissé de rêves et la beauté du rêve réside dans son caractère flou, indéfini et imaginaire. Par son aspect réaliste, naturaliste même³, la toile de Delacroix éveillait un malaise, une gêne. C'était une vision trop palpable, trop concrète, trop solide, au demeurant trop réelle pour ceux qui s'étaient habitués au rêve.

En 1849, Gustave Flaubert et son ami photographe et journaliste, Maxime Du Camp, partent en Orient. Leur voyage est, selon Jean-Claude Berchet, « le modèle du "périple" idéal » de l'époque. Les deux jeunes hommes visitent l'Égypte, la Palestine, la Syrie, le Liban, l'Asie Mineure, Constantinople, Athènes et la Grèce⁴. Durant l'expédition, Flaubert écrit des lettres et note ses impressions de voyage. Entre 1850 et 1851, il rédige ce qu'on appelle le *Voyage en Égypte*, texte publié en 1910 par la nièce de l'écrivain, Caroline Franklin-Grout, dans une version épurée. Le manuscrit n'est retrouvé qu'en 1989 : un collectionneur anonyme l'achète aux enchères et permet à Pierre-Marc de Biasi d'en profiter et de publier le texte non-censuré⁵. C'est ainsi que la version originale des notes voit le jour, texte qui est en opposition absolue avec les récits de voyage, ou même les notes de voyage, de l'époque. On se rappelle le début des *Femmes du Caire* du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval où le narrateur regarde des femmes voilées dans la rue⁶. « C'est bien là le

² P. Larousse, « Orient », [dans :] *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1874, t. 11, s. 1463.

³ Cf. M.-C. Genet-Delacroix, « Delacroix et les "Néos" : pour le vrai contre le faux », *op. cit.*, p. 242.

⁴ Cf. J.-C. Berchet, « Introduction », [dans :] *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Robert Laffont, 1985, p. 10.

⁵ Cf. E. Sturm, « *Voyage en Égypte* by Gustave Flaubert and Pierre-Marc de Biasi », [dans :] *The French Review*, 1993, n° 2 (67), p. 359-360.

⁶ Nerval part en voyage oriental en 1843, seulement six ans avant Flaubert, c'est pourquoi il nous servira ici de point de référence privilégié. Le voyage en Orient (ses buts, itinéraires et particularités) change avec le temps et s'attache profondément au moment historique et à la généra-

pays des rêves et de l'illusion », s'enthousiasme-t-il, en précisant que, malgré le voile, « l'on peut toujours entrevoir quelque chose de ce qui est forme, grâce, jeunesse et beauté »⁷. Et Flaubert ? Flaubert décrit un coït : « Nous nous sommes couchés ensemble sur la natte – chaires dures et fraîches – des fesses de bronze – les grandes lèvres coupées, le poil rasé. L'impression de son con était celle d'une graisse sèche »⁸. L'auteur de *Madame Bovary* découvre l'Orient avec ses sens : mange, fume, se fait laver et masser au hammam, se paie des danseuses et des prostituées. Il veut tout voir et tout faire, spécialement ce qu'il n'aurait jamais pu éprouver en Occident⁹. Et il décrit tout cela pour retrouver ensuite la même sensation¹⁰.

Flaubert cherche en Orient de « bizarres jouissances »¹¹ qui ne sont pas du tout imaginaires, mais bien palpables et

tion concernés. Voilà son caractère évolutif par excellence. Cf. C. Berchet, « Introduction », *op. cit.*, p. 3-20, mais aussi par exemple S. Moussa, « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert », [dans :] *Littérature*, 1996, n° 104, p. 76-77 ou F. Lacoste, « L'Orient de Flaubert », [dans :] *Romantisme*, 2003, n° 119, p. 73.

⁷ G. de Nerval, *Le Voyage en Orient*, M. Jeanneret (éd. critique), Paris, Garnier-Flammarion, 1980, t. 1, p. 151.

⁸ G. Flaubert, *Voyage en Orient*, C. Gothot-Mersch (éd. critique), Paris, Gallimard, 2006, p. 88. Les citations suivantes venant de cette édition seront marquées par les initiales du titre – VO – et le numéro de page indiqués entre parenthèses dans le texte principal.

⁹ Cf. A. Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993, p. 108. Thierry Poyet parle même d'une « libération morale et psychique » absolue et de « la possibilité de laisser s'exprimer enfin, plus librement, une sexualité puissante » (Cf. Th. Poyet, « Le voyeur et sa sexualité. Flaubert ou l'interdit des sens levé pour rien », [dans :] Ph. Antoine (dir.), *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 169-170).

¹⁰ Il l'explique dans une lettre à Louise Colet : « Tu aurais voulu que ton nom revînt plus souvent sous ma plume. Mais remarque que je n'ai pas écrit une seule réflexion. Je formulais seulement de la façon la plus courte l'indispensable, c'est-à-dire la sensation, et non le rêve, ni la pensée » (G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, [dans :] *Correspondance. II (juillet 1851 – décembre 1858)*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1980, p. 281).

¹¹ C'est l'expression qu'Edward Saïd emprunte à la *Description de l'Égypte*.

réelles. Est-ce une révolution dans l'approche de l'Orient au XIX^e siècle ou plutôt une évolution, conséquence naturelle du désir de réaliser ses rêves ? Telle est la question à laquelle nous essayerons de répondre dans notre article. Nous voudrions le faire en trois mouvements. Premièrement, nous parlerons brièvement de l'histoire de l'Orient rêvé, des origines de l'amour pour les odalisques picturales et littéraires. Ensuite, nous nous concentrerons sur quelques voyages en Orient faits dans les années 1840 et la rencontre du rêve et de la réalité décrite par d'autres voyageurs. Pour finir, nous analyserons la sexualisation de l'expérience orientale, tellement visible dans l'œuvre de Flaubert.

L'Orient rêvé, l'Orient désiré

La citation venant de *Rage et impuissance*, texte rédigé par Flaubert à l'âge de 14 ans, est devenue célèbre parmi les spécialistes en orientalisme. Le personnage principal, M. Ohmlin, est enterré vivant et fait un songe :

Il rêvait l'Orient, [...] l'Orient avec sa poésie toute d'amour et d'encens [...], l'Orient avec ses serrals, séjour de fraîches voluptés. [...] il rêvait des lèvres de femmes pures et rosées, il rêvait de grands yeux noirs qui n'avaient d'amour que pour lui, il rêvait cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie, doux satin qu'effleure si souvent dans ses nuits le poète qui les rêve [...].¹²

Voilà l'Orient rêvé par excellence : sensuel, luxueux et luxurieux, avec sa figure centrale, la belle femme au corps agile. Quand l'Orient devient-il cette contrée du rêve et du désir ? Dans sa fameuse anthologie, *Le voyage en Orient*, Jean-Claude Berchet parle de la prolifération des voyages des Européens dans « les pays riverains de la Méditerranée orientale » à la fin de la Renaissance et puis tout au

Cf. E. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 223.

¹² G. Flaubert, *Rage et impuissance*, [dans :] *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, Y. Leclerc (éd. critique), Paris, Flammarion, 1991, p. 130.

long du XVII^e siècle et commente : « C'est pourquoi, on le soutiendra sans paradoxe, lorsque Galland publie sa fameuse traduction des *Mille et Une Nuits* (1704-1717), il inaugure bien moins qu'il ne termine, dans la splendeur du bouquet final, un grand siècle orientaliste »¹³.

Et pourtant, *Les Mille et une nuits* servent de point de référence : les infidélités des femmes orientales très sévèrement punies par leurs maris contribuent à l'émergence de l'image romantique d'un Orient cruel et érotique à la fois dont parle Mario Praz¹⁴. La sultane mélancolique du *Clair de lune* hugolien n'entend-elle pas d'étranges bruits sortant de sacs lourds jetés dans le Bosphore ? Ce sont des sanglots de femmes punies ainsi de leur infidélité réelle ou présumé¹⁵ ; la procédure est d'ailleurs décrite par Byron dans son *Giaour*. La belle Juive de *La Sultane favorite* ne réclame-t-elle pas au sultan la mort de ses rivales¹⁶ ? Éros et Thanatos s'unissent dans le rêve oriental.

Et puis, il y a des voyageurs. Lady Mary Montagu suit son mari, ambassadeur à Constantinople, découvre le monde féminin de l'Empire Ottoman et le décrit dans ses lettres, publiées en 1762. C'est avant tout la description du bain turc qui peut éveiller l'imagination d'un Européen :

Il est difficile de se représenter le charme d'un pareil spectacle. La plupart de ces jeunes filles étaient parfaitement bien faites et d'une blancheur

¹³ J.-C. Berchet, « Introduction », *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ Cf. M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1999, p. 160-162. Il ne faut pas négliger l'importance de la littérature du XVIII^e siècle influencée par la « mode orientale », dont les *Lettres persanes* qui bien souvent « donnent l'impression d'un chapitre des *Mille et une Nuits* habillé à la mode par un philosophe libertin » (P. Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 295 et le volume tout entier pour l'image de l'Orient dans la littérature française aux XVII^e-XVIII^e siècles).

¹⁵ Cf. V. Hugo, « Clair de lune », [dans :] *Œuvres complètes : Odes et Ballades, Essais et Poésie diverses. Les Orientales*, Paris, Ollendorf, 1912, p. 670.

¹⁶ Cf. V. Hugo, « La Sultane favorite », [dans :] *Œuvres complètes : Odes et Ballades, Essais et Poésie diverses. Les Orientales, op. cit.*, p. 673.

éblouissante ; l'usage fréquent du bain a rendu leur peau très lisse et très belle. [...] J'ai eu un plaisir singulier à voir cette cérémonie.¹⁷

La description a d'ailleurs servi d'inspiration à Ingres pour son fameux *Bain turc*¹⁸.

En effet, la sensualité orientale, décrite déjà abondamment au XVIII^e siècle, battra son plein au siècle suivant. Pourquoi ? Parce que c'est une époque hypocrite quant à sa sexualité. Alain Corbin ne l'a-t-il pas nommée « le temps des oies blanches et des bordels » ? « Voilà un siècle bien mal dans sa peau ! », explique l'historien, « Siècle hypocrite qui réprime le sexe mais en est obsédé. Traque la nudité mais regarde par les trous de serrure. Corsète le couple conjugal mais promeut les bordels »¹⁹. La femme orientale lascive, habile dans l'art de l'amour, devient un fantasme privilégié de ceux qui ne voient jamais leurs femmes entièrement dénudées. C'est la raison pour laquelle les odalisques peuplent les tableaux et poèmes de l'époque. L'hôtesse arabe du poème hugolien, mis en musique par Georges Bizet, ne promet-elle pas au « beau jeune homme blanc, bel oiseau passager » « le jeune sein de [s]es sœurs », leur danse sensuelle, l'obéissance et la soumission²⁰ ? Au XIX^e siècle, l'Orient permet de visualiser ses fantasmes, de verbaliser ses désirs.

¹⁷ M. Wortley Montagu, lettre à Lady Mar du 18 avril 1717, [dans :] *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs. Lettres choisies, 1716-1718*, trad. P. H. Anson, Paris, Payot, 2012, p. 143-144.

¹⁸ Cf. L. Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, trad. J. Coignard, Y. Thoraval, Tours, ACR PocheCouleur, 1993, p. 72. Pour d'autres relations de voyage qui ont bien influencé la perception de l'Orient au XVIII^e et au XIX^e siècles et particulièrement ses représentations iconographiques, voir I. Apostolou, *L'orientalisme des voyageurs français au XVIII^e siècle. Une iconographie de l'Orient méditerranéen*, Paris, PUPS, 2009, p. 260 et suivantes.

¹⁹ A. Corbin, « C'est le temps des oies blanches et des bordels. Propos recueillis par D. Simonnet », [dans :] *L'Express*, 1^{er} août 2002, https://www.lexpress.fr/informations/alain-corbin-c-est-le-temps-des-oies-blanches-et-des-bordels_648919.html.

²⁰ V. Hugo, « Adieux de l'hôtesse arabe », [dans :] *Œuvres complètes : Odes et Ballades, Essais et Poésie diverses. Les Orientales, op. cit.*, p. 701

La rencontre : les écrivains partent en Orient

Victor Hugo n'a jamais mis le pied en Orient. Sa vision du Levant, servant d'inspiration à tant de jeunes (Gustave Flaubert y compris²¹), n'a jamais été confrontée à la réalité. Et pourtant le XIX^e siècle est celui des voyages. Byron et Chateaubriand en ont indiqué la direction : le Levant. Ceux qui partent en Orient retrouvent-ils une contrée tissée de rêves, peintures et textes de l'époque ? « Pour que ce nom [Orient] produise à l'esprit de quelqu'un son plein et entier effet, il faut, sur toute chose, *n'avoir jamais été* dans la contrée mal déterminée qu'il désigne », répond Paul Valéry²². On se rappelle la lettre ouverte où Gérard de Nerval-voyageur conseillait à Théophile Gautier de ne pas aller en Égypte pour ne pas perdre l'image « véritable » de l'Orient : « Oh ! reste à Paris, et puisse le succès de ton ballet se prolonger jusqu'à mon retour ! Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Égypte immaculée, l'Orient qui m'échappe... »²³.

Même si Nerval semble déçu de ne pas avoir retrouvé en Orient la contrée des *Mille et une nuits*, ce n'est pas la déception qui nourrit son *Voyage en Orient*. Les relations de voyage se conforment d'habitude, d'une manière ou d'une autre, à l'image idéalisée de l'Orient²⁴. De là, des

²¹ Pour l'influence des romantiques (et avant tout leur image de l'Orient) sur Flaubert, cf. R. Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957, s. 157-159 ou L. Czyba, « Le Voyage en Orient de Gustave Flaubert », [dans :] *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Literaria*, 1994, n° 35, p. 71. Sarga Moussa parle même de l'importance d'un poème précis, déjà cité, « Adieux de l'hôtesse arabe » (Cf. S. Moussa, « Flaubert ou l'Orient à corps perdu », [dans :] *Revue des Lettres et de Traduction*, 1999, n° 5, p. 193-194).

²² P. Valéry, « Préface », [dans :] R. Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, 1953, cité d'après J.-M. Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. III.

²³ G. de Nerval, « À mon ami Théophile Gautier », [dans :] *Œuvres complètes. I*, J. Guillaume, C. Pichois (éd. critique), Paris, Gallimard, 1989, p. 766.

²⁴ D'ailleurs, pour que l'image transférée soit acceptée par le public, il faut,

paradoxes qui font parfois sourire. Eugène Fromentin, peintre et écrivain, se rend trois fois en Algérie, à peu près à l'époque du périple flaubertien, et publie ensuite deux récits de voyage : *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel*. Il est curieux de voir comment Fromentin décrit la chaleur si difficile à supporter dans cette partie du monde. Le plus souvent, il semble vouloir qu'il fasse encore plus chaud. En outre, on a l'impression qu'il supporte la chaleur mieux que les indigènes²⁵. « Mon corps, comme mon âme, est fils du soleil, il lui faut la lumière ; il lui faut ce rayon de vie que cet astre darde, non pas du sein déchiré de nos nuages d'Occident, mais du fond de ce ciel de pourpre qui ressemble à la gueule de la fournaise », déclarait Lamartine²⁶. Peut-on dire que le soleil fatigue face à un tel modèle²⁷ ?

Et Flaubert ? Il est sûrement excité par son voyage. « Impression solennelle et inquiète quand j'ai senti mon pied s'appuyer sur la terre d'Égypte », note-t-il le 15 novembre 1849, en débarquant à Alexandrie (*VO*, 77). La déception apparaît-elle ? Sans doute. N'écrit-il pas à Louis Bouilhet :

Ô Orient, où es-tu ? – Il ne sera bientôt plus que dans le soleil. À Constantinople, la plupart des hommes sont habillés à l'européenne [...]

en quelque sorte, se soumettre à ce qui a déjà été dit. C'est la poétique même du récit de voyage, forme toujours répétitive. Cf. J.-P. Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 73. Edward Saïd en parle de façon brutale : « Écrire sur l'Orient [...], c'est soit faire paraître une démystification bouleversante des images recueillies dans des textes, soit se confier dans l'Orient dont parlait Hugo [...] ». E. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*, p. 120.

²⁵ Cf. E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, [dans :] *Œuvres complètes*, G. Sagnes (éd. critique), Paris, Gallimard, 1984, p. 35-39 et *passim*. Né en 1820 et parti en Afrique du Nord en 1846 et puis en 1847, Fromentin est un voyageur appartenant à la génération de Flaubert. Il est intéressant de voir comment leur sensibilité différente influence leurs notes de voyage.

²⁶ A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, Paris, Hachette, 1913, t. 1, p. 20.

²⁷ Le même Fromentin meurt presque de fatigue et de chaleur (et le déclare) lorsqu'il voyage en Égypte à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez, une vingtaine d'années plus tard (Cf. E. Fromentin, *Carnets du voyage en Égypte*, [dans :] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1049-1116).

Dans cent ans d'ici, le harem, envahi graduellement par la fréquentation des dames franques, coulera de soi tout seul, sous le feuilleton et le vaudeville. Bientôt, le voile, déjà de plus en plus mince, s'en ira de la figure des femmes, et le musulmanisme avec lui s'envolera tout à fait.²⁸

Flaubert cherche de l'exotisme, l'Orient qu'il connaît de ses lectures et de ses rêves²⁹. Parfois, il en trouve. C'est pourquoi dans l'une de ses lettres, il affirme que son périple est partiellement « une trouvaille » et partiellement « une retrouvaille »³⁰. Parfois, il en devient las³¹. Et pourtant, il est généralement admis que son expérience de voyage a été réussie et bien importante pour son œuvre postérieure³².

La sexualisation de l'Orient : un désir assouvi

Si Flaubert n'est pas déçu de son voyage, c'est partiellement à cause de l'Orient fort sexualisé qu'il retrouve lors de son périple. Il en parle dans ses notes et lettres, spécialement celles envoyées à Louis Bouilhet³³. Appelé par

²⁸ G. Flaubert, lettre à Louis Bouilhet du 19 décembre 1850, [dans :] *Correspondance. I (janvier 1830 à juin 1851)*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1973, p. 730.

²⁹ Cf. Ph. Desan, « L'Autorité Orientaliste de Flaubert », [dans :] *Nottingham French Studies*, 1983, n° 22 (1), p. 15-24 ou S. Moussa, « Flaubert ou l'Orient à corps perdu », *op. cit.*, p. 204-205.

³⁰ Cf. G. Flaubert, lettre à Louis Bouilhet du 1er décembre 1849, [dans :] *Correspondance. I, op. cit.*, p. 538.

³¹ Maxime Du Camp l'accusait de ne pas être satisfait de leur voyage : « les temples lui paraissaient toujours les mêmes, les paysages toujours semblables, les mosquées toujours pareilles » (M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1906, t. 1, p. 351-352). Flaubert le confirme dans ses notes : « les temples égyptiens m'embêtent profondément » (G. Flaubert, *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 158).

³² Cf. par exemple L. Czyba, « Le Voyage en Orient de Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 76. À en croire Claudine Gothot-Mersch, l'écrivain n'a pas publié une relation de voyage uniquement parce qu'il la considérait comme « un genre mineur » (C. Gothot-Mersch, « Préface », [dans :] G. Flaubert, *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 28).

³³ Pour une signification intéressante de ses lettres, qui semblent s'inscrire dans la mode littéraire de l'époque, voir A. Buisine, *L'Orient voilé, op. cit.*, p. 111.

Dennis Porter « voyageur pervers »³⁴, il se plaît à décrire des situations salaces : un spectacle de saltimbanques où un médecin n'ouvre la porte qu'à des prostituées et sodomise son âne (*VO*, 84-85) ; un garçon, ou un nain, qui propose à l'écrivain de lui apporter « [s]a mère à baiser » et lui souhaite « toutes sortes de prospérités, surtout d'avoir un très long vit » (*VO*, 85). Flaubert rapporte aussi l'histoire du bouffon de Méhémet Ali qui « prit une femme dans un bazar et la foutit sur le devant de la boutique *coram populo* », celle d'un enfant enculé par un singe, ou celle d'un marabout mort « épuisé par la masturbation de toutes les femmes qui allaient le visiter » (*VO*, 89). Il semble tout à fait excité quand, lors de sa visite à l'hôpital civil de l'Esbekieh, « une vieille femme [l]e pria de la baiser [et] exhibait son flasque et long téton pendant jusqu'au nombril et tapait dessus » (*VO*, 106). Dans une lettre à Louis Bouilhet, il raconte comment un masseur s'est mis à le masturber dans un bain public³⁵. Les descriptions, plus ou moins détaillées, de nombreux actes sexuels avec des danseuses égyptiennes et prostituées, dont la fameuse Kuchiuk Hanem, sont généralement connues³⁶.

³⁴ Cf. D. Porter, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 164. Porter souligne aussi que les moments les plus mémorables du voyage flaubertien relèvent de l'érotisme et de la pornographie. Cf. *Ibidem*, p. 175-176.

³⁵ Cf. G. Flaubert, lettre à Louis Bouilhet du 15 janvier 1850, [dans :] *Correspondance. I, op. cit.*, p. 572-573.

³⁶ Par exemple *Soirée chez la Triestine* (G. Flaubert, *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 86-88), *Un lupanar primitif* (*Ibidem*, p. 123), *Re-lupanar* (*Ibidem*, p. 126), *Kuchiuk-Hanem* (*Ibidem*, p. 132-133), etc. L'analyse des expériences flaubertiennes avec les prostituées en tant que rencontre de l'idéal (du rêve) et du réel est présentée de façon très convaincante par A. Tooke, « Flaubert : Views of the Orient », [dans :] M. Topping (dir.), *Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 181-183. Pour le caractère très réaliste des descriptions salaces qui deviennent parfois exagérées et caricaturales, voir A. Buisine, *L'Orient voilé, op. cit.*, p. 111. Pour leur « théâtralité », A. Buisine, *L'Orient voilé, op. cit.*, p. 111 et S. Moussa, « Flaubert ou l'Orient à corps perdu », *op. cit.*, p. 209.

Selon Alain Buisine, « le véritable désir de l'Orient tel qu'il ne cesse d'obséder tout l'Occident [...] est le désir de voile » alors que Flaubert passe son temps à tout dévoiler. Il désire que l'Orient « se dévoile » à lui dans toute sa nudité, y compris sexuelle³⁷. Jean Potocki, dans ses *Lettres de Turquie et d'Égypte* (publiées en 1788), parle des danseuses décolletées, « prêtresses de la volupté »³⁸. « Je ne pense pas que la dépravation ait jamais été portée nulle part à un degré aussi honteux »³⁹, déclare Auguste de Forbin, futur directeur général du Louvre, en décrivant le Caire du début du XIX^e siècle. L'image de l'Orient lascif où tout est permis et aucune règle morale n'est observée est déjà bien connue, mais elle a toujours été suggérée plutôt que décrite ; pour suivre la belle métaphore d'Alain Buisine, elle est restée « voilée ». Flaubert, pourtant, pour qui le voyage devient « l'exaltation des sens et l'occasion de découvrir des expériences érotiques très fortes »⁴⁰, n'hésite pas à décrire tout ce qu'il voit et éprouve dans un langage bien cru⁴¹. C'est du nouveau. Dans son carnet de voyage, qui date à peu près de la même époque (1848), Eugène Fromentin parle des « femmes presque nues » qu'il rencontre pendant son voyage⁴². Et Flaubert ? Il écrit

³⁷ A. Buisine, *L'Orient voilé*, *op. cit.*, p. 107-111. Pourtant, l'intérêt de Flaubert pour la sexualité et l'obscénité dépasse le cadre de son voyage, cf. F. Brown, « Flaubert in Egypt », [dans :] *New England Review*, 2004, n° 4 (25), p. 42-43 ou B. Vinken, « Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore », [dans :] *Flaubert* [En ligne], 2010, n° 3, <http://journals.openedition.org/flaubert/968>.

³⁸ J. Potocki, « Lettre XIV », [dans :] *Voyages en Turquie et en Égypte, en Hollande, au Maroc*, D. Beauvois (éd. critique), Paris, Fayard, 1980, p. 88.

³⁹ A. de Forbin, « Voyage dans le Levant », [dans :] *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 841.

⁴⁰ Th. Poyet, « Le voyeur et sa sexualité. Flaubert ou l'interdit des sens levé pour rien », *op. cit.*, p. 169.

⁴¹ Cf. D. Porter, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, *op. cit.*, p. 177.

⁴² E. Fromentin, *Carnets de voyage*, [dans :] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 941.

à son frère Achille de manière enfantine : « Ah ! j'en ai t'y vu de ces tétons ! j'en ai t'y vu ! j'en ai t'y vu ! »⁴³.

L'écrivain veut aussi profiter de ce qu'il voit : il cherche des maisons closes clandestines, achète des mèches de cheveux de femmes arabes, que leurs maris coupent impitoyablement à leurs épouses en pleurs moyennant quelques piastres (VO, 166). Bref, il se comporte parfois en dominateur européen, ce qui lui sera tellement reproché par Edward Saïd⁴⁴. Force est de constater que cette attitude n'est pourtant pas tellement nouvelle. Dans les années 1830, le prince allemand Hermann von Pückler-Muskau s'achète au marché d'esclaves du Caire une adolescente abyssinienne qu'il nomme « Mahbuba », la Bien-Aimée, et qu'il fait venir en Europe (la jeune fille est morte peu après)⁴⁵. On pense tout de suite à la Zeynab nervalienne qui est, certes, une création littéraire, mais on ne peut pas oublier la lettre de Nerval à Gautier :

Le Fonfride est assez convenable. Il a acheté une esclave indienne et comme il voulait me la faire baiser je n'ai pas voulu, alors il ne l'a pas baisée non plus, nous en sommes là. Cette femme nous coûte cher et nous ne savons plus guère qu'en faire. On a d'autres femmes tant qu'on veut⁴⁶.

Ce discours peu typique pour le poète délicat montre néanmoins une sorte d'auto-censure ou d'auto-contrôle jamais ressentis chez Flaubert. La visite chez Kuchiuk-

⁴³ G. Flaubert, lettre au frère du 15 décembre 1949, [dans :] *Correspondance. I, op. cit.*, p. 555.

⁴⁴ E. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, op. cit.*, p. 18 et l'article plutôt critique envers l'attitude de Flaubert par Lisa Lowe : L. Lowe, « The Orient as Woman in Flaubert's *Salammô* and *Voyage en Orient* », [dans :] *Comparative Literature Studies*, 1986, n° 1 (23), p. 44-58.

⁴⁵ E. Kleßmann, *Fürst Pückler und Machbuba*, Berlin, Rowohlt Verlag, 1998. Dans une lettre à sa mère, le poète romantique polonais Juliusz Słowacki regrette de ne pas avoir acheté une esclave abyssinienne au Caire. Cf. J. Słowacki, list z 3 października 1837 r., [dans :] *Listy do matki*, Z. Krzyżanowska (éd. critique), Kraków, Wydawnictwo Ossolińskich, 1979, p. 276.

⁴⁶ G. de Nerval, lettre à Théophile Gautier du 2 mai 1843, [dans :], *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1396.

Hanem, la célèbre almée, qui vient de sortir des bains est un stimulus tellement fort que les deux voyageurs, Flaubert et Du Camp, ne sont pas capables de retenir leur désir : « Elle nous a demandé si nous voulions nous amuser. Maxime a d'abord demandé de s'amuser seul avec elle et est descendu dans une salle du rez-de-chaussée [...] après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert » (*VO*, 133).

Chose intéressante, Du Camp décrit la même scène dans sa relation de voyage : « Après tous les souhaits de bienvenue impérieusement exigés par la politesse arabe, Koutchouk-Hanem me prit la main et me conduisit dans une grande chambre carrée »⁴⁷, pour y danser, bien évidemment ! Du Camp a publié sa relation, Flaubert n'avait pas un tel projet. La différence montre bien pourtant le double caractère du voyage oriental de l'époque : ce qui se faisait (discours de Flaubert) et ce qui se publiait (discours de Maxime Du Camp).

Conclusion

Le voyage flaubertien en Orient, et particulièrement sa partie égyptienne, qui se reflète dans ses notes et lettres de voyage, montre-t-il donc une révolution ou une évolution dans l'approche de l'Orient ? Les deux, sans doute. Une révolution discursive : Flaubert est le premier à opposer à la vision poétiquement sensuelle de l'Orient les descriptions naturalistes des organes sexuels⁴⁸. Il adopte « une position volontairement "immorale", antihumaniste »⁴⁹ et en parle ouvertement, « médicalement, brutalement, indécentement »⁵⁰. C'est le même réalisme

⁴⁷ M. Du Camp, *Le Nil : Égypte et Nubie*, Paris, A. Bourdilliat, 1860, p. 116. Pour d'autres exemples où la description de Flaubert varie de façon significative de celle de Maxime du Camp, voir A. Buisine, *L'Orient voilé*, *op. cit.*, p. 105-106.

⁴⁸ Selon Claudine Gothot-Mersch, c'était « osé pour l'époque ». Cf. C. Gothot-Mersch, « Préface », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹ S. Moussa, « Flaubert ou l'Orient à corps perdu », *op. cit.*, p. 208.

⁵⁰ A. Buisine, *L'Orient voilé*, *op. cit.*, p. 105.

cru que celui des *Femmes d'Alger* de Delacroix. Même si le texte n'était pas destiné à être publié, il diffère d'autres carnets de voyage de l'époque et même d'autres lettres⁵¹. Certes, Flaubert se censurait rarement dans ses écrits privés, mais utiliser une langue très biologique, voire vulgaire, pour parler de la belle odalisque, rêve de l'époque, peut être traité de révolutionnaire. Et l'aspect évolutionnaire ? Il réside dans toutes ces expériences sexuelles décrites par Flaubert. Quand on entend parler d'un fruit délicieux qui pousse dans un endroit lointain, n'a-t-on pas envie d'y goûter une fois sur place ? Flaubert a grandi emmaillotté dans les rêves sensuels de l'Orient, des houris à la peau olivâtre et aux yeux noircis de khôl⁵². Comme bien des autres, il a voulu réaliser ces rêves et il l'a fait, grâce aux danseuses et prostituées. C'est un pas vers le tourisme sexuel qui battra son plein quelques décennies après.

En parlant de l'Orient du XIX^e siècle, Jean-Marie Carré l'appelait « facile et décoratif, fait de bric-à-brac exotique, d'illuminations aveuglantes, d'éclats brusques et contrastés, d'anecdotes et de détail »⁵³. Dans ce mélange de poèmes, peintures ou relations de voyage qui constitue ce qu'on nomme aujourd'hui l'orientalisme du XIX^e siècle, le voyage de Flaubert – ainsi que le tableau de Delacroix –, est visiblement différent, car il apporte un malaise face au rêve, une gêne face à la convention ; au demeurant, il marque un changement (r)évolutionnaire.

Date de réception de l'article : 30.12.2017.

Date d'acceptation de l'article : 20.05.2018.

⁵¹ Cf. F. Lacoste, « L'Orient de Flaubert », *op. cit.*, p. 78. Dennis Porter appelle même le *Voyage en Orient* « a disturbing and symptomatic text » (un texte dérangeant et symptomatique). D. Porter, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, *op. cit.*, p. 169.

⁵² Cf. ses œuvres de jeunesse, par exemple *Rage et impuissance* ou *Novembre*.

⁵³ J.-M. Carré, « Introduction », [dans :] E. Fromentin, *Voyage en Égypte*, J.-M. Carré (éd. critique), Paris, Éditions Montaigne, 1935, p. 20.

bibliographie

- Apostolou I., *L'orientalisme des voyageurs français au XVIII^e siècle. Une iconographie de l'Orient méditerranéen*, Paris, PUPS, 2009.
- Berchet J.-C., « Introduction », [dans :] *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Robert Laffont, 1985.
- Brown F., « Flaubert in Egypt », [dans :] *New England Review*, 2004, n° 4 (25).
- Buisine A., *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993.
- Carré J.-M., « Introduction », [dans :] E. Fromentin, *Voyage en Égypte*, J.-M. Carré (éd. critique), Paris, Éditions Montaigne, 1935.
- Cogitore C., « Femmes d'Alger dans leur appartement », 1834, Eugène Delacroix, ARTE France, 2015 (9^e épisode de la série *Les petits secrets des grands tableaux*).
- Corbin A., « C'est le temps des oies blanches et des bordels. Propos recueillis par D. Simonnet », [dans :] *L'Express*, 1^{er} août 2002, https://www.lexpress.fr/informations/alain-corbin-c-est-le-temps-des-oies-blanches-et-des-bordels_648919.html.
- Czyba L., « Le Voyage en Orient de Gustave Flaubert », [dans :] *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria*, 1994, n° 35.
- Desan Ph., « L'Autorité Orientaliste de Flaubert », [dans :] *Nottingham French Studies*, 1983, n° 22 (1).
- Du Camp M., *Le Nil : Égypte et Nubie*, Paris, A. Bourdilliat, 1860.
- Flaubert G., *Correspondance. I (janvier 1830 à juin 1851)*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1973.
- Flaubert G., *Correspondance. II (juillet 1851 – décembre 1858)*, J. Bruneau (éd. critique), Paris, Gallimard, 1980.
- Flaubert G., *Rage et impuissance*, [dans :] *Idem, Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, Y. Leclerc (éd. critique), Paris, Flammarion, 1991.
- Flaubert G., *Voyage en Orient*, C. Gothot-Mersch (éd. critique), Paris, Gallimard, 2006.
- Forbin A. de, *Voyage dans le Levant*, [dans :] *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Robert Laffont, 1985.
- Fromentin E., *Carnets de voyage*, [dans :] *Œuvres complètes*, G. Sagnes (éd. critique), Paris, Gallimard, 1984.
- Fromentin E., *Carnets du voyage en Égypte*, [dans :] *Œuvres complètes*, G. Sagnes (éd. critique), Paris, Gallimard, 1984.
- Fromentin E., Un été dans le Sahara, [dans :] *Œuvres complètes*, G. Sagnes (éd. critique), Paris, Gallimard, 1984.
- Genet-Delacroix M.-C., « Delacroix et les "Néos" : pour le vrai contre le faux », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2005, n° 20.
- Giraud R., *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957.
- Gothot-Mersch C., « Préface », [dans :] G. Flaubert, *Voyage en Orient*, C. Gothot-Mersch (éd. critique), Paris, Gallimard, 2006.
- Hugo V., *Œuvres complètes : Odes et Ballades, Essais et Poésie diverses. Les Orientales*, Paris, Ollendorf, 1912.

- Kleßmann E., *Fürst Pückler und Machbuba*, Berlin, Rowohlt Verlag, 1998.
- Lacoste F., « L'Orient de Flaubert », [dans :] *Romantisme*, 2003, n° 119.
- Lamartine A. de, *Voyage en Orient*, Paris, Hachette, 1913, t. 1.
- Larousse P., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1874, t. 11.
- Lowe L., « The Orient as Woman in Flaubert's *Salammbô* and *Voyage en Orient* », [dans :] *Comparative Literature Studies*, 1986, n° 1 (23).
- Martino P., *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- Moura J.-M., *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- Moussa S., « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert », [dans :] *Littérature*, 1996, n° 104.
- Moussa S., « Flaubert ou l'Orient à corps perdu », [dans :] *Revue des Lettres et de Traduction*, 1999, n° 5.
- Nerval G. de, *Le Voyage en Orient*, M. Jeanneret (éd. critique), Paris, Garnier-Flammarion, 1980, t. 1.
- Nerval G. de, *Œuvres complètes*. I, J. Guillaume, C. Pichois (éd. critique), Paris, Gallimard, 1989.
- Porter D., *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Potocki J., *Voyages en Turquie et en Égypte, en Hollande, au Maroc*, D. Beauvois (éd. critique), Paris, Fayard, 1980.
- Poyet Th., « Le voyeur et sa sexualité. Flaubert ou l'interdit des sens levé pour rien », [dans :] Ph. Antoine (dir.), *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*, Amsterdam, Rodopi, 2014.
- Praz M., *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1999.
- Saïd E., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Słowacki J., *Listy do matki*, Z. Krzyżanowska (éd. critique), Kraków, Wydawnictwo Ossolińskich, 1979.
- Sturm E., « *Voyage en Égypte* by Gustave Flaubert and Pierre-Marc de Biasi », [dans :] *The French Review*, 1993, n° 2 (67).
- Thornton L., *La femme dans la peinture orientaliste*, trad. J. Coignard, Y. Thoraval, Tours, ACR PocheCouleur, 1993.
- Tooke A., « Flaubert : Views of the Orient », [dans :] M. Topping (dir.), *Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient*, Bern, Peter Lang, 2004.
- Vauday P., *La Décolonisation du tableau. Art et poétique au XIX^e siècle. Delacroix, Gauguin*, Paris, Seuil, 2006.
- Vinken B., « Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore », [dans :] *Flaubert* [En ligne], 2010, n° 3, <http://journals.openedition.org/flaubert/968>.
- Wortley Montagu M., *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs. Lettres choisies, 1716-1718*, trad. P. H. Anson, Paris, Payot, 2012.

abstract

The Oriental Travelogue by Gustave Flaubert: a Revolution or an Evolution in the Approach toward the Middle East

The aim of the present paper is to answer the question whether the Oriental travelogue by Gustave Flaubert, notorious for the bawdy descriptions of various sexual experience the author gains during his trip, represents a revolution or an evolution in the literary approach toward the Middle East. The paper is divided into three parts. The first describes briefly the history of the Oriental dream and the 19th-century predilection for the voluptuous odalisques. The second discusses a few Oriental travelogues and the meeting of the dream with the reality while the last one analyses the sexualisation of the Oriental experience becoming increasingly important during the 19th century.

keywords

Flaubert, travel literature, Oriental travelogue, revolution, evolution

mots-clés

Flaubert, littérature de voyage, voyage en Orient, révolution, évolution

małgorzata sokołowicz

Małgorzata Sokołowicz, maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, est l'auteur du livre *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et de nombreux articles sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et les questions identitaires.

EWA M. WIERZBOWSKA

Université de Gdansk

« Personne ne fait une révolution à soi tout seul »

Personne ne fait une révolution à soi tout seul, et il en est, surtout dans les arts, que l'humanité accomplit sans trop savoir comment, parce que c'est tout le monde qui s'en charge.¹

Cette constatation de Sand, faite en 1846, détermine positivement un fait : il n'y a pas de révolution sans évolution, une révolution n'étant pas l'œuvre d'une seule personne. Ceux qui précèdent un « révolutionnaire » jalonnent son trajet de micro-signes anticipant un événement original qui renverse l'ordre des choses, qui s'impose à un moment donné et qui ne reste pas inaperçu, ce qui est le cas des micro-signes, certes importants mais invisibles ou insaisissables pour leurs témoins contemporains. Marie Kryszewska, dont la création est au centre de mon approche, s'inscrit dans la lignée des artistes dont l'esprit se veut révolutif et évolutif en même temps. D'une manière générale, deux niveaux subissent l'intervention particulière de l'auteure : le thème et la forme. Kryszewska garde en estime les Maîtres du passé, les admire, mais leur mode d'expression et les thèmes abordés étaient adéquats à leur temps ; son temps à elle et surtout sa personne elle-même ont des attentes toutes différentes. D'un côté, elle affirme que la recherche formelle naît d'un besoin profond de l'artiste qui cherche le moyen d'expression le plus approprié à sa vision artistique. Le changement s'impose impérativement, l'artiste étouffant sous le couvercle d'une esthétique approuvée.

¹ G. Sand, « Notice », [dans :] *Eadem, La mare au diable*, Paris, Desessart, 1846, p. 5.

De l'autre côté, si on examine à la loupe la création littéraire de l'auteure des *Rythmes pittoresques*, on constate que soit elle développe ou revêt à sa propre manière des éléments repérables chez les autres artistes des époques précédentes, soit elle invente des procédés jamais vus auparavant dans le domaine littéraire mais dont les homologues existent dans la musique. Est donc révolutionnaire et en même temps évolutif ce qui coule de sa plume et de ses doigts, puisqu'il faut considérer ensemble son activité littéraire et musicale, toutes les deux liées par l'artiste même. Krysinska nie que quelconque révolution soit son but, attestant la nécessité de changements formels là où les formes existantes ne répondaient pas aux besoins de son expression artistique. Alors, elle phagocyte les œuvres anciennes en laissant ressurgir çà et là leurs traces mais surtout elle reste fidèle au défi de son temps et à sa vision artistique.

Essayons d'énumérer plusieurs des éléments qui permettent de percevoir Marie Krysinska en tant que fidèle à la (r)évolution avec toute l'ambiguïté dont cette notion est porteuse. Le statut de l'artiste, le statut de la femme, le génie, la sexualité, le syncrétisme des genres, la topographie, la rime, la sonorité des mots, la picturalité de l'image littéraire, la présentation de la poésie, la théorisation de son œuvre – cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité, néanmoins elle suffit amplement à montrer le caractère (r)évolutif de son œuvre. J'ai décidé de me pencher sur deux textes narratifs de Krysinska, *La force du désir*² et *Folle de son corps*³, où elle s'attaqua aux stéréotypes concernant la représentation de la sexualité. Mon but étant l'analyse herméneutique, dans la plupart des cas ce sont des notes qui serviront de lieu de références ou de commentaires.

² M. Krysinska, *La force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905. L'abréviation (FD)

³ M. Krysinska, *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1895. L'abréviation (FC).

Le désir charnel

La sexualité présentée par Krysinska ne s'arrête pas à l'hétéronormativité⁴, elle inclut les relations homosexuelles, la sexualité des enfants et même, *in statu nascendi*, l'inceste⁵. Tout d'abord elle fuit le stéréotype de son époque en rejetant l'hystérisation du corps de la femme⁶. S'attaquant à la relation hétérosexuelle, elle dépasse son image établie et égalise les femmes et les hommes dans le désir charnel, ce qui n'était pas évident dans les textes d'autres auteurs. Dans la structure sociale patriarcale, le désir sexuel masculin, étant tout à fait naturel (une nécessité biologique) dans la conscience commune, constituait un élément de l'univers littéraire et réel qui ne provoquait pas de controverses ni de critiques⁷. Le désir se cachant souvent derrière la séduction, les séducteurs ne manquent pas dans la littérature tout au long des siècles⁸. Les séductrices sont beaucoup moins nombreuses, le désir

⁴ « Ce dernier terme désigne l'ensemble des représentations ancrées dans un point de vue hétérosexuel. L'hétéronormativité se fonde sur l'hypothèse qu'un rapport de complémentarité entre les sexes est à la fois un état de nature (c'est comme ça) et un idéal culturel (c'est comme ça que ça doit être) » (T. Dean, « Lacan et la théorie queer », [dans :] *Cliniques Méditerranéennes*, 2006/2, n° 74, p. 61-78).

⁵ « Et Madge ne sut jamais qu'elle avait compté un soir son propre père parmi ses conquêtes » (cf. M. Krysinska, *Folle de son corps*, op. cit., p. 160).

⁶ Ce phénomène a été décrit par M. Angenot, cf. « La fin d'un sexe » : le discours sur les femmes en 1889 », [dans :] *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 63, p. 5-22. Et aussi par : S. Hibbs-Lissorgues, *Vulnérabilité féminine et corps occulté dans la littérature édifiante du XIX^e siècle*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vulnerabilite-feminine-et-corps-occulte-dans-la-litterature-edifiante-du-xixe-siecle/html/1acba928-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html ; reproduit de : S. Hibbs, J. Ballesté (éd.), *Les Maux du corps*, Carnières, Morlanwelz, Lansman, 2002, p. 45-58.

⁷ Le jeune Flaubert qui, sur les cartes des *Mémoires d'un fou*, rêve de toucher les seins de Maria ne suscite aucun dégoût ou étonnement. Dr Tillier, auteur du livre *L'instinct sexuel chez l'homme et chez les animaux* (1889), « formule la loi biologique de la "plus grand ardeur du mâle" » et assure que « les femelles restent passives » (cf. M. Angenot, « La fin d'un sexe » : le discours sur les femmes en 1889 », op. cit., p. 8).

⁸ Cf. M. Laxenaire, « La séduction dans la littérature », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, n° 164, p. 3-12.

féminin ayant à l'époque un caractère pathologique, ce qui était prouvé par la médecine⁹, et des connotations diaboliques, ce qui était prôné de la hauteur des chaires¹⁰. La femme restait donc davantage l'objet du désir que son sujet¹¹. Ayant pour précédent, entre autres, Rachilde¹², Krysinska refuse « l'image de l'éternel féminin pudique et craintif »¹³. D'un côté, elle fuit le stéréotype de la femme-objet et construit des personnages féminins qui sont conscients de leur corps, qui forment leurs besoins sexuels et, de l'autre, tombe dans le piège de l'image stéréotypée de la femme-fatale, pas entièrement néanmoins parce qu'elle nuance son tableau en se référant au mythe de Narcisse. « C'en était trop pour une époque qui refusait de lire le désir et le plaisir féminins », dit Izquierdo¹⁴. Pour cette raison, ses romans, *Folle de son corps* et *La force du désir*, habités par des femmes assumant leur sexualité, sont très mal accueillis¹⁵.

Les personnages de Krysinska affirment leur sexualité. Les hommes sont les mâles et les femmes sont les femelles. Le désir s'impose en tant que droit invincible non

⁹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 137 ; M. Angenot, « La fin d'un sexe » : le discours sur les femmes en 1889 », *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ « Le vocabulaire ecclésiastique ne s'était pas privé de mettre en exergue dans la séduction le sens d'une corruption, d'une manifestation du mal renvoyant à la tentation du diable ». Cf. S. Wainrib, « Les ambiguïtés de la séduction », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, n° 164, p. 13-18.

¹¹ Je ne prends pas en considération les textes dits « érotiques », par exemple *Deux gugnottes* d'Henry Monnier (pièce de théâtre publiée en 1864).

¹² Rachilde, *Monsieur Vénus* (1884), *L'Animale* (1893).

¹³ G. Schultz, « De la poétique féministe et la liberté sexuelle », [dans :] A. M. Paliyenko, G. Schultz, S. Whidden (dir.), *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Etienne, PUSE, 2010, p. 184.

¹⁴ P. Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », [dans :] P. Godi-Tkatchouk, C. Andriot-Saillant (dir.), *Voi(es) de l'autre : poètes femmes, XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 136.

¹⁵ *Ibidem*, p. 136. Il faut néanmoins ajouter que ce sont les critiques qui rejetaient ses romans. Le public les a lus ; une année à peine s'est écoulée et la deuxième édition de *Folle de son corps* est apparue.

seulement aux personnages principaux, tout le monde étant enveloppé par « des halètements lubriques, des onomatopées de délire sensuel, des soubresauts et des spasmes » (*FD*, 10) dans une valse « positivement indécente » (*FD*, 9). Les jeunes filles, les vierges, sont rongées par leurs désirs sexuels : « [...] les jeunes chairs à jeun de ces jouvencelles [...] convoitent le mâle [...] » (*FD*, 10). Toutes et tous recourent aux expressions non verbales qui constituent un élément fondamental de la stratégie complexe de séduction : « les expressions gestuelles et surtout mimiques, ainsi que le regard »¹⁶ puisque, pour que l'acte sexuel soit accompli, il faut tout d'abord séduire. Un substitut abstrait est cependant plus facile à atteindre. Et aux yeux des hommes qui achèvent « mentalement le déshabillage des femmes » (*FD*, 11), elles ne sont plus que leurs corps : « des cuisses prestigieuses, puissantes et grasses, colonnes couronnées par un chapiteau replet, agréablement en relief » (*FD*, 11) ou même une friandise : « Lui, la savourait des yeux, – tel un fin régal » (*FC*, 155). « [L]es impressions visuelles [...] peuvent être ramenées aux impressions tactiles »¹⁷ dira Freud plusieurs années plus tard. Et il y a encore les impressions olfactives : « [...] l'ombre aguichante d'une brunette toison » fait rêver d'un plaisir tellement connu : « qu'il ferait bon y enfouir ses narines de connaisseur ! » (*FD*, 11) Le discours indirect libre derrière lequel se cache un amateur de « chair fraîche » est accompagné de remarques prononcées par « les dames mûres » qui « déchiffrent les hiéroglyphes des traits de mâles » (*FD*, 12), qui cherchent des attributs trahissant leurs capacités dans l'art de l'amour, ce qui montre nettement que les femmes ont les mêmes appétits sexuels que les hommes. Dans le rassemblement au bal, « un vertige érotique » permet d'oublier « les platitudes de la quoti-

¹⁶ J.-G. Lemaire, « Séduction, amour, pouvoir », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, n° 164, p. 19-33.

¹⁷ S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, B. Reverchon-Jouve (trad.), Paris, Gallimard, 1962, p. 41-42.

dienneté » et la luxure « despotiquement reprend ses droits » (FD, 20). « Et toute la foule est comme une fleur épanouie dans la volupté, fleur féconde dont le pollen vole dans l'air embrasé » (FD, 21). La comparaison florale de Krysinska indique l'activité des éléments mâles, « le pollen vole »¹⁸, les éléments femelles (les oosphères) restant implicitement passifs (comme dans la nature). C'est un pas en arrière dans l'égalité de la sexualité masculine et féminine. Cette image dénonce l'expression plus intense des désirs masculins en accord avec le caractère patriarcal de la société où la relation reproductive avec un mâle dominant est la seule politiquement correcte, société qui, selon Foucault, veille à « la manière dont chacun fait usage de son sexe »¹⁹. L'auteure fait vibrer tous les sens, à l'odorat s'ajoute le toucher, toujours métaphorique : « [L]es éventails halètent d'un voluptueux malaise » et les hommes « palpent de leur convoitise en éveil les seins transparaisant sous des mousselines de soie, l'inflexion des hanches et des croupes » (FD, 19-20). Son appétit assouvi, le « mâle repu » ne s'intéresse plus aux « chairs blanches et fermes » (FD, 43-44). À « la caresse du mâle » (FD, 57) répond la femelle qui, en revanche, « [...] rassasiée pour sa part, [...] joue à exaspérer l'érotisme du jeune mâle, à le conduire, à force d'ivresse, presque jusqu'aux portes du trépas » (FD, 82) et « de la folie » (FC, 217) ; « l'amante devient l'égal des farouches femelles qui tuent le mâle » (FC, 217). Le vocabulaire utilisé renvoie directement à l'animalité. Parfois celle-ci revêt une forme hybride : « Jean se *croit* devenu faune et satyre lui-même » (FD, 57). Les femmes autant que les hommes « dévorent »

¹⁸ D'un autre côté, « [l]e pollen est le symbole de l'énergie spirituelle chez les Indiens du Sud-Ouest américain. On en use à profusion dans toutes les cérémonies, à la fois pour écarter le mal et pour tracer le sentier de vie symbolique » (J. Campbel, *Le héros aux mille et un visages*, trad. H. Crès, Paris, Éditions Oxus, p. 102). Krysinska a voyagé aux États-Unis où elle aurait pu faire la connaissance des traditions autochtones.

¹⁹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 37.

la chair, l'assouvissement du désir étant le mobile le plus fort. Néanmoins, la narration ne permet pas de percevoir cette sexualité omniprésente comme un facteur négatif, au contraire. De Vivray, musicien génial (dans le roman *La Force du désir*), qui peut être considéré en tant que porte-parole de l'auteure dans la diégèse, lance une opinion bien établie :

L'homme physique empêche la déchéance complète de l'homme moral des civilisations caduques et corrompues. [...] à l'heure actuelle, la faiblesse de l'homme est sa seule force morale, le seul instinct noble / qui limite son ambition d'être malfaisant exclusivement. (FD, 20-22)

Multiplié dans la foule, le désir sexuel fait aussi son apparition dans un cadre plus privé. Au cours d'un dîner, l'officier Guessagne n'arrive pas à se contrôler, par son regard passe le message de la passion : « Ses yeux bruns ne quittaient pas Madge, l'enveloppaient toute et lui frôlaient l'épiderme d'impérieuses sollicitations » (FC, 93), « lui baisaient la peau » (FC, 79). Son désir est égal à celui de Madge et quand enfin l'occasion se présente, « ils se prirent sans un mot » (FC, 94). Madge, « folle de son corps » (FC, 31), est nymphomane, l'adoration de son propre corps à la Narcisse la mène à la conviction que sa beauté impose impérativement la soumission des autres. Devenue une vraie femme fatale, elle utilise son corps comme un garrot pour anéantir les hommes, consciente de la force qui découle de l'acte sexuel accompli²⁰. « [S]on gracieux corps tout vibrant d'appels de tourterelle en amour » (FC, 73) est exigeant, elle attend un amant qui « saurait donner des ailes à tous les souhaits d'ivresse [...] et les faire voler éperdus en plein ciel de volupté » (FC, 76). Le rêve de Madge est d'être satisfaite dans sa vie sexuelle. Et elle refuse de renoncer à ce rêve, même si elle doit en assumer les conséquences le reste de sa vie. Le désir

²⁰ M. Kryszynska, *Folle de son corps*, op. cit., p. 33 : « mais un infallible instinct l'avertissait que, mieux encore, le don de son corps enivrant garrottait les cœurs, les lui livrait à merci ».

sexuel et le désir de voir sa beauté confirmée lui font oublier toute obligation morale et Madge se livre « à Jacques Marçay, deux jours avant son mariage, sous les fenêtres même de son futur »²¹. Le XIX^e siècle accepte la sexualité institutionnalisée, c'est-à-dire celle qui ne dépasse pas les normes de la conjugalité. Madge aime son fiancé mais le désir sexuel est plus fort que le sentiment de morale ou tout simplement l'honnêteté et la raison. La même force de la passion subite a été connue par sa mère qui, remplie « de l'assouffement despotique de l'Inéprouvé » (FC, 3), se donne au cocher de ses parents. On y observe alors, prise à la lettre, la théorie de l'hérédité (ajoutons que, en plus de l'impossibilité de s'opposer à ses désirs sexuels, Madge hérite de sa mère « du même entêtement » ; FC, 73). Madge, elle, devient l'esclave de son propre corps « agissant comme une force inconsciente » (FC, 58), aux exigences duquel elle répond toujours avec soumission. Dans sa relation avec le prince Bolkin elle accepte aussi d'être un objet de désir, « un animal décoratif et agréable à trouver sous la main » (FC, 72). Mais cet esclavage charnel n'est pas exclusivement le domaine des femmes. Il est observable aussi chez un mâle, le mari de Madge, qui n'arrive pas à se libérer de « son irrassiable désir d'elle » (FC, 33). L'esprit se tait là où le corps parle. On pourrait dire que c'est un plagiat par anticipation de Freud. Au cours du roman on observe le désenchantement progressif de Madge qui cherche en vain un homme qui pourrait satisfaire ses sens autant que son esprit. Mais quand enfin elle le rencontre, son corps la trahit. Pour le peintre Presle, « la beauté de Madge était [...] comme une sublime synthèse d'Art, matérialisée » (FC, 243). Il la désire, la possède et l'admire comme un chef-d'œuvre vivant. Et, surtout, il crée. Nous avons là le procédé freudien de sublimation *avant la lettre*²².

²¹ [s.n.] « Critique littéraire », [dans :] *Le Journal*, le 11 février 1896, n° 1232, p. 2.

²² Quand l'objet sexuel observé transforme la curiosité sexuelle dans le

Dans le cas où le corps tant désiré est absent, l'imagination devient une source de plaisir physique. Hélène ressentit « [d]es impressions de contacts voluptueux, d'une douceur exaltante [qui] lui coururent le long des bras, caressèrent son dos » (FD, 99). L'évocation de l'amant provoque tout d'abord des sensations charnelles. La femme est surtout femelle, autant que l'homme est surtout mâle. On peut déceler un soupçon de naturalisme dans la représentation de la sexualité chez Krysinska. Elle parle de « la double nature de l'animale divinité féminine » (FD, 122) en prenant la perspective masculine puisqu'il s'agit de Jean de Sainte-Aulde qui étudie le corps de sa maîtresse et qui détermine la nuance animalière de sa « femelle chérie » (FD, 219). Hélène-femelle ne recule pas devant l'appel de son corps : « en s'appuyant à son ami, penchée à son bras, qu'elle presse aussi de la pointe érigée de son sein libre et vibrant d'émoi sous la chemisette de batiste » (FD, 168). Jean de Saint-Aulde lui-même partage avec Hélène : « [u]ne candeur d'animalité souffrante de l'originelle brûlure » (FD, 111). Krysinska renforce l'analogie avec la nature en introduisant une comparaison florale avec un élément aquatique; les lèvres d'Hélène « s'attach[ent] comme de fines tigelles de liserons mouillées par l'aube » (FD, 111). Je risquerais la constatation que Krysinska devance les recherches de Bataille qui lie étroitement l'érotisme et l'animalité²³. Le corps d'Hélène, dont les sens étaient endormis dans sa relation conjugale, se réveille au contact du corps d'un mâle qui répond parfaitement à ses besoins. Le prélude de cette relation est néanmoins rêveur parce que leur premier acte sexuel a lieu pendant le rêve : « un étranger [...] devenait son amant. Et c'était enivrant jusqu'à l'effroi » (FD, 54) ; « il

sens de l'art, on parle de sublimation (cf. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, B. Reverchon-Jouve (trad.), Paris, Gallimard, 1962, p. 42).

²³ G. Bataille, *L'Érotisme*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, t. 10, p. 95.

posséda Hélène avec une violence de joie qu'aucune femme vivante ne lui avait donnée » (*FD*, 31). La technique onirique, *primo* : introduit tout doucement l'adultère, *secundo* : indique la présence de désirs sexuels inconscients. Nous y retrouvons sous forme embryonnaire la théorie freudienne des rêves. Ce premier pas fait, l'auteure risque une description hardie des caresses adultères entre de Sainte-Aulde et Hélène :

avec un grondement de taureau olympien, Jean plonge son baiser aux plus intimes cachettes de la féminité qui se livre et se dérobe ; hume parmi les duvets et les soies vivantes d'aphrodisiaques aromes, désaltère sa soif d'elle sur le marbre lisse des seins, de bras, qui frissonnent dans une voluptueuse agonie. (*FD*, 114-115)

De surcroît, Jean de Saint-Aulde considère son rival, le mari d'Hélène, comme un « mâle maudit, un sacrilège mâle qui ose mêler sa chair à la chair d'Hélène » (*FD*, 202). Krysinska fait éclater la notion de « sacrilège » dans le contexte de la notion d'« adultère » car ce n'est pas l'amant mais le mari qu'on accuse, l'amour justifiant l'intimité des amants.

Les relations homosexuelles

Dans les deux romans mentionnés Krysinska fait apparaître l'amour homosexuel. Elle parle de la relation intime entre des hommes en évoquant

par l'imagination perverse [...] quelque scène d'intimité entre le vieux poète et le noir chérubin pileux, la promiscuité de leurs peaux velues, le timbre de leurs voix mâles bégayant des paroles d'amour. (*FD*, 74)

L'auteure ne se risque pas à décrire un acte sexuel entre deux hommes, elle recourt à la scène imaginée par un personnage fictif, reléguant à celui-ci justification et responsabilité. Ajoutons que, le maître étant un homme mûr, le jeune, « mignonne en moustaches » (*FC*, 73), l'éromène, pour reprendre la nomenclature ancienne, semble jouer dans cette relation un rôle plus proche de celui de la

femme car « il n'y avait aucune espèce d'égalité entre lui et son partenaire âgé »²⁴.

La même démarche est appliquée pour montrer la fascination de la chair féminine par une autre femme. Suzanne, personnage plutôt épisodique dans le cadre du roman *Folle de son corps*, préfère les relations avec les femmes, « [s]a chair fragile de blonde s'effarouchant [...] des contacts masculins et des agressives mains d'amants » (*FC*, 177). Nous n'avons pas la description directe de l'acte mais son prélude : « Et Rose après avoir timidement palpé les seins lourds de Suzanne, bâillait sa chemise ; exhibait deux petites pêches brunes étoilées d'orbes presque noirs » (*FC*, 178) et l'épuisement physique de Rose qui mettait « ses bas avec un geste de mortelle fatigue » (*FC*, 88). La médecine de cette époque « s'ordonne à la normalité dans un projet éminemment politique de rétablissement de la santé », « elle traque les déviances [...] »²⁵. De surcroît, « on a annexé l'irrégularité sexuelle à la maladie mentale »²⁶. Krysinska ne donne à ces personnages aucune marque d'anormalité. Rose et Suzanne restent en couple avec leurs partenaires masculins et, de temps en temps, se donnent l'une à l'autre. C'est aussi le cas de Luce :

Cette eau cajoleuse ramène du fond de la mémoire à fleur de nerfs, les fantômes des voluptés vécues, sollicite aux voluptés futures. Incidemment, il passe dans l'esprit de Luce la réflexion que la caresse masculine ne peut rivaliser avec cette douceur. (*FD*, 102)

La chanteuse pense aux caresses vécues avec deux jeunes filles, évoque « une bouche sensuelle, mouillée et comme mordue de baisers ! » (*FD*, 102) Le point d'exclamation résonne dans ce souvenir comme un spasme de volupté.

²⁴ P. Szczur, « Gide avec Said. Sur un cas d'orientalisme (néo)pédérastique », [dans :] *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 2011, vol. 6, p. 171. Le partenaire mûr est appelé l'éraсте.

²⁵ S. Dayan-Herzbrun, « La sexualité au regard des sciences sociales », [dans :] *Sciences sociales et santé*, 1991, vol. 9, n° 4, p. 9.

²⁶ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 50.

Il n'est pas étonnant que Krysinska n'évoque les scènes de relation homosexuelle que par des suggestions ; le risque de les présenter crûment aurait pu provoquer des accusations pour outrage public à la pudeur²⁷. Il est sûr que ce thème pourrait être acceptable dans un cercle privé, masculin et interdit en public²⁸. Mais il n'est pas bien vu publié, surtout dans un livre écrit par une femme. « La société de la fin du XIX^e siècle reste androcentrique et patriarcale », constate Szczur, il y a de « la paranoïa anti-homosexuelle, fruit à la fois de l'héritage judéo-chrétien et du développement du capitalisme, avec son obsession de la productivité »²⁹.

La sexualité des enfants

Krysinska montre que le désir sexuel, pas toujours entièrement conscient, apparaît chez des filles très jeunes ; les élèves d'un couvent focalisent leurs « troubles désirs » sur l'abbé, « toute la classe n'était qu'un petit harem livré à sa discrétion » (*FD*, 49). La petite écolière américaine, Madge, était « d'une coquetterie déroutante » (*FC*, 26), à l'âge de neuf ans elle se noircit les yeux avec du bouchon brûlé. Elle « portait des rubans dans ses cheveux et s'ornait de faux bijoux » pour « [l]'unique professeur mâle » qui « avait soixante-dix ans » (*FC*, 26-27). Certaines filles, privées de contacts avec des garçons, satisfont leur désir sexuel dans la proximité : « D'autres, plus tisonnées par la puberté approchante, trompaient leur soif de contacts pressentis par des baisers amoureux, de furtives étreintes,

²⁷ En 1908 « le directeur du théâtre parisien Little Palace et deux actrices étaient condamnés pour outrage public à la pudeur pour avoir représenté une autre scène érotique lesbienne » (la première était *Rêve d'Égypte* présentée en 1907). Cf. P. Szczur, « Comment parler, au théâtre, en 1864, des relations érotiques entre femmes », [dans :] W. Rapak, J. Kornhauser, O. Bartosiewicz (éd.), *Autour du théâtre/ Wokół teatru*, Krakow, Wyd. « scriptum », 2015, p. 93.

²⁸ *Ibidem*, p. 96.

²⁹ P. Szczur, « Gide avec Said. Sur un cas d'orientalisme (néo)pédérastique », *op. cit.*, p. 171.

entre élèves » (FD, 49). « Des manifestations de tendresses [...] trop impossible à ne pas [les] voir » (FD, 49) chez une fille « pure et saine » provoquent une explication naïve : « Peut-être quelques jeunes garçons s'étaient-ils déguisés en filles pour participer aux études de leurs futures épouses en attendant l'heure de l'hyménée » (FD, 49). Les conjectures, à propos de la relation sexuelle, des autres filles trahissent leur manque de savoir fondamental sur la sexualité. Elles croient que l'enfant peut être conçu par un baiser sur la main, que « les enfants ne se font que pendant la nuit », et qu'« il faut être déshabillée » (FD, 48). L'initiation sexuelle au niveau mental se réalise alors très tôt. Il y a des jeunes filles dont la conscience de leur corps est surprenante. Madge, à quatorze ans à peine, « dans le déséquilibre de son approche puberté » admire ses épaules et jeunes seins « rêvant déjà – très vaguement – les triomphes intimes qui lui étaient dus » (FC, 28). L'image d'une fille innocente s'y mêle à celle d'une future femme fatale³⁰.

La société du XIX^e siècle était incapable de parler du sexe lui-même, la science le concernant « s'est référée surtout à ses aberrations, perversions, bizarreries [...] »³¹. Les enfants et les adolescents étaient tenus à l'écart, on avait érigé un système de surveillance, on les traitait comme des coupables³². Krysinska indique nettement que l'isolement des filles et des garçons entraînait souvent de premières expériences sexuelles entre des représentants

³⁰ La littérature de cette période donne l'image de l'innocente pure et de la diablesse dangereuse, de la misère et de la gloire, ce qu'indiquent les titres des ouvrages qui traitent des femmes au XIX^e siècle, cf. L. Jones, *La femme dans la littérature du dix-neuvième siècle : Ange et diable* (1975), J.-P. Aron (dir.), *Misérable et glorieuse : La Femme au XIX^e siècle* (1983), R. Barthes, *La mangeuse d'hommes* (1955), J. de Palacio, *La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente (Zola, Lorrain, Lemonnier, Huysmans)* (1977).

³¹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 72. Cf. Dr Legrain, *Des anomalies de l'instinct sexuel*, Paris, G. Carré et Ch. Naud, 1896.

³² *Ibidem*, p. 58.

du même sexe. La peur de l' « anormalité » au niveau sexuel³³ et des restrictions qui y étaient liées ont facilité l'éclosion des relations qui se placent entre l'homosexuel et l'hétérosexuel (le désir est hétérosexuel et son assouvissement, homosexuel). Dans le cas présenté dans les romans de Krysinska, le désir psychique de contact charnel avec l'homme se réalisait dans le contact physique avec le partenaire accessible, c'est-à-dire une autre fille. « La perversité » (*FD*, 47) que la société essayait de fuir à tout prix fleurissait librement sous le toit du couvent.

Conclusion

Foucault constate que « la confession obligatoire et exhaustive » concernant, entre autres, la sexualité est un moyen d'assujettissement qui, depuis le XVI^e siècle, se détache « du sacrement de pénitence »³⁴ pour devenir, au XIX^e siècle, un support scientifique. La littérature qui est tombée dans le piège de l'aveu, c'est le prolongement de la science qui espionne, dégage, surveille et décrit en classifiant et imposant des interprétations. Au XIX^e siècle le discours sur la sexualité était médicalisé, le sexe réglé et organisé selon les besoins de la société. « [L]e sexe, tout au long du XIX^e siècle, semble s'inscrire sur deux registres de savoir bien distincts : une biologie de la reproduction [...] et une médecine du sexe [...] »³⁵. On a mis l'accent sur l'influence néfaste du sexe lorsqu'il ne sert pas à la reproduction ; « il n'est guère de maladie ou de trouble physique auquel le XIX^e siècle n'ait imaginé une part au moins

³³ Pour amoindrir le risque de comportements « anormaux », de nombreux auteurs se penchent sur l'éducation convenant aux femmes, par exemple : L. Cerise, *Des fonctions et des maladies nerveuses dans leurs rapports avec l'éducation sociale et privée, morale et physique* (1842), C. Tissot, *Les passions. Influence du moral sur le physique* (1865), J. B. F. Descuret, *La médecine des passions* (1840).

³⁴ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 91.

³⁵ *Ibidem*, p. 73.

d'étiologie sexuelle »³⁶. Il en découle une caractéristique : la reproductivité – oui, le plaisir – non. « Notre civilisation – maintient Foucault – en première approche du moins, n'a pas d'*ars erotica*. En revanche, elle est la seule, sans doute, à pratiquer une *scientia sexualis* »³⁷.

Dans le contexte mentionné il est temps de se poser une question : Krysinska représente-t-elle une évolution dans l'aveu ou une révolution dans la présentation de la sexualité ? L'écrivaine rejette l'image de la femme qui se place dans le cadre du romantisme féminin, de l'« éternel féminin », elle dessine des femmes, hétéro- et bisexuelles, toutes conscientes de leur sexualité, des hommes dont le penchant est strictement homosexuel, des enfants découvrant leurs corps et désirs naissants. On observe la sexualisation de l'univers présenté, le désir sexuel constituant le mobile le plus puissant d'une quelconque activité. Et puisque cette observation concerne aussi bien les femmes que les hommes, j'ose constater que Krysinska dépasse largement ce que la *doxa* a accepté au XIX^e siècle et ce que les autres auteurs présentent : ils se contentent de montrer la sexualité féminine et Krysinska, en plus de la montrer, insiste sur le droit des femmes de l'avoir et de l'assumer. Il serait tentant de dire que l'auteure annonce la fin de la société phallocratique, puisque *clitoris* est égal à *phallus*, tous deux n'étant jamais littéralement évoqués. Les conclusions qui découlent de l'analyse des deux romans de Krysinska trahissent un caractère plus (r)évolutif qu'évolutif, ce dernier résultant de l'omniprésence du sexe³⁸ égale à son omni-absence.

³⁶ *Ibidem*, p. 88.

³⁷ *Ibidem*, p. 77-78.

³⁸ La sexualité féminine est présente dans le discours de tous. « [L]e médecin, le romancier, le sociologue, le chroniqueur et même l'homme d'esprit » se penchent sur le « sociogramme de la femme » et leur but unique est de « remettre les femmes à leur place » (cf. M. Angenot, « "La fin d'un sexe" : le discours sur les femmes en 1889 », *op. cit.*, p. 6).

« Les écrits et les comportements jugés déviants sont vivement critiqués ou même réduits au silence. C'est le cas de [...] Marie Krysinska [...] »³⁹, note Izquierdo. C'est, selon Foucault, « la logique de la censure. [...] affirmer que ça n'est pas permis, empêcher que ça soit dit, nier que ça existe »⁴⁰.

Date de réception de l'article : 02.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 07.03.2018.

³⁹ P. Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », *op. cit.*, p. 137.

⁴⁰ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 111.

bibliographie

- [s.n.], « Critique littéraire », [dans :] *Le Journal*, le 11 février 1896, n° 1232.
- Angenot M., « “La fin d’un sexe” : le discours sur les femmes en 1889 », [dans :] *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 63.
- Bataille G., « *Érotisme* », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, t. 10.
- Campbell J., *Le héros aux mille et un visages*, trad. H. Crès, Paris, Éditions Oxus, 2010.
- Dayan-Herzbrun S., « La sexualité au regard des sciences sociales », [dans :] *Sciences sociales et santé*, 1991, vol. 9, n° 4.
- Dean T., « Lacan et la théorie queer », [dans :] *Cliniques Méditerranéennes*, 2006/2, (n° 74).
- Foucault M., *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Freud S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, B. Reverchon-Jouve (trad.), Paris, Gallimard, 1962.
- Izquierdo P., « Entre tradition et subversion, stratégies d’écriture des femmes poètes à la Belle Époque », [dans :] P. Godi-Tkatchouk, C. Andriot-Saillant (dir.), *Voï(es) de l’autre : poètes femmes, XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Krysinska M., *La force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905.
- Krysinska M., *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1895.
- Laxenaire M., « La séduction dans la littérature », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, (n° 164).
- Lemaire J.-G., « Séduction, amour, pouvoir », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, n° 164.
- Sand G., « Notice », [dans :] *Eadem, La mare au diable*, Paris, Desessart, 1846.
- Schultz G., « De la poétique féministe et la liberté sexuelle », [dans :] A. M. Paliyenko, G. Schultz, S. Whidden (dir.), *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Etienne, PUSE, 2010.
- Szczur P., « Gide avec Said. Sur un cas d’orientalisme (néo)pédérastique », [dans :] *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 2011, vol. 6.
- Szczur P., « Comment parler, au théâtre, en 1864, des relations érotiques entre femmes », [dans :] W. Rapak, J. Kornhauser, O. Bartosiewicz (éds.), *Autour du théâtre/Wokół teatru*, Kraków, Wyd. « scriptum », 2015.
- Wainrib S., « Les ambiguïtés de la séduction », [dans :] *Dialogue*, 2004/2, n° 164.

abstract

“No one can bring about a revolution by himself alone”

In her two novels, *La Force du désir* and *Folle de son corps*, Krysinska tackled stereotypes concerning the portrayal of sexuality. The writer

rejects the image of the woman that places her in the frame of feminine romanticism, of the "eternal femininity". She creates women, heterosexual and bisexual, all conscious of their sexuality; men whose inclinations are strictly homosexual, children discovering their bodies and their emerging desires. And since her observation concerns both women and men, I dare to say that Krysinska goes far beyond what was accepted by the nineteenth century *doxa* and what was presented by the other authors. It is tempting to say that Krysinska announced the end of the phallocratic society, since *clitoris* is equal to *phallus*, both of which are never literally mentioned. The conclusions derived from the analysis of Krysinska's two novels betray the more revolutionary than evolutionary character, the latter resulting from the omnipresence of sex equal to its omni-absence.

keywords

Krysinska, sexuality, eternal femininity, phallocratic society

mots-clés

Krysinska, sexualité, éternel féminin, société phallocratique

ewa m. wierzbowska

Ewa M. Wierzbowska est chercheuse à l'Université de Gdansk. Après l'obtention de son doctorat (2000), elle y a soutenu une thèse d'habilitation (2011) consacrée à Victor Hugo (*Groteskowy świat Wiktora Hugo. Katedra Marii Panny w Paryżu*, WUG, Gdańsk 2010). Auteure de nombreux articles sur la littérature française et francophone, elle est passionnée par la littérature du XIX^e siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Récemment, elle poursuit ses recherches, dans une perspective des relations entre texte, arts visuels et musique, sur l'œuvre littéraire de Marie Krysinska.