

Du convenable et de  
l'inconvenant  
Littérature française  
du XIX<sup>e</sup> siècle



Sous la direction de  
Sophie Pelletier et  
Véronique Cnockaert

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Vedette principale au titre :

Du convenable et de l'inconvenant : littérature française du XIXe siècle  
(Collection Figura ; n° 40)

ISBN 978-2-923907-39-0

1. Littérature française - 19e siècle- Histoire et critique. 2. Savoir-vivre dans la littérature. 3. Incongruité dans la littérature. I. Pelletier, Sophie, 1981- . II. Cnockaert, Véronique, 1963- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires. ; 40.

PQ283.D82 2015

840.9'007

C2015-942156-X

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

**Illustration de la couverture** : *Costumes Parisiens*, 15 juillet 1833, Collection of The Kyoto Costume Institute.

**Mise en page** : William S. Messier et Sébastien Roldan

**Révision / correction** : William S. Messier et Sébastien Roldan

**Maquette de la collection** : Julie Parent ([www.julieparent.com](http://www.julieparent.com))

**Diffusion / distribution** : Presses de l'Université du Québec ([www.puq.ca](http://www.puq.ca)) et Prologue ([www.prologue.ca](http://www.prologue.ca))

**Dépôt légal** :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2015

Bibliothèque et Archives Canada • 2015

Du convenable et de  
l'inconvenant  
Littérature française  
du XIX<sup>e</sup> siècle

Sous la direction de  
Sophie Pelletier et  
Véronique Cnockaert

**UQÀM**  
Université du Québec à Montréal

**figura**  
CENTRE DE RECHERCHE SUR  
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 40 • 2015



## Table des matières

Sophie Pelletier et Véronique Cnockaert « Avant-propos. La convenance, géométrie variable et arithmétique sociale » .....	9
---	---

### I. Délinquances de la convenance

Marie-Ange Fougère « La gauloiserie dans la littérature française de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle » .....	17
--	----

Sophie Ménard « Dons et gueulardises dans <i>L'Assommoir</i> de Zola » .....	35
---	----

Julien Marsot « Diogène le Cynique, un modèle d'inconvenance pour la bohème? Moreau, Baudelaire et la vie de chien » .....	55
--	----

Érika Wicky « Courbet et la critique d'art. "Inconvenance des sujets" et conventions picturales » .....	71
---	----

Clive Thomson « "L'amour pédérastique est pauvre de substance". L'attitude ambivalente de Georges Hérelle à l'égard de l'amour entre garçons » .....	87
---	----

### II. Inconvenances et anathèmes

Sophie Dumoulin « La "liaison inconvenable" dans <i>Adolphe</i> de Benjamin Constant. Entre le don et le contre-don » .....	105
---	-----

Étienne Beaulieu

« L'enchantement des formes chez George Sand » .....121

Sophie Pelletier

« Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques  
inconvenances chez Flaubert, Goncourt et Zola » .....133

Geneviève Sicotte

« L'argent chez Maupassant. Inconvenances intimes,  
familiales et sociales » .....153

Sébastien Roldan

« Quand l'inconvenance est folie. Dynamiques culturelles  
de la fêlure dans *La Fortune des Rougon* » .....171





Sophie Pelletier et  
Véronique Cnockaert  
Université du Québec à Montréal

Avant-propos. La convenance,  
géométrie variable et  
arithmétique sociale

« **C**e qui est très convenable, c'est de faire la grue, [...] et puis de rester à bavardichonner avec les personnes de son sexe », se plaint la jeune Renée Mauperin dans le roman éponyme; par contre, enchaîne-t-elle, « une chose [...] qui n'est pas convenable du tout, c'est de lire, il n'y a que deux ans qu'on me permet les feuilletons dans le journal<sup>1</sup> ». On le sait, entre les revendications républicaines et les contraintes impériales, le XIX<sup>e</sup> siècle fut propice à une édification sans précédent de codes et de lois encadrant l'ordre des bonnes mœurs, mais aussi à une prolifération extraordinaire de manuels de bienséance. C'est pourquoi, qu'il s'agisse de romans, de poèmes, de correspondance

---

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 [1864], p. 52-53.

ou de journal, rares sont les œuvres à cette époque qui ne soulèvent pas d'une manière ou d'une autre la question du convenable, comme si celle-ci souvent présentée comme un allant de soi avait néanmoins besoin de se dire à chaque fois autrement et d'être rappelée sans cesse, tant il semble dangereux d'y manquer. En effet, un écart aux convenances entraîne inévitablement une réprobation, laquelle pourtant n'est que rarement morale, et jamais judiciaire. Quelle est alors la nature de l'infraction? et surtout, quels en sont les enjeux?

Dans son *Essai sur la littérature du savoir-vivre*, Michel Lacroix rappelle justement que « l'homme inconvenant [...] choque — il ne [...] nuit pas<sup>2</sup> ». Certes, mais encore... si au XIX<sup>e</sup> siècle, un bris des convenances ne conduit pas toujours au bannissement, la littérature nous rappelle que, quel que soit le poids qu'on leur attribue, il est impossible d'en faire fi totalement. Aussi la littérature prend-elle soin, elle qui a fait de la société son sujet de prédilection, de jouer habilement avec les limites entre le « il faut » et le « il ne faut pas », limites qui s'articulent autour d'implications parfois morales, affectives, politiques, sociales ou toutes celles-ci à la fois — le XIX<sup>e</sup> y voyant un impératif de civilisation et un agent civilisateur. Les convenances forment surtout une matière romanesque de choix, car elles instaurent des dialectiques puissantes entre les jeux de corps et les jeux de langage.

Par ailleurs, depuis les travaux de Norbert Élias, Michel Foucault, Michel de Certeau et Alain Corbin, pour ne citer que ceux-là, nous savons que les convenances et règles de vie, si elles révèlent le conditionnement des individus, éclairent également l'histoire des mentalités : le modelage des manières de vivre régleme celui des manières de penser et vice versa. Ainsi, le convenable et les autocontraintes qu'il implique apparaissent forcément comme l'expression de la conscience d'une société donnée à un moment donné. Mais le convenable ne cache-t-il pas autre chose, à savoir la

---

2. Michel Lacroix, *De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre*, Paris, Julliard, 1990, p. 10.

nécessité de son contraire — l'inconvenant —, qui lui est intimement ombiliqué et qui maintient l'individu à une distance essentielle d'une modélisation stérile et d'une codification abêtissante?

Car en deçà de la loi écrite et de la loi morale, les égards, la politesse et les usages de la civilité constituent sans doute le lieu à la fois le plus ténu et le plus prégnant de notre être-ensemble, la médiation culturelle à la fois la plus forte et la plus effacée de notre socialité; sans cette médiation, nous sommes irrémédiablement condamnés à souffrir d'un manque de considération et de reconnaissance, ou carrément d'indignité, comme un grand malaise dans la civilisation.

Tel est l'objet de ce collectif : tracer et retracer ce qui fut, en une époque pas si lointaine après tout, la traduction littéraire d'un aisé malaise de civilisation et de modernité, lequel n'a d'ailleurs pas fini de sculpter, parfois le plus subrepticement du monde, ce que l'on perçoit ou juge comme inconvenant, convenable et même convenablement inconvenant.

Si l'inconvenant semble pouvoir se définir par « ce qui n'est pas convenable » (et inversement), il s'avère que ces deux notions, pour antithétiques qu'elles puissent paraître, ne sont pas mutuellement exclusives. La littérature nous indique qu'il y a des façons convenables d'être inconvenant, ou encore qu'il y a des manières inconvenantes de se montrer convenable. C'est là le travail de la dictature des apparences, qui règne sur les comportements mondains du XIX<sup>e</sup> siècle et qui, idéalement toujours préservée, couvre les écarts de conduite d'un faux-semblant de respectabilité.

En la matière, de surcroît, rien n'est figé : l'inconvenance érige parfois ses propres modèles, lesquels risquent ensuite, à leur tour, d'être remis en question comme tels. Autrement dit, le « convenable » et l'« inconvenant » ne correspondent pas à des absolus. Toujours, c'est d'un rapport qu'il est question; ce qui est convenable, c'est ce qui *convient* à : une forme qui convient à son contenu ou à son sujet, une position d'énonciation qui trouve des mots, ses mots, pour bien dire,

une manière sincère d'être qui correspond à soi, un comportement qui reflète celui, attendu, des représentants d'une classe ou d'un statut social bien défini. On le voit, la grande variabilité des cadres de référence motive un déplacement constant de la définition des concepts.

Le convenable est appréhendé selon des échelles et des dosages appartenant à chaque état de civilisation, groupe social ou micro-communauté. Être convenable renvoie sous cet angle à une question de mesure, de calibrage : il faut savoir donner et recevoir de façon juste, calculer pour ne pas en faire trop ou trop peu. Toute méconnaissance de ces normes encourt des risques et, surtout, bouleverse des systèmes de valeurs, met en confrontation différents paradigmes et leurs appareils de codes respectifs. Entre eux la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle place souvent des personnages écartelés, des héros se jouant de la convenance, la réinventant ou obligeant son retournement, parfois même récompensés de leur indépendance d'esprit face à une morale bourgeoise dont on aime illustrer l'étroitesse. Ou encore, à l'inverse, le romanesque se nourrit des affres de protagonistes qui ne maîtrisent rien du tout, disent ce qui ne doit pas être dit, parlent quand il faudrait se taire.

La littérature, elle, en dit toujours davantage. Elle évoque, raconte et critique, bref met en mots la portée de ces (et de ses) inconvenances, dont les auteurs ici réunis font ressortir les enjeux sociaux, politiques, moraux, anthropologiques, esthétiques et poétiques.

En première partie, « Délinquances de la convenance », ils explorent les limites, les marges et les seuils de la convenance et de l'inconvenance. Comme nous le verrons, les écrivains et artistes visitent et revisitent ces entre-deux, en assouplissent et plient les frontières rigides, voire les transgressent ou les effacent, par des moyens et des formes, des voies et des voix, qui leur sont propres. Ces inconvenances, qui prennent appui sur le rire, la logorrhée, le corps désinhibé ou la laideur exhibée, provoquent des réactions se situant, elles aussi, hors de la bonne contenance impassible qui se veut le signe et la garantie d'un ordre social intact; qu'il s'agisse d'une

hilarité, d'un malaise ou d'une indignation, l'agitation provoquée confirme que l'inconvenance, jamais inoffensive, ne saurait passer inaperçue — là n'est d'ailleurs ni son objectif ni sa fonction — et risque toujours de perturber le fonctionnement ou l'équilibre d'un groupe.

Le rapport à la communauté fait l'objet de la deuxième partie, « Inconvenances et anathèmes » : il s'agit alors de se pencher sur des individualités singulières, qui se placent (ou sont placées) en marge d'une collectivité érigeant des modèles, des façons de faire, des normes. Forgées par la tradition, les rites, les valeurs ou les usages, ces règles du vivre-ensemble déterminent les liens filiaux, les alliances, les héritages, s'immiscant ainsi dans les intimités et, paradoxalement, générant de ce fait la dissidence. Lorsqu'exposée, cette dissidence force l'expulsion du coupable hors du système en place, ce dernier ne pouvant tolérer, semble-t-il, non pas tant l'anticonformisme comme tel que la revendication de l'incartade et la corollaire remise en cause, directe et manifeste, des fondements de l'orthodoxie.

La parole, qui profère, dénonce ou raconte les inconvenances, traverse ce collectif. La convenance comme l'inconvenance sont des actes de langage; dans chaque mot et chaque silence se loge potentiellement une courbette ou un pied-de-nez, un hochement de tête ou une grimace, une révérence ou une bravade envers les normes édictées. En 1976, réfléchissant aux « choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer », Michel Foucault affirmait qu'il « faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas [...] dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas [...] parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres<sup>3</sup>. » La littérature parle de ces (in)discrétions. À notre tour de nous faire indiscrets, à notre façon, et de les mettre au jour.

---

3. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 38-39.



# I. Délinquances de la convenance



Marie-Ange Fougère

Université de Bourgogne

## La gauloiserie dans la littérature française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

**E**n cette ère corsetée qu'est le XIX<sup>e</sup> siècle, un drôle de rire vient charmer les oreilles les plus bourgeoises : le rire gaulois. Alors même que les convenances pèsent lourd sur les esprits, la gauloiserie s'installe partout, à mesure que le siècle avance : petite littérature, scène, et plus encore petite presse en font un sujet privilégié, en particulier à partir de 1880. Le paradoxe est d'autant plus surprenant que, pour le lecteur d'aujourd'hui, le rire gaulois semble bien lourd et à tout le moins fort scabreux : qu'il s'agisse de grivoiserie ou de scatologie, les auteurs privilégient un comique bas, sous le signe de la grossièreté. Comment expliquer une telle tolérance? Pourquoi la gauloiserie bénéficie-t-elle, au cœur de la société bourgeoise, de ce droit de cité que son caractère graveleux devrait au contraire lui retirer sur-le-champ, au nom du bon goût? D'où lui vient cette impunité, si étonnante aujourd'hui? Tel est le mystère dont l'on voudrait esquisser ici la résolution : où l'on verra

que l'appréhension de ce rire bien particulier en dit aussi long sur le siècle des contemporains de Zola que sur le nôtre.

Le rire gaulois est un rire terre à terre, dépourvu de toute intention morale ou métaphysique. Alors que l'époque est à la pudibonderie, que, chaque année, l'Académie française décerne le prix de vertu fondé par M. Montyon en 1836, que le sénateur Béranger, surnommé le Père la Pudeur, mène une lutte sans merci contre de telles gaillardises, ce rire-là revendique sa paillardise : ses quatre piliers sont la cocasserie, l'énormité, l'obscénité et la vulgarité. Pour se faire une idée de l'inspiration gauloise, il n'est meilleur guide que le prolifique conteur Armand Silvestre : *Pour faire rire. Gauloiseries contemporaines* (1883), *Contes pantagruéliques et galants* (1884), *Les Merveilleux Récits de l'amiral Le Kelpudubec* (1885), *Joyeusetés galantes, suivies de Laripète citadin* (1885), *Histoires inconvenantes* (1887), *Histoires joyeuses* (1888), *Fabliaux gaillards* (1888), *Gauloiseries nouvelles* (1888), *Propos grivois* (1888), *Les Facéties de Cadet-Bitard* (1890), *Contes salés* (1891), *Aventures grassouillettes* (1892), *Contes audacieux* (1892), *Nouveaux contes incongrus* (1892), *Contes hilarants* (1893), *Histoires réjouissantes* (1893), *Nouvelles gaudrioles* (1895), *Histoires gauloises* (1898), *Contes incongrus* (1902), *Bibliothèque des Aventures gauloises* (1902), etc.<sup>1</sup> Autant de titres qui en disent long sur une inspiration qui ne varie guère. Nullement exhaustive, cette énumération illustre à elle seule le succès remporté par Silvestre en matière de gauloiserie et la constance avec laquelle est exploitée cette veine, en particulier la scatologie, au grand dam d'un Goncourt<sup>2</sup>.

---

1. Ces références sont disponibles en ligne sur *Gallica*, le site de la Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/>.

2. « Non vraiment, je ne connais pas, depuis que la littérature existe, un homme qui ait fait un métier plus bas, plus abject, plus déshonorant qu'Armand Silvestre avec sa littérature exclusivement consacrée à la merde et aux pets. Et dire que dans toute la presse, il n'y a que des amabilités, des risettes, des louanges pour ce prosateur du trou du cul et qu'on parle de sa prochaine décoration! S'il l'est, décoré, je suppose que ce ne sera pas par le ministère de l'Instruction publique, mais par le ministère dont ressort la vidange de Paris » (Edmond de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 14 mai 1886, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. 2, p. 1250).

Armand Silvestre, né à Toulouse en 1837, ancien élève de l'École Polytechnique, fait toute sa carrière au ministère des Finances et reçoit la Légion d'honneur et le titre d'inspecteur des Beaux-Arts en 1892; néanmoins, c'est à l'écriture qu'il consacre la plus grande partie de son existence : il écrit une douzaine de recueils de poèmes dont le lyrisme est salué par tous, de George Sand — qui préface *Rimes et neuves* en 1856 et vante la poésie néoparnassienne, « l'hymne antique dans la bouche d'un moderne<sup>3</sup> » de l'auteur — à Catulle Mendès qui rapporte : « ... notre maître commun, vénéré et bien-aimé, et toujours vivant en nos âmes, Théodore de Banville, pour qui le seul lyrisme était la poésie même, toute la poésie, me dit un jour que, de tous ses disciples, celui qui était le plus proche du cœur de son esprit, c'était Armand Silvestre<sup>4</sup> »; il écrit aussi pour le théâtre des pièces pour lesquelles Camille Saint-Saëns et autres Gounod réalisent des musiques de scène. Aussi ne peut-on que s'étonner de l'autre inspiration de l'auteur, contes médités « dans le silence dit du cabinet » pour reprendre l'expression appropriée que Silvestre utilise souvent. Pour résoudre l'antinomie entre un lyrisme des plus éthérés et une gauloiserie poussée très loin, Jules Lemaître invoque le primitivisme de l'auteur, « état d'esprit aussi approchant que possible de celui des anciens hommes quand, essayant d'exprimer dans leur langue incomplète les phénomènes de la nature, ils créaient sans effort des mythes immortels »; voilà qui rendrait compte de la production lyrique de Silvestre, « le spectacle des phénomènes naturels lui suggéra[n]t les mêmes images amples et vagues qu'aux poètes d'il y a trois mille ans », mais aussi de ses joyusetés, l'auteur se délectant, comme les primitifs et les enfants,

3. George Sand, préface aux *Sonnets païens* d'Armand Silvestre, cité par John Charpentier, « La réaction parnassienne et le renouveau de la fantaisie », Yann Mortelette [dir.], *Le Parnasse*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 360.

4. Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900 : rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France, suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, É. Fasquelle, 1903, p. 132.

du « comique incongru des basses fonctions corporelles<sup>5</sup> ». Ainsi conjointes esthétiquement, les deux sources d'inspiration de Silvestre seraient donc, explique Lemaitre, « la manifestation du même sentiment originel, le sentiment de la beauté génétique, c'est-à-dire de ce que la nature a mis d'attrayant dans les formes pour amener les hommes à ses fins », mais « à des moments différents<sup>6</sup> ». Le conteur et le poète ne feraient donc qu'un, le premier commençant le rêve qui mène le second à la poésie la plus haute. De son côté, Georges Courteline, admiratif des « fières envolées », des si puissants « coups d'aile » du poète tout en se reconnaissant amateur du « rire robuste » du conteur qui l'amusa « tant de fois et si follement<sup>7</sup> », entreprend de conjointre les deux inspirations de Silvestre en s'appuyant sur la philosophie « inquiète » de l'auteur, « hanté de la vision incessante de la mort et sans confiance devant l'incertitude redoutable de l'au-delà » : du coup, pour Silvestre, la gaieté serait « chose trop précieuse pour qu'on puise se donner le loisir de faire le difficile avec elle, de lui demander ses papiers quand elle passe, et de lui marchander sa naissance » ; et conclut, Courteline, puisque le poète « ne s'en porte pas plus mal », que pourrait-on lui reprocher<sup>8</sup>?

Les contes gaulois de Silvestre mettent en scène une population à la fois typique et peu nombreuse : il s'agit uniquement de jeunes gens obsédés par le sexe, de maris cocus, de femmes légères, mais aussi de gens constipés ou au contraire en proie aux pires désagréments intestinaux. Quant aux intrigues, elles brillent par leur monotonie, sans pour autant que Silvestre s'en émeuve. Entame-t-il un « Conte de Toulouse » dont l'histoire se passe à Montastruc, connu pour ses haricots et leur renommée « particulièrement bruyante », il met en scène un lecteur lassé : « Eh quoi! nous allez-vous donc conter encore

---

5. Jules Lemaitre, *Les contemporains. Études et portraits littéraires*, 2<sup>e</sup> série, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1887, p. 73 et 81.

6. *Ibid.*, p. 80.

7. Georges Courteline, *Les œuvres complètes de Georges Courteline. Philosophie suivie de Pochades et Croquis*, Paris, François Bernouard, 1927, p. 132.

8. *Ibid.*, p. 133.

une de ces vilénies pétardières qui ne font rire que les indéliçats<sup>9</sup> »  
La défense de l'auteur ne tarde pas :

D'abord, j'ai cru remarquer qu'elles faisaient rire tout le monde et les dames surtout, qui ne sont pas toutes, entre elles, comme la sainte Cécile de Stéphane Mallarmé, des « musiciennes du silence », mais qui, comme nous, prennent grand plaisir à ce genre d'entretien sans façons qui ressemble, par la musique, au langage des brises, et au langage des fleurs par le parfum<sup>10</sup>.

De même, dans « Éolana », l'auteur prie sa marquise de lectrice de ne pas prendre une « mine offensée » à l'annonce d'un conte sur les effets intestinaux du haricot :

Permettez-moi de vous dire qu'il y a beaucoup de convention et de simagrées dans l'horreur que les gens bien élevés professent pour une façon de langage qui a, sur tous les autres, et bien plus incontestablement que le volapük, l'avantage d'être universel. Que les amants lui préfèrent celui des fleurs, c'est possible! Mais les diplomates, par exemple? S'ils savaient se faire un alphabet professionnel pour causer entre eux, sans intermédiaires, avec de simples diapasons pour interprètes, bien des secrets d'État seraient mieux respectés et ce ne serait plus perpétuellement un doigt sur la bouche que les sculpteurs les représenteraient<sup>11</sup>.

Non seulement Silvestre assume parfaitement sa complaisance pour le sujet choisi, mais encore il éprouve une évidente jubilation à l'exploiter, y compris dans des contes d'abord placés sous le signe d'une inspiration plus poétique. Dans « L'armée fantôme », par exemple, son héros Cadet-Bitard s'éprend, à l'Exposition universelle, d'une danseuse musulmane au point de prier des « dieux inconnus » de lui offrir de nouveau le spectacle de cette sublime nudité; une nuit, entré par effraction dans l'enceinte de l'Exposition close, « avec

9. Armand Silvestre, « Y en a per tousos », *Aventures grassouillettes*, Paris, Ernest Kolb, 1892, p. 27-28.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. *Ibid.*, p. 155.

le respect d'un croyant qui franchit le seuil d'un temple<sup>12</sup> » il croit voir son rêve se réaliser; mais le ventre de femme qu'il aperçoit se contorsionnant au son d'une « mélopée farouche » est en réalité celui de la gémissante épouse d'un gardien, M. Rognevesse, prise, à la sortie de l'Opéra, d'une épouvantable colique qu'elle était venue soulager là, sous la tente marocaine où Cadet-Bitard rêvait à son almée. « Aoüida! cruelle Aoüida », murmure le jeune homme :

un bruit sec, tempétueux, animal certainement issu des cavernes éoliennes d'une créature humaine, inconvenant, décrié, tonitruant lui répondit. Et le spectre lumineux du ventre frémissant s'éteignait dans la nuit comme une chandelle qu'on souffle.

Subitement soulagée par une fuite, madame Rognevesse avait bien vite ramassé ses jupons autour de ses hanches délivrées<sup>13</sup>.

Cadet-Bitard, agenouillé devant la dame est surpris par le mari qui le relève d'un « grand coup de pied dans le derrière » et l'emmène au poste où il passe la nuit... Silvestre malmène donc avec constance des convenances dont la morale bourgeoise s'est fait le chantre car, comme le rappelle Alain Corbin dans *Le miasme et la jonquille*, le

discours dominant de ce temps associe le comportement scatologique à l'instinct, c'est-à-dire à l'enfance et au peuple, il lui oppose celui de la bourgeoisie, éduquée, mature, qui a su assimiler les disciplines somatiques nécessaires à l'élimination de l'excrément hors du champ visuel et olfactif<sup>14</sup>.

Les contes d'inspiration sexuelle, quant à eux, manifestent le même plaisir à réunir un vocabulaire poétique et des évocations parfaitement grossières. Les femmes y apparaissent à la fois comme des êtres sacrés, à l'immortelle beauté, et d'attrayantes personnes

---

12. Armand Silvestre, « L'almée fantôme », *Les facéties de Cadet-Bitard*, Paris, Ernest Kolb, 1890, p. 7.

13. *Ibid.*, p. 11.

14. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986, p. 250.

vouées aux plaisirs de la chair; aussi l'auteur n'aime-t-il pas les voir « compromett[re] leurs jolis doigts dans quelque mercantile occupation (vous devinez, comme l'exception qu'il y faut faire)<sup>15</sup> ». Se trouvent très fréquemment entrelacés développements poétiques et événements inconvenants : telle description lyrique de la neige précède le récit d'amours légères (« En chasse », *Aventures grassouillettes*), telle évocation des idylles naissantes au printemps, doublée d'une référence à François Coppée, amène le récit des amours d'André Malevesse et Rosalie Pératé, personnages à l'onomastique pour le moins discordante<sup>16</sup>. Or, force est de constater que, dans cette juxtaposition des contraires, nulle intention ironique n'entre en jeu, mais seulement le jovial plaisir de faire sourire un lecteur avec lequel le narrateur ne cesse de conforter sa complicité. À l'évidence, il ne redoute pas le risque de choquer réellement son auditoire : quand bien même celui-ci s'offusquerait à haute voix, la protestation semble émise uniquement pour la forme, les lecteurs mis en scène dans les contes en témoignent.

Armand Silvestre n'est pas le seul à exploiter le filon gaulois, même si sa production est de loin la plus fournie. En 1873, le comte de Chevigné publiait des *Contes rémois* dont la préface rédigée par Louis Lacour s'intitule *La Muse champenoise* et évoque l'inspiration gauloise de Chevigné, « l'amour gai, potelé, rose et grivois ». Toutefois la grivoiserie se dissimule sous un style parfaitement hypocrite dont Lacour salue la bienséance :

Ce que l'on doit admirer surtout dans ces fictions est l'art avec lequel l'auteur a su grouper et varier les réticences et les demi-mots couverts d'une triple gaze. Il possède à

15. Armand Silvestre, « Conte de Noël », *Les facéties de Cadet-Bitard*, op. cit., p. 77.

16. Sur les effets comiques de ce type de discordance voir Marie-Ange Fougère, « La crise du rire au XIX<sup>e</sup> siècle : le cas Armand Silvestre », Vincent Jouve et Alain Pagès [dir.], *Les lieux du réalisme*, Paris, Éditions L'Improviste; Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 299-309.

un haut degré ce talent de coloration qui permet de tout peindre sans choquer les yeux du lecteur<sup>17</sup>.

Cet art du mot couvert se distingue de la jovialité plus directe de Silvestre, mais les contes perdent en vivacité. De même, en 1882, Henri Lucien publie *Gauloiseries et calembredaines*, recueil de contes placé dès le prologue intitulé « Pro Zola » sous le patronage du maître de Médan qui se voit adjoints Rabelais, La Fontaine et la reine de Navarre pour dénoncer la pudibonderie contemporaine : « Cela prouve seulement une chose, c'est que nos mères étaient moins prudes, moins timorées, moins hypocrites et tartuffes pour mieux dire, que certains hommes d'aujourd'hui<sup>18</sup> ». Les personnages de Lucien sont issus, comme souvent chez Silvestre, de l'aristocratie et le style se veut poétique : « Un de ses seins, complètement nu, s'était dégagé de sa prison de baptiste où, tout le jour, il avait été enfermé<sup>19</sup> », lit-on à propos d'une marquise endormie sur son lit, mais l'inspiration grivoise est bien là : le domestique de la marquise ne résiste pas à la tentation et d'hypocrites points de suspension signalent au lecteur l'acte de chair; la marquise a été punie pour son orgueilleux refus de considérer son laquais comme un homme. La gauloiserie éponyme perd donc ici encore de sa vigueur.

Du côté de la presse, le filon est très largement exploité. En 1868 paraît le premier numéro du *Gaulois*, mais nulle invocation de la gauloiserie n'est inhérente au projet éditorial : l'esprit gaulois décrit dans le premier numéro revendique plutôt la capacité de « voir juste en toutes choses et de dire bien », qu'il s'agisse de politique, de littérature, d'art, ou de science : « pendant que les autres peuples tâtonnent et bégayent, qu'ils cherchent et hésitent, nous savons trouver, nous, l'idée et le mot, la formule suprême », proclament les rédacteurs. Par contre, *La Gauloiserie, revue satirique, littéraire illustrée*, dont le premier numéro, publié en 1897, présente un texte

---

17. Louis Lacour, préface des *Contes rémois du comte de Chevigné*, 12<sup>e</sup> éd., Paris, Librairie des bibliophiles, 1877, p. XXXII.

18. Henri Lucien, *Gauloiseries et calembredaines*, Paris, Ollendorff, 1882, p. X.

19. *Ibid.*, p. 1.

programmatische en forme de « Note aux lecteurs », revendique pleinement le goût des ancêtres pour la gaieté : de là vient, lit-on, « le mot Gauloiserie, pour définir une plaisanterie salée, un conte leste, rapide, mais toujours de bon ton, sans la lourdeur obscène de certains conteurs ». La note est donnée :

Nous serons gais, libres, lestes, légers, un peu effarouchants peut-être pour les vertus guindées, au masque hypocrite, celles qui savent se dédommager de leur tenue rigide dans d'ignobles mais secrètes orgies...

Nous aurons l'assentiment, l'encouragement des lecteurs aimant le franc rire, la beauté aimable, en un mot — celui qui les réunit tous — *La Gauloiserie*<sup>20</sup>.

En fait de franc rire, la page de couverture présente une jeune femme en petite tenue à qui sa servante annonce l'arrivée du « vieux fourneau », ce dont se réjouit la belle : « Chouette!... S'il est bien allumé, y m'refilera d'la braise; v'la la froidure!... » Quant au premier des « Contes sans pudeur » publié en deuxième page, il narre une histoire d'adultère qui tourne court du fait de l'odeur désagréable exhalée par les pieds de l'intéressé, la Trouillardière — chute que n'aurait pas démenti Silvestre, à n'en pas douter. Plus généralement, la grivoiserie est présente dans de nombreux journaux — *Le Gil Blas*, *La Vie parisienne*, *L'Écho de Paris*, mais aussi *Le Rire*, *Le Journal amusant*, *La Fin de Siècle*, etc. : femmes adultères, vierges, folles, cocottes insolentes, l'amour n'y fait pas dans le sentiment. Cet envahissement atteste du même coup le goût du public pour ce type de comique.

Sur la scène, enfin, la gauloiserie fait recette : comique de cabaret, elle devient la muse de la butte Montmartre et s'étend même à d'autres spectacles, y compris au Grand Guignol de l'Exposition universelle de 1900 où le chroniqueur de *L'Exposition en famille* s'étonne d'entendre des « couplets salés tant sur la forme que sur le fond » : « Un peu surpris d'abord, ces auditeurs se remettaient promptement,

---

20. *La Gauloiserie*, revue satirique, littéraire illustrée, 1897, n° 1, « Note aux lecteurs », p. 1.

et tout en communiquant à son voisin un timide schoking, chacun d'eux étouffait ses gorges chaudes derrière son éventail ou dans le fond de son chapeau<sup>21</sup> », raconte-t-il; et de conclure de cette vogue de « l'osé » à une « transformation imposée aux arts par la mode et les mœurs<sup>22</sup> ». Notons toutefois que le versant grivois est là beaucoup plus exploité que le versant scatologique, en voie d'affaiblissement, de la gauloiserie.

La gauloiserie constitue, on le voit, un comique certes irrévérencieux, mais qui ne va guère plus loin que le bon mot égrillard, d'une part, le goût de l'incongruité physiologique de l'autre. L'euphémisme est la règle imposée par la pudeur et les auteurs jouent plus ou moins jovialement avec cette hypocrisie du langage et les frontières de la transgression. L'époque contemporaine toutefois, avec son attachement au convenable, sa mise à l'honneur du savoir-vivre dont les manuels pullulent, leur impose des restrictions jugées inopportunes par d'aucuns. La stratégie consiste alors, souvent, à invoquer une tradition dont l'ancienneté vaudrait autorité. En comparaison est exhibée la frilosité contemporaine, du même coup disqualifiée. « Qui donc alors ne fut pas pornographe parmi nos ancêtres, parmi les plus magnifiques génies qui sont demeurés la gloire des lettres<sup>23</sup>? », clame Maupassant dont la plume gauloise aime à se commettre dans la petite presse : certes il a conscience du peu de valeur littéraire de la gauloiserie passée, mais à ses yeux la naïveté dont elle fait preuve — tout cela lui a paru « bien enfantin, bien naïf, bien bête (pardon du mot)<sup>24</sup> » — suffit à la racheter et à l'élever au-dessus des raffinements du rire contemporain. La gaieté d'autrefois bénéficiait d'une liberté de ton que l'époque n'autorise plus : l'heure est à l'esprit de sérieux et à ses avatars, en particulier

21. *L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, Paris, s.n., 1900, p. 163.

22. *Ibid.*

23. Guy de Maupassant, « Discours académique » (*Gil Blas*, 18 juillet 1882), *Chroniques*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, t. 2, p. 92.

24. *Ibid.*, p. 64.

l'hypocrite rhétorique du contourné. La défense du rire gaulois entre donc chez Maupassant dans une croisade plus vaste contre une gravité haïe. La démonstration ne va pas sans rappeler l'argument avancé par Balzac à l'orée de ses *Contes drolatiques* :

publier un drachme de joyeusetés par ce temps où l'ennui tombe comme une pluie fine qui mouille, qui nous perce à la longue, et va dispersant nos anciennes coutumes qui faisaient de la raille publique un amusement pour le plus grand nombre.

Balzac n'a de cesse d'en appeler à la tradition française du rire :

Aujourd'hui vous voulez rire, et vous vous interdisez toutes les sources de la gaieté franche qui faisait les délices de nos ancêtres. Ôtez les tromperies de femmes, les ruses de moines, les aventures un peu breneuses de Verville et de Rabelais, où sera le rire?

s'exclame l'homme de « beaucoup d'esprit » qu'il met en scène dans ses « Échantillons de causeries françaises<sup>25</sup> ». Pour rendre à la nation française sa physionomie, il faut restaurer la gaieté disparue, ressusciter un rire qui s'est éteint.

Seulement la production gauloise dont quelques échantillons ont été produits plus haut reste bien en deçà des attentes de Balzac comme de Maupassant. Certes sont toujours invoqués des auteurs du passé, tout particulièrement Rabelais, mais il est clair qu'il s'agit moins là d'en appeler à une certaine conception de la littérature que de brandir un patronage dont on espère qu'il palliera l'absence de souffle littéraire desdits ouvrages.

Mauvais goût, médiocrité : la production dite gauloise ne brille ni par sa finesse ni par ses qualités littéraires, quand bien même on se laisserait prendre aux charmes de l'onomastique silvestrienne. Mais alors comment expliquer la fécondité d'un Silvestre, et surtout

25. Honoré de Balzac, « Échantillons de causeries françaises » (1832), *Œuvres ébauchées, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. 10, p. 1093.

le succès commercial qu'elle suppose, ou bien les bons chiffres de toutes ces revues qui abusent de la veine gaillarde? Force est de reconnaître d'abord que les limites du bon goût sont chose variable et que les contes gaulois fleurent bon l'air du temps. Comme le signalent Jean Nohain et François Caradec dans l'ouvrage qu'ils lui consacrent<sup>26</sup>, un artiste réussit à gagner 20 000 francs à chacune de ses représentations du dimanche, quand les recettes de Sarah Bernhardt s'élèvent à 8 000 francs : Joseph Pujol, dit le Pétomane — une rue de Marseille, sa ville natale, porte son nom. En veston de drap rouge à col de soie, culotte de satin noir serrée aux genoux, cravate papillon blanche, bas noirs, escarpins Richelieu vernis, des gants blancs à la main, Le Pétomane entre en scène, annonce les titres de ses œuvres — « le pet du maçon », « coup de canon », mais aussi « le pet de la jeune fille », « le pet de la belle-mère », etc. — puis les interprète; en outre, il fume une cigarette avec son derrière ou interprète avec une flûte l'air d'*Au clair de la lune*. Le succès est grand, comme l'atteste Yvette Guilbert, dans *La chanson de ma vie* :

On s'écrasait pour « l'entendre », et les cris, les rires, les spasmes des femmes, les hurlements hystériques s'entendaient à cent mètres du Moulin-Rouge. Et quand le Pétomane voyait cette foule ainsi secouée, il criait : « Un! deux! trois! *En chœur!*.. » et « le chœur », se joignant à lui, la salle était alors « en convulsions »<sup>27</sup>.

Or, le succès du pétomane n'est pas seulement populaire : Léopold II, roi des Belges, ayant raté la tournée de l'artiste dans son pays, se fait donner une représentation privée à Paris. On peut donc en conclure que les lecteurs faussement offusqués que met en scène Silvestre dans ses textes n'auraient peut-être pas dédaigné ce type de spectacle : la prestation du Pétomane les vengeait de la discipline imposée au corps par les convenances<sup>28</sup>. Le rire de la flatulence à

26. Jean Nohain et François Caradec, *Le Pétomane (1857-1945), sa vie, son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

27. Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie. Mes mémoires*, Paris, Grasset, 1927, p. 84.

28. Voici le propos consigné par les Goncourt dans leur *Journal* en mars 1855 : « Idées de Gavarni sur le spectacle : "Trouvez-moi quelque chose de plus cocasse que ces braves gens, qui tout de suite après s'être empiffrés, dans le travail de

cette époque n'est, à l'évidence, pas relégué aux dernières places du palmarès des productions comiques, comme il l'est aujourd'hui. Quant à la grivoiserie, force est de constater qu'elle n'a rien perdu aujourd'hui de son efficacité : elle reste un ingrédient de base de la petite cuisine littéraire.

De ce fait, on est amené à s'interroger sur la validité d'une revendication récurrente : l'identité nationale dont se réclame le rire gaulois, et dont il se prévaut pour répondre aux critiques aussi bien sur le terrain des convenances que sur celui de l'esthétique. Il est frappant de constater combien l'adjectif revient sous les plumes les plus variées, de Taine dont le premier chapitre de la thèse sur *La Fontaine* s'intitule précisément « l'esprit gaulois<sup>29</sup> » aux rédacteurs de la revue *La Gauloiserie* :

La Gauloiserie fut le signe distinctif de l'esprit de notre race; nos aïeux les Gaulois aimaient à rire, chanter, plaisanter; ils adoraient les contes, les histoires, ne se rassasiaient jamais d'entendre les nouvelles données par les voyageurs; eux-mêmes en inventaient.

De ce goût persistant chez nos pères, on a tiré le mot Gauloiserie, pour définir une plaisanterie salée, un conte leste, rapide, mais toujours de bon ton, sans la lourdeur obscène de certains conteurs,

expliquent-ils à leurs lecteurs dans le premier numéro<sup>30</sup>. L'éloge est ici appuyé : la tradition sert à cautionner l'inspiration choisie par le journal. Dans le *Rapport sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* que Catulle Mendès rédige à l'intention du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, le propos est évidemment plus réservé : l'auteur s'attache à décrire précisément l'esprit gaulois, depuis ses origines médiévales jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, mais la critique

la digestion, vont se mettre dans un étouffoir, où suants et ne pouvant péter, les femmes bridées dans leur corset, ils ingurgitent des drames larmoyants, malsains et sentimentaux!" » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., t. 1, p. 123).

29. Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1875.

30. *La Gauloiserie*, op. cit.

affleure rapidement car Mendès oppose la grossièreté gauloise à la rude noblesse de l'esprit *frank*, « esprit de liberté guerrière, de domination épique<sup>31</sup> ». Le rire gaulois est, lui d'origine bourgeoise, ce qui le voue à la modération, mais aussi à une petitesse de vue que le fabliau transforme en grossièreté bestiale :

Le fabliau, c'est de la bassesse qui rit et de la laideur qui grimace [...]. Le fabliau, c'est l'esprit à quatre pattes, avec le groin dans l'auge; ce qu'il mange dans cette auge, c'est l'ordure de toutes les basses satisfactions et le contentement de ne jamais lever les yeux vers le ciel<sup>32</sup>.

Le fabliau, continue Mendès, est sacrilège, « sous couvert de proverbiales références à l'égard de Dieu et des saints », et fait preuve de lâcheté en s'attaquant toujours aux faibles, jamais aux puissants. L'esprit du fabliau constitue donc, aux yeux de l'auteur, « la déplorable tare intellectuelle d'une part de notre race », heureusement balayée par « le vrai génie français, génie d'aventures, d'amour et d'idéal » qu'il avait d'abord étouffé de son « fumier de médiocrité » et « de vile raillardise<sup>33</sup> ». Aussi doit-on se réjouir que, « hideux et néfaste », il connaisse enfin « cette abjection suprême d'agoniser gaiement et misérablement dans le vaudeville et la chanson de café-concert<sup>34</sup> ». Force est toutefois de constater que la postérité de l'esprit gaulois dément les prévisions de Mendès. Quant à la condamnation, elle est sévère, si ce n'est que Mendès en excepte Villon, — s'il est « imbu de l'esprit gaulois », il n'est pas gaulois « bourgeoisement, dans le contentement ventru de la ripaille et de la copulation », mais en bohème —, ainsi que Rabelais — il s'épura de la gauloiserie « en la faisant craquer comme le pois colossal d'une étroite cosse, par son développement gigantesque<sup>35</sup> ». L'esprit gaulois, conclut Mendès, « sournois, subtil, agréable assez souvent, ingénieux quelquefois,

31. Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 7-8.

32. *Ibid.*, p. 8.

33. *Ibid.*, p. 10.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 10 et 12.

tortillon pointu<sup>36</sup> » est l'ennemi de l'excès : du *Roman de la Rose* à la Fontaine, en passant par Villon et Marot et jusqu'à Béranger, aux vaudevilles et aux nouvelles à la main des journaux, il est encore gaillard, « mais éternellement petit<sup>37</sup> ».

*Gaulois* revient donc à désigner une caractéristique de l'esprit français : un goût pour la raillardise et la paillardise<sup>38</sup>, que l'on retrouve « du Roman de Renart à Voltaire, en passant par Rabelais et par Montaigne, par La Fontaine et Chapelle, et Molière, et Ninon de Lenclos<sup>39</sup> ». Il est frappant de constater comme, au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme revient sous la plume des écrivains comme des journalistes et des critiques pour désigner cette chaîne qui remonte au Moyen Âge; « Nous autres Gaulois, cette gaieté-là nous soulage, comme de jurer un bon coup<sup>40</sup> », écrit le sérieux René Millet, tandis que Maupassant, évoquant les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle, déplore son affadissement :

... et cette littérature n'a qu'un côté vraiment original, c'est l'esprit, le bon mot, la gaillardise, la saillie ingénieuse et gaie. Elle est gauloise et française enfin : notre génération ne l'est plus assez<sup>41</sup>.

Quant à Pierre Larousse, il se livre, dans son dictionnaire, à un véritable panégyrique du Gaulois, gommant pour cela, au passage, ce que l'adjectif pourrait désigner de trop paillard :

36. *Ibid.*, p. 13-14.

37. *Ibid.*

38. « Et le Gaulois, enfin, était bien de sa race, "ennemi de son maître", volontiers raillard ou paillard en propos, peu délicat dans le choix de ses plaisanteries », explique Ferdinand Brunetière à propos de Rabelais (*Revue des deux mondes*, juillet 1900, p. 644).

39. Octave Lacroix, *Quelques maîtres étrangers et français*, Paris, Hachette, 1889, p. 50.

40. René Millet, *Rabelais*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1892, p. 81.

41. Guy de Maupassant, « Les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle », *La Nation*, 17 janvier 1877, *Choses et autres. Choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 99.

Le *Gaulois* se retrouve encore dans le Français de nos jours, aventureux, ingénieux, brave et joyeux jusque dans l'adversité. Est-ce don de race ou saveur du sol? Il y a de tout dans le produit supérieur de la civilisation, et l'on peut affirmer, sans être trop *Gaulois*, que jamais race mieux douée n'a habité un plus beau pays<sup>42</sup>.

Ainsi généralisé à un esprit puis édulcoré, le terme gagne en bonhomie, mais perd la saveur salée qui le caractérise.

À l'évidence, le comique gaulois — celui même que Larousse estompe prudemment ici — entre dans une stratégie de revendication particulière : celle d'une identité nationale. Quand on est français, on aime la gauloiserie; ou, pour être plus précis, un Français ne saurait s'offusquer du comique gaulois sans renier son patrimoine culturel et génétique. À partir de là, il devient compliqué de déterminer la motivation d'un tel postulat chez ceux qui le proclament : l'identité gauloise sert-elle de caution à une production commercialement rentable? Au contraire explique-t-elle réellement cette rentabilité? Pour revenir à Silvestre, il est évident que le succès fut au rendez-vous de ses contes gaulois. Dès lors, quand il houspille les prudes au nom de l'identité gauloise, est-il de bonne foi — son tempérament tendrait à accréditer cette dernière, car il était doté d'un « énorme rire bon et franc<sup>43</sup> » aux dires de Verlaine — ou bien s'agit-il pour lui d'un argument commercial? Sans doute est-il vain de vouloir démêler ces motifs, mais la question a le mérite de mettre au jour la récurrence du motif identitaire à l'époque. Au moment même où la République s'installe durablement en France, la gauloiserie fonctionne comme un élément fédérateur, le signe de reconnaissance de toute une nation. En même temps elle permet de se différencier des peuples voisins, qu'il s'agisse de l'humour anglais ou bien de

---

42. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, article « Gaulois ».

43. Paul Verlaine, *Poètes et littérateurs*, nouvelle édition augmentée, Arvensa éditions, 2014, p. 22.

ce que Daudet appelle « la grosse gaieté prussienne<sup>44</sup> », ces « gros rires<sup>45</sup> » et « rosses charges [...] aussi lourdes que le fameux marteau-pilon de l'usine Krupp, qui pèse cinquante mille kilogrammes<sup>46</sup> ». Certes la gauloiserie relève parfois d'une toute aussi lourde grossièreté, mais, dans la consolidation de la communauté démocratique française, elle pèse de tout le poids de la tradition qu'elle incarne.

Aujourd'hui la gauloiserie ne fait plus autant recette. Le rire du pet ou de la colique est cantonné aux cours de récréation; quant à la grivoiserie, éternel fonds de commerce des blagues de comptoir, elle doit lutter sur deux fronts : d'une part l'envahissement du sexe sur les écrans et les affiches, écrasant, de l'autre le féminisme qui, au nom de l'« antisexisme », en a fait une cible privilégiée. Néanmoins, elle résiste : sur la scène du théâtre de boulevard continuent à courir maris trompés et jeunes femmes légèrement vêtues tandis que les romans de gare pratiquent toujours l'art de la gaudriole. Plus généralement, le mâle français aime toujours narguer la décence et les Françaises en sourire. Mais le rire gaulois voit s'estomper ses contours identitaires. En 1902, Mendès en proclamait l'agonie; un siècle plus tard, il n'est ni mort ni enterré, mais indéniablement affaibli.

44. Alphonse Daudet, « La vision du juge de Colmar », *Contes du lundi, Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. 1, p. 595.

45. Alphonse Daudet, « L'enfant espion », *ibid.*, p. 600.

46. Alphonse Daudet, « L'empereur aveugle », *ibid.*, p. 783.



Sophie Ménard

Université de Lorraine

Dons et gueulardises dans  
*L'Assommoir* de Zola

« Gervaise, très donnanse de sa nature, lâchait, écrit Zola dans *L'Assommoir*, à chaque instant des litres de vin, des tasses de bouillon, des oranges, des parts de gâteau<sup>1</sup> ». La dynamique narrative de ce roman de la socialité s'orchestrerait-t-elle autour de la problématique de la réciprocité? Associé, par les ethnologues, au maintien de l'ordre communautaire<sup>2</sup>, l'échange symbolique, en tant que double obligation rituelle et contrainte sociale d'accepter, et, ensuite, de rendre, sous une forme

---

1. Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 207. Les références à ce roman seront désormais inscrites dans le corps du texte précédées de la mention A.

2. Josée Lacourse, « Réciprocité positive et réciprocité négative de Marcel Mauss à René Girard », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 83, 34<sup>e</sup> année, juillet-décembre 1987, p. 293.

différente et différée<sup>3</sup>, les dons reçus, sera étudié ici dans son travail de configuration sémantique, discursive et poétique. S'il est vrai, comme l'écrit Pierre Mayol, que « la convenance fonde un ordre d'équivalence où ce qui est reçu est proportionné à ce qui est donné<sup>4</sup> » — dans le contre-don non agonistique seulement —, force est de constater que, dans *L'Assommoir*, on a affaire à un dérèglement généralisé du mécanisme de prestations et de contre-prestations, qui dévoile un désordre dans les us et coutumes et dans les relations de voisinage. Faut-il s'étonner que, dans ce grand « roman parlé<sup>5</sup> », le don entraîne une riposte faite d'injures, de commérages et de bavardages qui s'apparente à un dispositif de vidange et d'expulsion? Après avoir *nettoyé la boutique*, selon le principe du potlatch, le quartier, on le verra, régurgite des ordures verbales : la parole médisante prend le relais des ratages de la réciprocité. Dans les deux cas, la finalité est pragmatique : il s'agit « de déposséder le rival de son capital symbolique » dans le jeu fondamental des transactions sociales<sup>6</sup>. Nous faisons l'hypothèse ethnocritique<sup>7</sup> que la négociation incessante du sens des convenances à l'œuvre dans les échanges de dons et dans l'interaction orale ajoute une plus-value définitoire au cahier des charges du personnel romanesque : en effet, la suite d'action tripartite *donner, recevoir et redonner* peut être considérée comme un schème culturel et narratif structurant les interrelations des personnages dans leur proximité et distance sociales. Ce sont, plus spécifiquement, les Lorilleux, dans leurs rapports problématiques aux dons et aux donateurs, qui nous intéresseront.

---

3. Voir Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1980, p. 179.

4. Pierre Mayol, « La convenance », Michel de Certeau, Luce Girard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 32.

5. Voir Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973, p. 159 et les suivantes.

6. Sylvie Mougin, « La langue, le rouet et le rabot. Parole féminine et parole masculine dans la Lorraine traditionnelle », *CLIO*, n° 11, 2000, p. 141-158.

7. Pour une première information sur les travaux en ethnocritique de la littérature, on pourra consulter le site [www.ethnocritique.com](http://www.ethnocritique.com).

## La Cigale et la Fourmi de la Goutte d'or

Deux principes cosmologiques organisent les relations de parenté et de voisinage dans *L'Assommoir*. Établissant les comportements socialement prescrits, la cosmologie, définie par Vincent Descombes comme le « système du monde d'un groupe social » permettant aux membres d'une collectivité « de s'orienter dans la vie [et] de s'expliquer mutuellement leurs faits et gestes<sup>8</sup> », est, dans le quartier de la Goutte d'or, composite, car elle ne fait pas consensus :

Ah! les Coupeau auraient mieux fait de payer leurs dettes! Mais, comme le déclaraient les Lorilleux, lorsqu'on a de l'orgueil, ça sort partout et quand même. « C'est honteux, répétait au même instant Gervaise, en parlant du chaïniste et de sa femme. Dire que ces rapiats n'ont pas même apporté un bouquet de violettes pour leur mère! » (A, p. 363.)

La coïncidence de deux habitus culturels divergents montre que le texte zolien oppose deux micro-mondes modulant, chacun à sa manière, les pratiques et les impératifs coutumiers dans le régime codifié du partage et de la redistribution : « fai[re] les choses proprement » (A, p. 155), c'est, pour les Lorilleux, régler leurs comptes au sens propre comme figuré (acquitter les dettes, économiser et cancaner). À l'inverse, la conduite convenable consiste, pour les Coupeau, à respecter les usages de la réciprocité, même si ceux-ci sont symboliquement et monétairement coûteux. On le voit, les convenances — ces « répressions minuscules<sup>9</sup> » qui obligent et socialisent —, à l'œuvre dans le texte sont hétérogènes.

Ce procédé de mise en opposition de deux ethos présente une affinité narrative et structurale avec la fable « La Cigale et la Fourmi »

8. Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987, p. 179.

9. Pierre Mayol, *op. cit.*, p. 28.

de La Fontaine<sup>10</sup>. Rappelons que la Cigale « ayant chanté tout l'été » se trouve « fort dépourvue » sans « un seul petit morceau » à manger. Elle va « crier famine chez la Fourmi sa voisine, la priant de lui prêter quelque grain pour subsister jusqu'à la saison nouvelle ». Or, « la Fourmi [n'étant] pas prêteuse » demande à « l'emprunteuse » ce qu'elle a fait durant l'été : « nuit et jour à tout venant », lui dit-elle, « je chantais, ne vous déplaît. — Vous chantiez, j'en suis fort aise. Eh bien! dansez maintenant. » Les motifs de rencontre entre le roman et la fable sont nombreux. Citons tout d'abord ce passage de *L'Assommoir* :

L'hiver, dans cet escalier de la maison, l'escalier des pouilleux, c'étaient de continuel emprunts de dix sous, de vingt sous, de petits services que ces meurt-de-faim se rendaient les uns aux autres. Seulement, on serait plutôt mort que de s'adresser aux Lorilleux, parce qu'on les savait trop durs à la détente. Gervaise, en allant frapper chez eux, montrait un beau courage. [...] Aujourd'hui, elle les tapait de dix sous, demain ce serait vingt, et il n'y avait plus de raison pour s'arrêter. Non, non, pas de ça. Mardi, s'il fait chaud. [...] La Banban mendiait, à cette heure! [...] [I]ls ne voulaient pas chez eux de la misère des autres, quand cette misère était méritée. [...] Ils se trouvaient tous joliment vengés des anciennes manières de la Banban, de la boutique bleue, des gueuletons, et du reste. C'était trop réussi, ça prouvait où conduisait l'amour de la frigousse. Au rancart les gourmandes, les paresseuses et les dévergondées! (A, p. 458-461.)

Le texte zolien active et actualise, avec diverses variantes propres à son cadrage générique, la séquence narrative de la fable opposant le travail et la thésaurisation au plaisir et à la dilapidation. La Fourmi et les Lorilleux font fi des échanges économiques et symboliques structurant les relations sociales et engageant « des comportements pratiques et des pratiques symboliques précises » dont les « maîtres

---

10. Cet intertexte a été brièvement souligné par Jacques Dubois : « les Coupeau, lorsqu'ils "tournent mal", sont punis d'avoir préféré — cigales plutôt que fourmis — le bon temps et la jouissance immédiate au dur labeur et à l'épargne » (Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 66).

mots » sont l'« entraide communautaire » et la « solidarité locale<sup>11</sup> ». Partager, donner ou prêter constituent les obligations du voisinage, d'autant plus que les Lorilleux sont doublement obligés comme voisins et comme parents à secourir Gervaise et à faire preuve de générosité. Ayant profité, par leur proximité spatiale, des dons de bouche de Gervaise ou de la Cigale (le chant), les voisins, autarciques et auto-suffisants, refusent d'investir et de s'investir dans une « communauté de voisinage<sup>12</sup> » : ils n'offrent ni l'assistance requise ni l'aide nécessaire à la généreuse Cigale-Gervaise, qui, ayant donné « à tout venant » sans compter, est réduite à faire la « danse » du ventre vide « devant le buffet » (A, p. 453) comme un ersatz de nourriture. La sémiotisation de ce système d'oppositions binaires de conduites culturelles implique donc, d'un côté, « une série de droits et de devoirs de consommer et de rendre », « de présenter et de recevoir<sup>13</sup> » et, de l'autre, une réciprocité négative fondée sur une économie sociale du *rendre la monnaie de sa pièce*, de l'hostilité et du conflit<sup>14</sup>. Non seulement le « principe de réciprocité<sup>15</sup> » dans *L'Assommoir* mobilise des usages sociaux et des savoirs anthropologiques mettant en jeu des solidarités, des alliances et des rivalités, mais il fonctionne surtout comme une matrice culturelle structurant le personnel de la Goutte d'or dans leurs rapports problématiques à la circulation socialisée : le topos moralisant de la Cigale et de la Fourmi devient,

11. Jean-Marie Privat, « Le voisinage d'Emma », *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 264.

12. Nous empruntons l'expression à Max Weber, « La communauté de voisinage », *Économie et société*, Paris, Pocket, coll. « Classiques Agora », 1995 [1922], t. 2, p. 85-90.

13. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige / Grands textes », 2010 [1950], p. 163.

14. Les deux logiques et conduites sont complémentaires et poreuses, comme l'écrit Mauss « le principe de l'antagonisme et de la rivalité fonde tout » du potlatch. (*Ibid.*, p. 200).

15. Claude Lévi-Strauss, « Le principe de réciprocité », *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris; La Haye, Mouton; Maison des Sciences de l'Homme, 1967, p. 61-79.

dans la dynamique narrative du récit zolien, un imaginaire complexe où l'*homo apertus*, l'homme ouvert, qui donne et qui fait circuler les biens symboliques s'oppose à l'*homo clausus*, l'homme fermé, qui ne donne pas et qui est refermé sur lui-même<sup>16</sup>.

### *L'homo apertus et l'homo clausus*

Se caractérisant par l'abolition complète de toutes les distances, l'*homo apertus* ou le corps « grotesque », tel que l'étudie Bakhtine, refuse « toute coupure des racines matérielles et corporelles du monde » et « tout isolement et confinement en soi-même<sup>17</sup>. » Cet être « ouvert au monde extérieur<sup>18</sup> » est en contact avec l'autre. Le texte tisse une corrélation entre la symbolique du corps ouvert et l'habitus économique-culturel des Coupeau, qui dilapident sans compter et mangent, avec autrui, leur « saint-frusquin en gueulardisse » (A, p. 208) pour acquérir du prestige; signes pour les Lorilleux d'une vie au-dessus de leurs moyens, mais signes, d'un point de vue de la culture, d'un principe du potlatch où « donner, c'est déjà détruire », voire se détruire<sup>19</sup>. Les Coupeau évoluent donc dans un registre de la consommation partagée : Gervaise, par exemple, prodigue des litres de vin aux Boches; héberge et nourrit maman Coupeau qu'elle enterrera convenablement; rêve, lors de son repas d'anniversaire, de mettre « sa table en travers de la rue, si elle avait pu, histoire d'inviter chaque passant » (A, p. 253); lègue les restants de table aux démunis que sont le père Bru et la petite Lalie Bijard<sup>20</sup>; et, finalement,

16. Le syntagme « *homo apertus* » est de Jean-Marie Privat qui a établi la corrélation entre le « *corpus clausus* » eliasien et le « *corpus apertus* » bakhtinien. Voir son article dont nous nous inspirons : « Elias, Bakhtine et la littérature », Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat [dir.], *Norbert Élias et l'anthropologie. Nous sommes tous si étranges...*, Paris, CNRS, 2004, p. 185-195.

17. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 28.

18. *Ibid.*

19. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 198-201.

20. « Gervaise, dès qu'elle avait du pain, lui [au père Bru] jetait des croûtes » (A, p. 384); « Gervaise l'attirait le plus possible [Lalie Bijard], lui donnait tout ce qu'elle pouvait, du manger, des vieilles robes » (A, p. 389); « quand elle lui [à

se *donne* à Lantier puisque Coupeau a, lui aussi, « des besoins de tout partager avec le chapelier » (A, p. 374). Or, ce que ne cesse de dire le texte, c'est que trop donner, c'est céder au débordement et abolir les frontières entre soi et l'autre.

Alors que, chez les Coupeau, « ça sort [de] partout » (A, p. 363), chez les Lorilleux, à l'opposé, tout est « bouché ». Dans la logique sémantique du texte, le corps ouvert des Coupeau, qui donne et se donne à *tout venant*, s'oppose aux « mains vides » et aux corps fermés des Lorilleux. Le programme narratif de ces derniers est d'ailleurs construit, dès le dossier préparatoire, sur cette idée de l'interruption et de la déviation de la circulation des biens symboliques : « Les Lorilleux se cachant pour manger certains morceaux », écrit Zola, ou encore « ils ne donnent rien<sup>21</sup> ». À l'évidence, l'écrivain veut faire des Lorilleux les antagonistes des Coupeau. Et la *vox populi* ne cessera, tout au long du roman, de stigmatiser cet habitus transgressif des conventions et règles élémentaires dans le domaine des prestations alimentaires : « Des pingres, quoi! des gens qui cachaient leur litre, quand on montait, pour ne pas offrir un verre de vin; enfin, du monde

Lalie] portait des restants de viande en cachette, elle sentait son cœur se fendre » (A, p. 393).

21. Dossier préparatoire de *L'Assommoir*, NAF 10 271, f° 25 et f° 57. Voici le détail du programme narratif (et répétitif) des Lorilleux, tel que le construit Zola dans le dossier préparatoire : « Ils se cachent pour manger certains morceaux » (f° 23); « Les Lorilleux se cachant pour manger certains morceaux » (f° 25); « les Lorilleux se cachant pour manger certains morceaux » (f° 28); « Les Lorilleux se cachant pour manger un lapin. » (f° 30); « Les Lorilleux se cachant pour manger un lapin. » (f° 31); « Les Lorilleux réclament l'héritage [...] des jupes, l'armoire et le lit. Les Lorilleux n'apportent rien, Mme Lerat une couronne de fleurs artificielles. » (f° 54); « Les Lorilleux : "Si vous voulez faire de l'épate, c'est par orgueil". Et ils ne donnent rien. » (f° 57); « Les Lorilleux pas obligeants » (f° 59); « Les Lorilleux doivent aboutir à quelque drame terrible. Je ne puis pas me contenter de les fâcher et de les raccommoier toujours avec Gervaise » (f° 63); « Les Lorilleux (ils économisent et ne parlent jamais de l'argent) » (f° 64); « Les Lorilleux refusent des pièces de vingt sous, avec des ricanelements (ils cachent leurs économies, n'en parlent jamais). Ils ont peur que Gervaise leur vole l'or » (f° 78); « Les Lorilleux sont fâchés avec les Coupeau, et poussent Gervaise à une bataille, les faire le nœud du drame. [...] Les Lorilleux, traîtres, lançant un mauvais coup à Gervaise. » (f°s 85-86).

pas propre. » (A, p. 184.) Autocentrés et caractérisés par des actes de distanciation, les Lorilleux pratiquent une conduite inconvenante de la consommation unilatérale<sup>22</sup>. « Refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre [...], c'est, écrit Mauss, refuser l'alliance et la communion<sup>23</sup>. » Et, comme l'explique Lévi-Strauss, à propos de l'acte de « manger en secret », « dans cet accomplissement individuel d'un acte qui requiert normalement la participation collective, il semble que le groupe aperçoive confusément une sorte d'inceste social<sup>24</sup>. » Habitant à la lisière de l'espace collectif, tout en haut de l'immeuble de la Goutte d'or dans la chaleur de leur petite forge protectrice, érigeant des barrières et des « barricades » matérielles et symboliques qui protègent leur intimité manducatrice<sup>25</sup> et, enfin, refermés sur une logique endogamique, les Lorilleux semblent rêver d'un monde « où il est permis de croire qu'on p[uisse] ruser avec la loi d'échange, gagner sans perdre, jouir sans partager », un monde en somme utopique « de la douceur, éternellement déniée à l'homme social, d'un monde où l'on pourrait vivre *entre soi*<sup>26</sup> ».

Ce fantasme de l'entre-soi, condamné par la solidarité communautaire, génère pourtant dans le texte un brouillage axiologique :

Sans doute, les Coupeau devaient s'en prendre à eux seuls. L'existence a beau être dure, on s'en tire toujours, lorsqu'on a de l'ordre et de l'économie, témoin les Lorilleux qui allongeaient leurs termes régulièrement, pliés dans des morceaux de papier sales; mais, ceux-là, vraiment,

---

22. Comme l'écrit Geneviève Sicotte, « les manières de manger sont des indices de la capacité des personnages à jouir ou à se contraindre » (*Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, « Petite collection », 2008, p. 193.)

23. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 162-163.

24. Claude Lévi-Strauss, « Le principe de réciprocité », *op. cit.*, p. 68.

25. « S'ils avaient su, ils se seraient barricadés, parce qu'on doit toujours être sur l'œil avec les mendiants » (A, p. 460).

26. Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 569-570.

menaient une vie d'araignées maigres, à dégoûter du travail. (A, p. 381-382.)

Établissant le seuil du tolérable et de la sensibilité du groupe, la voix collective dénonce la dilapidation des Coupeau comme comportement inconvenant en la comparant à la thésaurisation des Lorilleux. Mais, en même temps, la locution idiomatique « mener une vie d'araignées maigres, à dégoûter du travail » signale les fluctuations et l'hétérogénéité des valences formant la cosmologie du quartier, car, ne dit-on pas précisément « d'un avare que *sa poche est pleine de toiles d'araignées*, c'est-à-dire qu'il n'y met jamais la main pour donner<sup>27</sup>. » Et, comme le rappelle Eugène Rolland, « on appelle [...] *araignée* une femme maigre[,] méchante » et « hargneuse<sup>28</sup> ». Enfin, du point de vue de l'axiologie du personnel romanesque, les Lorilleux incarnent les méchants et les « traîtres » du roman, comme l'écrit Zola dans son dossier préparatoire<sup>29</sup>. Or, dans les contes, les méchants qui « refus[ent] le don réciproque [...] crach[ent] crapauds, vipère et fini[ssent] [...] fort mal<sup>30</sup> » et, suivant le système symbolique des chansons de quêtes qui énoncent des souhaits et des bénédictions<sup>31</sup>, ne pas redonner entraîne des imprécations et représailles : en effet, comme l'explique Nicole Belmont, « si le contre-don n'est pas offert, le don est non seulement annulé, mais se retourne en son contraire<sup>32</sup> ». Et pourtant, la réciprocité dans *L'Assommoir* fonctionne selon un schéma inversé du motif de « l'hospitalité récompensée » structurant le conte-type 750B de la

27. Eugène Rolland, *Faune populaire de la France*, vol. 3, *Les reptiles, les poissons, les mollusques, les crustacés et les insectes*, s. 1., Maisonneuve et cie, 1881, p. 237-238.

28. *Ibid.*

29. Dossier préparatoire de *L'Assommoir*, *op. cit.*, f<sup>os</sup> 85-86.

30. Alain Montandon, « De l'ambivalence des seuils : de Perrault à Grimm », Alain Montandon [dir.], *L'hospitalité dans les contes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 20.

31. Système symbolique structurant d'ailleurs la fable « La Cigale et la Fourmi » de La Fontaine.

32. Nicole Belmont, « “Chanter” et “déchanter” dans les chansons de quêtes », *Ethnologie française*, t. 22, n° 3, juillet-septembre 1992, p. 346.

classification d'Arne-Thompson qui compose les récits et légendes « racontant comment celui qui offre l'hospitalité est récompensé et comment celui qui la refuse est puni<sup>33</sup> » : « *l'assaut de générosité*<sup>34</sup> » fait plutôt le malheur des Coupeau; et, à l'inverse, si les Lorilleux crachent bel et bien un venin avec leur « langue de vipère » (A, p. 400), ce sont eux qui « prophétis[e]nt le malheur<sup>35</sup> », comme l'écrit Zola dans *l'Ébauche*. Faut-il rappeler qu'ils finissent bien, raccommo­dés avec les Boche et le quartier alors que les Coupeau « cr[èvent] d'avachissement » (A, p. 503) et de folie. L'ambivalence du roman, caractéristique qui le distingue précisément du conte et de la fable, tient à ce qu'il fait coexister (au moins) deux discours belligérants : l'usage symbolique du corps « clausus » autorégulé tout autant que du corps ouvert du laisser-aller constituent deux conduites qui ne se conforment pas à l'éthique de la conformité, véhiculées par la voix collective. Le vivre-ensemble que les Coupeau introduisent, par leurs dons, dans le voisinage; et l'entre-soi de l'isolement et de la clôture que les Lorilleux érigent entre eux et le quartier de la Goutte d'or en refusant de (re)donner sont des manières de faire et de se conduire qui mettent en relief une logique de la démesure, soit dans l'excès ou dans le déficit<sup>36</sup>. La convenance est peut-être à chercher dans la bonne mesure et la bonne distance qui règlent le jeu fondamental de la circulation socialisée.

Déplions encore cette « lecture culturelle du système des personnages<sup>37</sup> ». Dans son dossier préparatoire, Zola compare les

---

33. Alain Montandon, *op. cit.*, p. 20.

34. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 170.

35. Dossier préparatoire de *L'Assommoir*, *op. cit.*, f° 38.

36. Marie Scarpa a, déjà avant nous, souligné l'importance dans l'œuvre zolienne de la voix de la collectivité et du « contrôle social du voisinage ». De même, on se reportera à son travail sur *Le Ventre de Paris* pour une étude minutieuse des échos populaire et petit-bourgeois qu'elle analyse avec les théories de Norbert Elias (*Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 2000, p. 140-148).

37. Marie Scarpa, « Le Ventre de Paris est-il un roman bien “civilisé” ? », Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat [dir.], *Norbert Élias et l'anthropologie*, *op. cit.*, p. 201.

Lorilleux à des cloportes<sup>38</sup>. Surnommé aussi « truie » parce qu'il a « l'apparence d'un porc en miniature », le cloporte est un petit crustacé vivant dans des refuges sombres et humides. Servant d'insulte et signifiant un individu répugnant, le mot, formé d'une agglutination entre « clausus » (fermé) et « porc », renvoie également à « clore-porte », celui qui clôt ses portes. Comme l'explique Laisnel de la Salle, « ce mot, alors, aurait [ces] signification[s], [à cause de] la faculté qu'a ce petit *porc*, lorsqu'on le touche, de se mettre en boule, de se fermer, de se *clore*<sup>39</sup> ». Clos, recroquevillés sur leur intimité, les Lorilleux portent bien leur surnom, eux qui tirent leur puissance symbolique, comme le porc, de leur trop grande bouche :

Les Lorilleux, maintenant, affectaient de se boucher le nez, en passant devant sa chambre; une vraie poison, disaient-ils. Eux, vivaient en sournois, au fond du corridor, se garant de toutes ces misères qui piaulaient dans ce coin de la maison, s'enfermant pour ne pas avoir à prêter des pièces de vingt sous. Oh! des bons cœurs, des voisins joliment obligeants! oui, c'était le chat! On n'avait qu'à frapper et à demander du feu, ou une pincée de sel, ou une carafe d'eau, on était sûr de recevoir tout de suite la porte sur le nez. Avec ça, des langues de vipères. Ils criaient qu'ils ne s'occupaient jamais des autres, quand il était question de secourir leur prochain; mais ils s'en occupaient du matin au soir, dès qu'il s'agissait de mordre le monde à belles dents. Le verrou poussé, une couverture

38. Dossier préparatoire de *L'Assommoir*, *op. cit.*, f° 130.

39. « Le nom que l'on donne au cloporte, en une infinité de pays, a la même signification que notre mot truie [truie]. » (Laisnel de la Salle, *Croyances et légendes du Centre de la France*, Paris, Imprimerie et Librairie centrales des chemins de fer A. Chaix et cie, t. 2, 1875, p. 246.) Littré explique l'étymologie du mot de la façon suivante : « Saumais et après lui Ménage tirent ce mot de claudere, fermer (voy. CLORE), et porcus, porc, attendu, d'une part, que ces animaux vivent dans des endroits fermés, et d'autre part, qu'on les nomme généralement d'un mot qui signifie cochon : ital. porcelletto, norm. trée, c'est-à-dire truie. » (*Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, en ligne : <http://artflsrv01.u-chicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=cloporte>). On appelle également les cloportes les « porcelets de saint Antoine ». Le mot est bien choisi, et s'il n'apparaît pas dans le roman, c'est certainement à cause de sa trop forte valence sémantique.

accrochée pour boucher les fentes et le trou de la serrure, ils se régalaient de potins, sans quitter leurs fils d'or une seconde. La dégringolade de la Banban surtout les faisait ronronner la journée entière, comme des matous qu'on caresse. (A, p. 400.)

Les Lorilleux ont toutes les caractéristiques de l'*homo clausus*. Se définissant, selon Elias, par la mise à distance d'autrui et incarnant cet « individu "économique" privé et égoïste<sup>40</sup> » dont parle également Bakhtine qui l'oppose d'ailleurs au corps ouvert carnavalesque, l'*homo clausus* zolien, en refusant de donner et en faisant des festins en cachette<sup>41</sup>, non seulement entrave la « dynamique sociale des interrelations<sup>42</sup> » et des échanges différés, mais privatise ses fonctions corporelles<sup>43</sup> : il cache ce qui entre dans le corps-domus et ce qui en sort. En effet, madame Lorilleux dissimule ses litres de vin lorsqu'elle monte l'escalier communautaire et, en descendant, soustrait aux regards ses ordures qu'elle jette dans « une bouche d'égout<sup>44</sup> ». L'œuvre zolienne associe l'individu « absolument autonome, refermé

---

40. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 28.

41. Un autre exemple où le texte relie le repas privé et le refus du don : « Ça explique pourquoi ils bouchent leur fenêtre, quand ils mangent un lapin. N'est-ce pas? on serait en droit de leur dire : "Puisque vous mangez un lapin, vous pouvez bien donner cent sous à votre mère." Oh! ils ont du vice!... Qu'est-ce que vous seriez devenue, si je ne vous avais pas prise avec nous? [...] Vous ne seriez pas si grasse, chez eux? Et pas de café, pas de tabac, aucune douceur!... Dites, est-ce qu'ils vous auraient mis deux matelas à votre lit? » (A, p. 253-254.)

42. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 53.

43. Selon Norbert Elias, la « "privatisation" sans cesse plus prononcée et plus complète de toutes les fonctions corporelles » est le signe du processus de civilisation. (*La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1973 [1939], p. 275.)

44. « Est-ce que ces sournois, l'homme et la femme, une jolie paire vraiment, ne s'enfermaient pas quand ils mangeaient un bon morceau, comme s'ils l'avaient volé? Oui, ils bouchaient la fenêtre avec une couverture pour cacher la lumière et faire croire qu'ils dormaient. Naturellement, ça empêchait les gens de monter; et ils bâfraient seuls, ils se dépêchaient de s'empiffrer, sans lâcher un mot en haut. Même le lendemain, ils se gardaient de jeter leurs os sur les ordures, parce qu'on aurait su alors ce qu'ils avaient mangé; Mme Lorilleux allait au bout de la rue, les lancer dans une bouche d'égout [...]. » (A, p. 252.)

sur lui-même<sup>45</sup> » à un corps d'où est éliminée toute excroissance; un corps, en somme, dont les orifices sont obstrués<sup>46</sup>. Or, le repli sur soi, le non-partage avec autrui, l'occlusion des « trous » de toutes sortes, la relégation des fonctions naturelles (notamment celle de manger) dans la sphère du privé, s'ils sont les signes d'un déplacement progressif de la « corporalité » « hors du champ visuel de la société<sup>47</sup> » et indiquent ainsi le processus de civilisation et l'ethos petit-bourgeois, vont surtout à l'encontre des usages coutumiers et des « échanges différés<sup>48</sup> » fondant la société des voisins. L'insistance du texte sur la fermeture motive une symbolique, à la fois corporelle et spatiale, de la réciprocité négative : que les Lorilleux se bouchent précisément le nez et qu'ils ferment la porte au nez du voisinage suggère un refus de l'ouverture du corps-*domus* où « s'effectuent les échanges et les orientations réciproques<sup>49</sup> ».

Bien qu'ils délimitent les frontières entre *nous* et *eux*, les Lorilleux ne cessent pourtant de *mettre leur nez dans les affaires des autres*. Ce nez disproportionné et sur-présent est un indice textuel signalant une imagerie grotesque : rappelons avec Bakhtine que le nez, parce qu'il « sort, fait saillie, dépasse du corps », « est toujours le substitut du *phallus*<sup>50</sup> ». Les Lorilleux ont donc un corps fermé et bouché, mais,

45. Norbert Elias cité par Jean-Marie Privat, « Elias, Bakhtine et la littérature », *op. cit.*, p. 188.

46. À propos de ce corps fermé, Bakhtine écrit : « on élimine tout ce qui pourrait faire croire qu'il n'est pas prêt, tout ce qui touche à sa croissance et à sa multiplication : [...] on bouche tous les orifices. [...] L'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps en question. [...] [L]es actes et processus intracorporels — absorption et besoins naturels — sont passés sous silence. » (*op. cit.*, p. 38.)

47. Norbert Elias, *op. cit.*, p. 275.

48. Rolande Bonnain, « Une économie de la sociabilité. Entraide, échange et relations de voisinage dans un village pyrénéen », Isac Chiva et Joseph Goy [dir.], *Les Baronnie des Pyrénées. Maisons, mode de vie, société*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981, t. 1, p. 173.

49. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

50. *Ibid.*, p. 314-315. De même, lors de la fête d'anniversaire, c'est le nez des Lorilleux qui révélera l'effet du don excessif des Coupeau : « Le nez des Lorilleux les égayait à l'avance » (p. 254).

en même temps, ouvert et protubérant<sup>51</sup> : leur bouche est grande ouverte et leur nez est plongé au cœur du linge sale du quartier. Ce corps bivalent a une double jouissance : celle de manger et celle de médire. En effet, lors de l'anniversaire de Gervaise, les Lorilleux, obligés par la convenance et la politesse<sup>52</sup>, acceptent le repas, mais le reçoivent de façon excessive et démesurée : « les Lorilleux passaient leur rage sur le rôti; ils en prenaient pour trois jours, ils auraient englouti le plat, la table et la boutique, afin de ruiner la Banban d'un coup » (A, p. 268). Bien « gorgés », ils excrètent ensuite par la bouche<sup>53</sup> : « Quant aux Lorilleux, lorsqu'ils surent quel était ce monsieur, arrivé au dessert, le jour de la fête, ils vomirent d'abord mille horreurs contre Gervaise [...]. » (A, p. 291.) Une fois qu'ils sont bien repus dans le confort de l'entre-soi, les Lorilleux éliminent la nourriture « sous une forme élaborée<sup>54</sup> » par les vomissures d'injures. Et comme le remarque Bakhtine, « la bouche domine » dans le visage grotesque qui « se ramène en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à *encadrer* cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant*<sup>55</sup>. » Ainsi, bouchés, mais *bouche bée*, les Lorilleux véhiculent une réciprocité inversée qui semble être la conséquence de cette prééminence de la gueule et de cette atrophie des autres orifices. Trop ouverts « par en haut sous le rapport alimentaire<sup>56</sup> » et

51. Comme l'explique Sylvie Mougin, « bouche et porte apparaissent ainsi comme les lieux de passage de la parole qu'un lien symbolique semble unir dans la pratique aux endroits de transition comme la rue, le seuil ou la fenêtre de la maison » (« La langue, le rouet et le rabot », *op. cit.*, p. 144).

52. « N'est-ce pas! la politesse veut qu'on mange, lorsqu'on est invité à dîner [...] Oh! la patronne pouvait être tranquille : on allait lui nettoyer ça si proprement, qu'elle n'aurait même pas besoin de laver la vaisselle le lendemain. » (A, p. 256)

53. Maarten Van Buuren, qui a étudié les métaphores dans l'œuvre zolienne, analyse les métaphores alimentaires, cannibaliques et digestives sans toutefois les associer à la parole malfaisante. De même, analysant les métaphores excrémentielles, il ne relève pas la symbolique de la parole ordurière. (« Les Rougon-Macquart » *d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986, p. 199-210.)

54. Claude Lévi-Strauss, *Mythologies*, t. 3, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 394.

55. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

56. Claude Lévi-Strauss, *Mythologies*, t. 3, *op. cit.*, p. 395.

verbal, les Lorilleux sont « trop fermés par en bas » sous le rapport sexuel : stériles, ils n'ont pas d'enfants, ils ont un corps productif, mais qui n'est pas reproductif. Caractérisés par une avidité orale (la nourriture) tout autant qu'une excrétion orale (la parole médisante), ils s'apparentent aux personnages mythiques qu'évoque Lévi-Strauss et qui sont marqués aux orifices : « bouchés ou percés, par en haut ou par en bas, par devant ou par derrière [...], sans bouche ou sans anus », ces êtres sont « incapables d'ingérer (par le haut) ou d'excréter (par le bas)<sup>57</sup> ». Dans le cas des Lorilleux, le même orifice — la bouche bée — ingère et expulse, et ce qui sort de cette bouche béante est une parole excrémentielle produite à partir d'un non-digéré<sup>58</sup>.

## Donner, manger et vomir

Ainsi, cette bouche, qui ne partage pas ses délices, est vorace et contribue à dérégler l'ensemble du cycle de l'échange différé : régurgiter le don — c'est-à-dire attaquer et insulter, vociférer ou agresser à mots couverts —, c'est rompre « brutalement avec les normes interactionnelles qui régissent les échanges quotidiens<sup>59</sup> ». Médire est associé par le texte aux actions de manger et de vomir, suggérant un cannibalisme symbolique qui met l'accent sur un dérèglement du reçu et du redonné : il ne suffit pas d'accepter les dons, encore faut-il avaler et digérer le donateur. Du don indigeste

57. *Ibid.*, p. 393.

58. Bavarder, cancaner, commérer, « c'est engluer les autres dans sa salive et dans le sens le plus péjoratif (médire, calomnier) les souiller d'excréments liquides » (Sylvie Mougin, « La langue, le rouet et le rabot », *op. cit.*, p. 146.) Mais en même temps, le vomissement apparaît dans le texte zolien comme une technique du contrôle social visant à faire respecter les normes de cette société d'interconnaissance. Dans le fond, le roman pose la question suivante : comment concilier une logique de la distinction avec une cosmologie coutumière de la proximité (famille, voisinage)? Voir, sur ces belligérances cosmologiques, Jean-Marie Privat, « Le voisinage d'Emma », *op. cit.*

59. Sylvie Mougin, « La querelle dans la société paysanne », Sylvie Mougin [dir.], *La querelle. Histoire, ethnologie, linguistique, littérature*, Centre d'Étude du Patrimoine Linguistique et Ethnologique de Champagne-Ardenne, Presses Universitaires de Reims, 2001, p. 66.

au vomissement, le récit établit ingénieusement un lien causal entre l'ingéré et le rendu qui organise une séquence carnavalesque de la réciprocité. Retravaillée par la symbolique du texte, qui en transfère les prémisses, la « triple obligation » de donner, de recevoir et de rendre<sup>60</sup> fonctionne comme un cycle digestif dans lequel les plaisirs de bouche circulent, s'ingurgitent et se dégueulent<sup>61</sup>. Précisément, Jacques E. Merceron souligne que la « cohérence [du] scénario épulaire du Carnaval [est] ordonnée globalement autour de trois temps forts » qui nous semblent rejoindre ce cycle de la réciprocité du récit : « l'avalement, le gonflement et l'éclatement<sup>62</sup> ». Et les personnages de *L'Assommoir* n'ont rien à envier aux saints Goulard, Pansard, Dégobillard, Vidard et Gosier du folklore carnavalesque.

Dans ce pot-bouille gargantuesque où on se gorge d'autrui et où on fait les gorges chaudes, on s'aperçoit que le texte établit une fusion et une confusion discursives entre la manducation et la parole<sup>63</sup>, entre les dons comestibles et les contre-dons verbaux : « Ils mâchèrent un instant de sourdes paroles » (A, p. 437), ils « morde[nt] le monde à belles dents » et « se régala[ent] de potins » (A, p. 400).

---

60. Voir Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 161.

61. Le texte construit ainsi un réseau complexe de relations sémantiques entre la réciprocité négative, la digestion et l'excrétion langagière. Le cycle tripartite *donner, recevoir et redonner* devient, une fois digéré par le texte zolien, donner ou ne pas donner pour se remplir la panse; trop recevoir, c'est-à-dire trop manger jusqu'à la ruine du donateur; et enfin rendre sous une forme excrémentielle. Dans ses notes prises sur la *Physiologie des passions* de Letourneau, Zola écrit à propos du système digestif qu'il « élabore les aliments et les livre à la circulation » (Ms 10345, f° 35).

62. Jacques E. Merceron, « Hagiographie facétieuse, calendrier et "passion" alimentaire. Du carnaval et du gros manger (littérature et folklore) », *Mythologie française*, n° 186, 1997-1998, p. 16. Voir également Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 177.

63. Et également entre la nourriture et la sexualité, comme le dit Lantier à propos de Nana : « De cette pourriture-là, on s'en ficherait volontiers des indigestions. C'est tendre comme du poulet... » (A, p. 436) Et entre la manducation et la dilapidation des biens symboliques : « la boutique mangée » (f° 2), « les dix-sept cents francs sont croqués » (f° 4), etc. Voir Joy Newton et Claude Schumacher, « La Grande bouffe dans *L'Assommoir* et dans le cycle Gervaise », *L'Esprit créateur*, vol. 25, n° 4, Hiver 1985, p. 17-29.

Le texte zolien dit que la bouche s'ouvre pour bavarder une fois que le ventre est plein : la voix médisante s'engraisse ainsi de l'amuse-gueule. Ensuite, les « ragots » fument et prennent à partie les habitus alimentaires de la donatrice. Dès lors, « donn[er] la pâtée à tout son monde régulièrement » (A, p. 463), offrir de « manger un morceau ensemble » (A, p. 342), payer une tournée entre amis ou encore donner des restants de table, c'est ouvrir les bouches dans tous les sens, et, possiblement, se faire avaler par ces orifices béants. N'est-ce pas Gervaise, qui, *trop donnante de nature*, sera mangée « morceau par morceau » par le quartier? De même, que « la rue cr[ève] d'indigestion » (A, p. 271) après le gueuleton d'anniversaire ne peut que préfigurer, dans la logique du schème digestif de la réciprocité à l'œuvre dans le récit, une régurgitation qui prendra la forme de l'exclusion de Gervaise de la communauté<sup>64</sup>. Le roman reformule le proverbe « qui ouvre la main, la fait ouvrir au voisin » qui devient « qui ouvre la bouche, la fait ouvrir au voisin » et risque d'être ingéré par cette mâchoire vorace. Synthétisant le rôle du voisinage dans le domaine des répartitions et prestations, cette topique discursive, reconfigurée et remotivée par la sémiosis zolienne, apparaît comme un micro-système culturel du texte.

Après *Le Ventre de Paris* et son circuit digestif et avant *Germinal* et son Voreux qui ingurgite les hommes, *L'Assommoir* est le grand roman de la gueule, comme organe qui mange et avale l'autre, qui parle et qui vomit sur lui. Ainsi le roman décline-t-il toutes les variations sémiques du mot « gueule » qu'on retrouve dans la langue verte : faisant des gueulardises et des gueuletons, les personnages, gueulards et goinfres, dégueulent et s'engueulent. *Fort-en-gueule et portés sur leur gueule*, ils ont de *bons coups de gueule*, avant d'*avoir une gueule de bois*. La sonorité textuelle est rythmée par les bruits des mâchoires et des

64. Après la déglutition, le voisinage vomit l'excédent. D'ailleurs, après avoir parcouru le quartier à la recherche de nourriture et en essayant de se prostituer, Gervaise revient à la maison de la Goutte d'Or, décrite ainsi : « À cette heure de nuit, le porche, béant et délabré, semblait une gueule ouverte. » (A, p. 483.)

gueulées<sup>65</sup> : « Alors la maison craqua, un tel gaeulement monta dans l'air tiède et calme de la nuit, que ces gueulards-là s'applaudirent eux-mêmes, car il ne fallait pas espérer de pouvoir gueuler plus fort. » (A, p. 594) Cette double dimension de l'oralité, inscrite dans la gueule du texte, suggère une « physiologie du langage<sup>66</sup> » qui fait craquer non seulement le corps-domus, mais la langue littéraire : ce « gueuloir » qu'est *L'Assommoir* dévoile un micro-monde de l'expression populaire, où « les mots disent autre chose que ceux de la culture dominante [...] [et] prennent racine dans un autre lieu, celui de la tradition populaire<sup>67</sup> ». Les mots, vitriolés et alambiqués, sont en effet *détournés de leur sens* (A, p. 421) où ils prennent une « signification cochonne » (A, p. 421), et la « langue » est bien « à double entente » (A, p. 421) et détente. Dans cet univers mis sens dessus dessous, sens devant derrière, voire cul par-dessus tête, qui possède sa propre hétéroglossie, ce qui circule, c'est une langue qui célèbre les « vêpres de la gueule » (A, p. 342). « Foyer culturel » où se révèlent les aspects focaux caractérisant les pratiques quotidiennes et « populaires » de l'oralité, de la corporalité et de la réciprocité, cette langue « fai[t] corps avec ce qu'elle décrit<sup>68</sup> », donnant et dépensant sans compter, avalant les dictionnaires et les locutions idiomatiques, absorbant une culture linguistique, qu'elle régurgite à sa manière particulière : cette langue, écrit Zola dans sa préface au roman, est précisément « un régal pour les grammairiens

65. Dégueuler, dégueulade, dégueulage ou dégueulis, c'est « avoir une indigestion » et être pris de « vomissement »; engueuler veut dire tout autant « avaler, manger » que « injurier grossièrement, provoquer, chercher querelle »; être fort-en-gueule, c'est être « insolent, bavard »; gueulard est un « gourmand »; gueulardise « gourmandise »; gueule veut dire « appétit énorme », donc être porté sur sa gueule, c'est « aimer les bons repas et les plantureuses ripailles »; donner un bon coup de gueule, c'est « manger avec appétit »; avoir une gueule de bois, c'est être ivre; les gueulées sont des « paroles ordurières », gueuler, c'est « crier, gronder »; le gueuleton est un « repas ». (Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883 [1866].)

66. Sylvie Mouglin, « La langue, le rouet et le rabot », *op. cit.*, p. 143.

67. Martine Grinberg, « Carnaval et société urbaine XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle. Le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, t. 4, n° 3, 1974, p. 237.

68. Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 84 (en note).

fureteurs » (A, p. 47) et pour l'écrivain naturaliste. Dès lors, l'énonciation se colle aux règles qui gouvernent les sujets de l'énoncé. En effet, il y a un mimétisme entre la dépense, le débordement, le don à tout venant des Coupeau et l'absence de retenue et d'économie énonciatrice du langage zolien<sup>69</sup>. D'où le fait que le texte abonde en discordances, enflures, bruits de corps, argots scatologiques qui s'apparentent à des hoquets, rots, vomis, excréments. Ce rapport homologique entre les panses distendues et les excroissances de l'écriture montre que Zola s'intéresse au volet refoulé et disqualifié du langage, c'est-à-dire à son ancrage dans les fonctions corporelles<sup>70</sup>, aspect habituellement rejeté en dehors du monde littéraire institué et réglé par des codes scripturaires. Se nourrissant d'oralités, de corporalités et d'analités, le texte prend la forme d'une bouche hypertrophiée, mâchant, digérant et transformant le langage convenu et convenable<sup>71</sup>. Ces coups de gueule langagiers, véritables coups de force littéraire, peuvent être tenus pour des gueulardises poétiques.

69. Voir Henri Mitterand, qui avait déjà relevé dans *Germinal* ce type de mimétisme : *Le Regard et le signe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1987, p. 152.

70. Marie Scarpa l'avait déjà souligné à propos du *Ventre de Paris* où on retrouve « l'idée d'une sorte de concrétisation permanente, voire de corporisation (ou d'ancrage dans le corporel) de l'écriture même. » (*Le carnaval des Halles*, op. cit., p. 85).

71. Sur les rapports entre oralité, analité, carnaval(ité) et écriture réaliste dans une perspective ethnocritique, voir Jean-Marie Privat « Entre oral, anal et carnaval. Maupassant ou les ruses du dire », à paraître.



## Julien Marsot

Université du Québec à Montréal

### Diogène le Cynique, un modèle d'inconvenance pour la bohème? Moreau, Baudelaire et la vie de chien

Un homme d'esprit est perdu s'il ne joint pas à l'esprit  
l'énergie de caractère. Quand on a la lanterne de  
Diogène, il faut avoir son bâton<sup>1</sup>.

Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort  
*Maximes et pensées*

**E**n consultant le *Dictionnaire universel de la langue française* de Charles Nodier et Victor Verger, le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait parcourir l'entrée suivante : « Cynisme, s.m. la philosophie cynique, la doctrine des philosophes cyniques. — Le caractère de celui qui brave toutes les lois de la convenance et de la pudeur<sup>2</sup>. » Cette définition succincte à même un lexique du

---

1. Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, « Maximes et pensées », *Œuvres complètes de Chamfort, de l'Académie française. Tome second*, Paris, Maradan Libraire, 1812, p. 56.

2. Charles Nodier et Victor Verger, *Dictionnaire universel de la langue française*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Lebigre Frères, 1832, t. 1, p. 29.

Romantisme n'est pas sans indiquer d'emblée la séduction qu'a pu exercer la notion de « cynisme » sur l'imaginaire de certains poètes du siècle avides de provocations. Comme le suggèrent les deux acceptions relevées par Nodier et Verger, la notion est scindée entre le sens de la référence savante extraite de la tradition philosophique et le sens commun du terme qui caractérise plus généralement une disposition inconvenante. Dans les représentations de la marginalité au XIX<sup>e</sup> siècle, ces deux niveaux sémantiques sont appelés à s'interpénétrer, notamment par le biais d'une figure emblématique :

[M]étaphore du poète marginalisé ou des aspects négatifs de la modernité métropolitaine, [...] Diogène, flâneur ou nomade barbare de la ville, [sert], à la bohème, de personnage d'identification ou, aux représentants de l'ordre bourgeois, d'exemple repoussant<sup>3</sup>.

La figure du plus célèbre Cynique de l'Antiquité, Diogène de Sinope, est donc convoquée de part et d'autre pour instituer une frontière symbolique et axiologique entre l'artiste et l'ordre social : tantôt pour en faire un modèle, tantôt à titre d'anathème.

C'est en ce sens qu'Hégésippe Moreau convoque à titre d'*alter ego* la figure qui devient l'embrasseur culturel intransigeant de la libre expressivité romantique, qu'il colore de républicanisme, dans son premier recueil de 1833 d'abord promis à un échec retentissant : *Diogène. Fantaisies poétiques*. Moreau, ayant perdu son emploi de typographe à l'imprimerie Didot pour sa participation aux Trois Glorieuses, a connu tour à tour la misère urbaine, la phtisie et l'hôpital, et il s'identifie dans son poème au philosophe antique devenu porteur de ses récriminations :

Quand l'usage absolu règne par ordonnances  
Et que tout se nivelle au joug des convenances,  
Malheur à l'imprudent qui s'égare d'un pas

---

3. Dietmar Rieger, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris". Marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, n° 59, « Marginalités », 1989, p. 23.

Hors du cercle banal qu'a tracé le compas!  
 Devant des gueux, dorés de titres et de grades,  
 S'il ose effrontément huer leurs mascarades,  
 La foule du lépreux s'écarte avec effroi :  
 « C'est un Cynique! » — Eh bien! je suis cynique, moi!  
 [...]
   
 Diogène aux railleurs porte un défi mortel [...] <sup>4</sup>.

Le cynique est placé sous le signe de l'*hubris*, de la démesure par rapport à la mesure symbolique du compas, ici une image de la convention sociétale, des règles et des interdits, des lignes comportementales à ne pas franchir. Parce que le poète outrepassa les frontières de la *doxa*, le « joug des convenances », le qualificatif péjoratif de « cynique » lui est d'abord jeté avec « effroi » par la foule qui s'en écarte pour éviter toute contagion. Sa singularité est comparée à une lèpre, mais ses détracteurs sont pour leur part des « gueux dorés de titres et de grades ». On remarque ainsi l'inversion axiologique de l'injure lancée à la liberté du poète misérable : le vrai « gueux », au sens archaïque de « malhonnête », serait plutôt celui drapé des oripeaux de l'*auctoritas* dont l'attribution arbitraire relève de la « mascarade ».

La valeur du « cynisme » attribué au sujet comme injure qu'il revendique subséquemment par défi (« Eh bien! je suis cynique, moi! ») fait écho aux doxographies antiques et à la logique séminale du fait cynique en philosophie : la réversion de l'injure lancée à l'inconvenant, et la joute verbale entre philosophe et Cité. Considérons l'anecdote suivante tirée des *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce : « Diogène était en train de déjeuner sur la place publique. « Chien! criaient des badauds autour de lui. — C'est plutôt vous les chiens, reprit-il, puisque vous m'entourez pendant que je mange »<sup>5</sup>. » Implicitement, l'anecdote se réfère à l'étymologie du « cynisme », du

4. Hégésippe Moreau, « Diogène. Fantaisie poétique », *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1861, p. 16-21.

5. Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Université d'Ottawa, 1959, p. 84.

grec *Kunikos*, concernant le chien, *Kuôn*. C'est parce que les Cyniques se réunissaient au portique du chien, le Cynosarge, qu'on les traita de chiens et qu'ils s'en amusèrent eux-mêmes jusqu'à faire de l'injure le nom de leur école, et que divers traits de conduite surgirent à partir de cette analogie qui ne se fondait que sur une incidence topographique. De ce paradigme canin, Élisabeth de Fontenay nous rappelle « son manque de rigueur, et même ses contradictions<sup>6</sup> » par rapport à la doctrine des soi-disant hommes-chiens. Plutôt que sur la servilité et fidélité du meilleur ami de l'homme, le Cynisme antique cultive la volonté, la liberté subjective autosuffisante et constitue « une posture de défi envers la cité, l'histoire [et] la communauté humaine du dire<sup>7</sup> ».

Incidentement, cette métaphore canine séminale autant qu'inappropriée est appelée à contaminer au XIX<sup>e</sup> siècle la représentation de Diogène en marquant les difficultés qui découlent d'une inconvenance supposément posée entre le poète et ses destinataires. En insistant sur la dimension cynocéphale du poète en Diogène, certains écrivains, comme Baudelaire, marquent ainsi depuis le *logos* du mythe les contradictions de l'artiste en bohème. Une bohème dont Moreau aura justement été l'emblème pour une large part du XIX<sup>e</sup> siècle français.

## La métaphore étymologique déployée

La métaphore canine paradoxale à l'origine du mot cynisme est celle filée par Baudelaire dans « Les bons chiens », ultime poème de la version de 1869 du *Spleen de Paris*. Le morceau, clin d'œil au tableau *Intérieur du saltimbanque* du peintre animalier Joseph Stevens, dépeint les artistes de rue sous les traits des chiens des pauvres.

---

6. Élisabeth de Fontenay, « Les soi-disant hommes-chiens », *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2013, p. 205.

7. *Ibid.*, p. 211.

Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri, tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait tout aussi bien qualifier d'*officieux*, si la république, trop occupée du *bonheur* des hommes, avait le temps de ménager l'*honneur* des chiens<sup>8</sup>!

Les bons chiens sont ici les compagnons du saltimbanque qui partagent son sort, comme dans le tableau de Stevens, et se rapprochent ainsi du poète-narrateur qui, nous dit le texte, « les regarde d'un œil fraternel » (BC, p. 360). La clôture du recueil opère un glissement du comparé métaphorique animalier déjà évoqué dans « Le chien et le flacon » où, inversement, le chien est pour le narrateur l'« indigne compagnon de ma triste vie » qui « ressemble au public à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies<sup>9</sup> ». Comme dans le cas de Diogène, l'attribut canin est doté d'une réversibilité axiologique : tantôt injurieux, il est aussi assumé par l'éthos du locuteur comme doté de traits positifs. Ainsi, les bons chiens du dernier poème du recueil, « officieux » en regard de la République, sont fidèles compagnons de l'artiste en tant que catégorie que la bourgeoisie ignore et s'obstine à ne pas reconnaître. C'est la dichotomie que pose le texte par son mépris affiché pour le chien « bourgeois » :

Fi du chien bellâtre, de ce fat quadrupède, danois, king-charles [...] À la niche, tous ces fatigants parasites! [...] Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée! Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, [est] comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion [...]. (BC, p. 360-361.)

8. Charles Baudelaire, « Les bons chiens », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 362. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention BC.

9. Charles Baudelaire, « Le chien et le flacon », *ibid.*, p. 284. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention CF.

Le chien riche et oisif, le pur-race aux conditions de vie opulentes (sa niche est soyeuse et capitonnée) est ici honni et qualifié de « parasite », cela puisque son confort implique sa domestication. Inversement, en parlant de « philosophes à quatre pattes » et, en conclusion au texte, de « chiens philosophes » (*BC*, p. 363), Baudelaire ne manque pas d'évoquer tacitement la figure de Diogène, non sans équivocité par rapport à l'horizon d'attente qu'elle appelle. Car loin de vivre en autarcie, les bons chiens artistes demeurent « esclaves complaisants, soumis ou dévoués » — donc structurés par les traits implicites et paradoxaux de la métaphore étymologique du cynisme.

## Le cynisme de la prostitution artistique

L'enjeu au cœur de la mise en rapport des deux poèmes en prose, c'est autant un pacte de lecture que la condition économique des artistes bohèmes qualifiés de « pauvres diables qui ont à affronter tout le jour l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens » (*BC*, p. 362). Car comme l'écrivait un Baudelaire laconique dans ses *Fusées* : « Qu'est-ce que l'art? Prostitution<sup>10</sup> ». C'est cette compromission, voire cette servilité inévitable de l'échange poétique et de son économie que met en scène l'ouverture du « Chien et le flacon » : « “Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville.” » (*CF*, p. 284.) Les verbes impératifs « approchez » et « venez » forment l'injonction du poète qui doit initier la relation au public qu'il flatte (« beau », « bon », « cher toutou ») et dont il ne peut se priver, et cela même si cette relation culmine sur la déception que provoque le manque de goût de ce dernier. Du reste, le parfum est « acheté » chez le meilleur artisan de son art — l'inconvenance du Beau par rapport à la vulgarité du public s'avère lexicalement subordonnée aux aléas du paradigme économique. Enfin, les chiens bellâtres du dernier poème qui « ne

---

10. Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 649.

logent même pas dans leur museau pointu assez de flair pour suivre la piste d'un ami » (*BC*, p. 360) font pendant, comme le remarque Maria Scott, au manque de flair du lecteur avide d'« ordures » plutôt que de parfum : la cible connotée par le dernier poème demeure le public canin incapable de discerner grâce à l'odeur la « piste d'un ami » auteur dans la sinuosité du poème en prose<sup>11</sup>.

En ce sens, les bons chiens « qui surveillent, avec une attention de sorciers, *l'œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé » (*BC*, p. 362) ne sont pour leur part que fidèles à l'alchimie d'un art lentement mijoté au détriment de leur condition matérielle d'existence, et ne sont « soumis ou dévoués » que du point de vue du parasitisme de l'échange bourgeois auquel consent le poète, avec cynisme. Mais au même titre qu'il y a bons et mauvais chiens, il y a cynisme et cynisme. Comme l'explique le philosophe Jacques Bouveresse :

Le cynique moderne [...] est donc en un certain sens le contraire du cynique de l'Antiquité, puisqu'il poursuit, avec une rigueur implacable et sans reculer devant l'utilisation des moyens les plus infâmes, des fins que le réalisme de son ancêtre grec aurait rejetées avec l'ironie la plus féroce et l'insolence la plus méprisante<sup>12</sup>.

Convenir aux attentes du public — lui livrer des excréments poétiques — reviendrait à se soumettre au cynisme « vulgaire » du « pragmatisme » économique réduisant la poésie au statut de fétiche consommé. Du coup, la référence à Diogène et au cynisme antique entérine l'authenticité de l'artiste qui — devant les « *moyens infâmes* » et inévitables de la prostitution artistique de son siècle — ne cède pas les *fins* de son propre jugement et travail esthétique. D'où le mépris à la fois pour le manque de goût du public-chien que pour le chien « bellâtre » auquel la convenance donne une niche confortable.

11. Maria Scott, « Intertexte et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire », *Romantisme*, n° 156, « L'art de la mystification », 2012, p. 66.

12. Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, 1984, p. 28-29.

Au contraire, les bons chiens du saltimbanque, en un glissement métonymique, sont « tous très exacts, sans carnets, sans notes et sans portefeuilles » (BC, p. 361) — précision superflue, puisque tous les chiens, au sens littéral, n'ont évidemment pas de portefeuilles, mais précision qui marque à tout le moins qu'en tant que métaphore en acte dans le texte, ces bons chiens sont les gardiens de l'art dans l'indifférence de la condition économique et vivent en marge de ses fins.

Cette résistance est toutefois cher payée. Comme l'a fait remarquer Jérôme Thélot<sup>13</sup>, les bons chiens qui surveillent « *l'œuvre sans nom* » avec « une attention de sorcier » actualisent un intertexte avec la traduction française de *Macbeth* par Émile Deschamps que Baudelaire avait à sa disposition (et auquel fait indice l'usage de l'italique dans le poème comme marque de citation). « *A deed without a name* », « une œuvre sans nom » répondent les sorcières à Macbeth qui, dans la pièce de Shakespeare, s'enquiert du contenu d'un chaudron dont la mixture est précisément censée produire sa chute.

Cette défaite inéluctable de l'artiste qui foment le *Grand Œuvre* en dépit de la complaisante prostitution artistique auquel il est voué, le narrateur des « Bons chiens » s'en console d'une idéalité qui relève du vœu pieu : « Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés et désolés » (BC, p. 362). On le constate : ce paradis spécial et éventuel (relevant d'une idéologie consolatrice dont Baudelaire n'était lui-même pas dupe) récompense les valeurs de « patience » et de « labeur » de chiens-philosophes coiffés « comme des troubadours ou des militaires » (BC, p. 362). Ces attributs connotent des chantres disciplinés, des poètes enrôlés à la cause du travail esthétique. Enfin, les marqueurs interrogatifs du

---

13. Jérôme Thélot, « Une citation de Shakespeare dans *Les Bons Chiens* », *Bulletin baudelairien*, n° 24. 2, 1989, p. 61-66.

texte soulignent la dimension fantasmée de ce paradis consolateur de la discipline créatrice. Par conséquent, la litanie itérative des qualificatifs canins (bons, pauvres, crottés) devient, en tant que leitmotiv du texte, la marque structurale d'une pitié doublée de fatalité à l'égard d'une telle illusion quant à la vie artiste.

## Un conflit entre la figure antique et l'éthos romantique

Or, et ce dont la critique n'a pas encore pris acte à cet égard<sup>14</sup>, c'est la présence du même intertexte shakespearien dans le poème *Diogène* d'Hégésippe Moreau. Les deux œuvres peuvent alors être lues de concert puisqu'elles partagent la référence à Diogène, à *Macbeth* et aux conditions de vie de l'artiste bohème. Moreau écrivait :

Parfois comme un oracle interrogeant Shakespeare,  
Je l'ouvrais au hasard, et quand mon œil tombait  
Sur la prédiction d'Iphictone à Macbeth,  
Berçant de rêves d'or ma jeunesse orpheline  
Il me semblait ouïr d'une voix sybilline  
Qui murmurait aussi : « L'avenir est à toi;  
La Poésie est reine; enfant, tu seras roi! »  
Vains présages, hélas! Ma muse voyageuse  
A tenté, sur leur foi, cette mer orageuse  
Où, comme Adamastor debout sur un écueil,  
Le spectre de Gilbert plane sur un cercueil.  
[...]  
Les jeunes talents, cahotés par le sort,  
Trébuchant à la fin de secousse en secousse,  
Contre la fosse ouverte où disparut Escousse,  
N'ont plus, en s'abordant, qu'un salut à s'offrir,  
Le salut monacal : Frères, il faut mourir<sup>15</sup>!

14. En effet, l'intertexte shakespearien signalé par Thélot (qui l'interprète de façon peu convaincante comme une anticipation du destin de Baudelaire devenu aphasique) est constamment débattu par la critique qui ne sait quel sens lui conférer. Voir Yann Mortelette, « "Les Bons Chiens", *Macbeth* et "l'Œuvre sans nom" », *Buba*, XXXI, n° 2, décembre 1996, p. 100-105.

15. Hégésippe Moreau, *op. cit.*, p. 18.

Le poème de Moreau culmine sur une tragédie de l'élection poétique qui convoque Victor Escousse et Nicolas Gilbert, emblèmes mélancoliques de la malédiction du poète sur laquelle Moreau, mort à 28 ans, construit de façon prophétique son éthos et le scénario auctorial qui aura été le sien. Or, cette médiatisation élégiaque de soi-même n'est pas sans dégrader le cynisme (antique et authentique) de Diogène ni sans déplacer, voire invalider, les modalités de l'inconvenance associée à cette figure :

La cruelle lucidité de Diogène n'est pas pessimisme. Trop souvent on confond le regard froid et acéré du moraliste avec celui, prismatique, de l'obsédé du pire. Rien n'est plus éloigné de l'esprit cynique que le goût des distorsions systématiques effectuées dans le sens de la catastrophe. [...] Depuis Aristote, on sait la mystérieuse parenté de l'homme de génie et de la mélancolie. Mais l'excès de bile [...] n'est pas le fait du cynique, que l'exercice jubilatoire met à l'abri de pareils désagréments. La bile cynique [...] se fait arme contre le bovarysme<sup>16</sup>.

À l'époque, Arsène Houssaye avait déjà noté chez Moreau une contradiction performative entre les caractéristiques implicites de la figure de Diogène et les éléments idiosyncrasiques propres à l'éthos du poète qui peuvent relever du « bovarysme » : « Hégésippe a été quelquefois Diogène [...], mais ce Diogène allait reposer son cynisme au pays de ses rêves<sup>17</sup> ». Bref, Moreau incarnait un Diogène qui « n'avait pourtant pas bu le vin de son tonneau avant de s'y loger<sup>18</sup> » et se faisait plutôt larmoyant que rieur; impuissant qu'armé du bâton de la satire. Alors que Moreau reste surnommé « Diogène » tout au long du siècle (et ce jusqu'en 1902 dans le fameux *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* de Catulle Mendès),

---

16. Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 59.

17. Arsène Houssaye, « Hégésippe Moreau », *Histoire du 41<sup>e</sup> fauteuil de l'Académie française*, Paris, Hachette et cie, 1864, p. 311.

18. *Ibid.*

cette identification avec la figure ne serait fondée que sur les signes extérieurs relégués par les images d'Épinal et le folklore urbain de la période romantique (cheveux longs, haillons et insolence pour l'autorité en condition de pauvreté assumée). Bref, ce que la figure implique entre en contradiction avec les éléments mélancoliques de l'éthos romantique de Moreau qui s'énonce à travers elle.

## Une logogenèse critique de la bohème

Au contraire, Baudelaire, en s'emparant du référent culturel diogénique l'insère dans un jeu savant et métagoétique où l'étymologie du « cynisme » devient logogenèse et produit une scénographie fabulaire de la vie de bohème. En effet, selon la perspective critique d'une « poétique culturelle de la langue littéraire [qui essaie] de cerner les contours d'une "narratologie génétique"<sup>19</sup> », le processus de logogenèse caractérise selon Jean-Marie Privat l'œuvre dont le récit serait produit par déploiement des possibilités narratives contenues virtuellement dans les ressources de la langue (du lexique jusqu'aux locutions, clichés et métaphores figés par l'usage). Ce jeu *poïétique* de Baudelaire avec le terme « cynique » esquisse certes une moralité satirique et auto-ironique de son opinion paradoxale sur la bohème, mais ferait aussi miroiter en son sein les connotations plus élargies du terme dans le paysage qui lui était contemporain. En partageant l'intertexte avec *Macbeth* du plus célèbre poème de Moreau, ce soi-disant Diogène français, la métaphore étymologique du cynisme devenue poème en prose irait jusqu'à suggérer une petite moralité de son opinion sur ce poète.

La lecture d'une notice de Baudelaire sur Moreau composée pour l'anthologie *Les Poètes français* d'Eugène Crépet (et refusée par celui-ci) permet d'appuyer cette hypothèse puisque Moreau y est attaqué

---

19. Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa [dir.], *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 241.

pour sa dérogation aux principes qui se trouvent au contraire valorisés dans « Les bons chiens » :

[L]e siècle considère volontiers le malheureux comme un impertinent. Mais si ce malheureux unit l'esprit à la misère [comme Poe et Nerval] alors l'impertinence devient intolérable. Ne dirait-on pas que le génie est un reproche et une insulte à la foule! Mais s'il n'y a dans le malheureux ni génie ni savoir, si l'on ne peut trouver en lui rien de supérieur, rien d'impertinent, rien qui empêche la foule de se mettre de niveau avec lui et de le traiter conséquemment de pair à compagnon, dans ce cas-là constatons que le malheur et même le vice peuvent devenir une immense source de gloire<sup>20</sup>!

Baudelaire se désole que la misère de Moreau lui ait été « comptée pour du travail<sup>21</sup> » et son succès posthume le rend coupable de disséminer l'idée chez le public que « que tous les malheureux sont poètes<sup>22</sup> ». En effet, comme le remarque Jean-Didier Wagner, l'année de sa mort, « on ne se doute pas de l'importance que Moreau va connaître dans le champ littéraire et dans le public » et, suite à la campagne de Felix Pyat dans *Le National*, on lui célèbre finalement, dans une atmosphère « hystérico-médiatique [...] des funérailles rédemptrices s'offrant en apothéose<sup>23</sup> ». Aussi, les œuvres de Moreau connaîtront-elles un nombre record de rééditions dans les décennies suivantes, ce dont Baudelaire s'insurge par rapport au sort d'un Poe ou d'un Nerval.

Dans le portrait acerbe de la bohème que brosse aussi la préface des *Martyrs ridicules* de Léon Cladel, Baudelaire précisait : « De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, [la bohème] ignore

---

20. Baudelaire, « Hégésippe Moreau », *Œuvres complètes, op. cit.*, 1976, t. 2, p. 156.

21. *Ibid.*, p. 157.

22. *Ibid.*, p. 158.

23. Jean-Didier Wagner, « Moreau, Hégésippe », *Les Bohèmes. 1840-1870. Écrivains — Journalistes — Artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 1369-1370.

que le génie [...] n'est que la récompense de l'exercice quotidien<sup>24</sup>. » Baudelaire estimait que ceux qui étaient dotés d'un vrai talent étaient détournés d'accomplir une grande œuvre par la tentation d'identifier l'art à la vie déjà dénoncée par Henry Murger dans ses *Scènes de la vie de bohème*<sup>25</sup>. Moreau serait en ce sens un poète au talent avorté qui a refusé le travail — lieu du « génie » authentique — et le public, par une sorte de charité bourgeoise, reconnaît en lui un compagnon consolateur de sa médiocrité esthétique-existentielle. Comme l'écrivait Jerrold Seigel, « l'attitude la plus caractéristique de la bohème à l'égard de l'art — son identification à l'émotion et au sentiment [vécus] — correspondait précisément à celle de la bourgeoisie<sup>26</sup> ». Cette attitude est bien celle de Moreau qui fait entendre sa voix à travers Diogène.

Pour en revenir à la définition romantique précitée du « cynisme » tirée du dictionnaire de Nodier et Verger, laquelle implique de braver « pudeur » et « convenance », l'impudeur du Diogène de Moreau et son défi pseudo-biographique restent parfaitement convenables aux clichés — notamment formels — de la poésie comme genre de discours. Du même coup, ils apparaissent sans effet, sinon qu'ils déclenchent une récupération mercantile posthume et hypocrite, et depuis laquelle certains bohèmes arrivistes de la décennie suivante, celle de Baudelaire, prennent Moreau pour modèle. Or, le manque de pudeur du Moi bohème satisfait aux exigences du manque de pudeur du public et de la Presse avides de faits divers. Par voyeurisme et

24. Charles Baudelaire, « *Les Martyrs Ridicules* par Léon Cladel », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 1165.

25. Dressant dans une préface la typologie des existences bohèmes dont les *Scènes* illustrent la thèse, Murger dénonce tout à la fois « les esprits faibles [qui] ont pensé que la fatalité était la moitié du génie » et ceux « qui trouvent dans la vie de bohème une existence pleine de séductions » du fait de « la paresse » que son mode de vie autorise, en précisant que même « s'ils ont la satisfaction de raconter leur *misère d'artiste* [...] ces bohémiens-là n'ont d'aucune façon rien de commun avec l'art ». Voir Henry Murger, « Préface », *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1880 [1851], p. 1-13.

26. Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1986, p. 119.

une dose d'hypocrisie se trouve loué, et rapidement vendu, un poète que personne n'a encore vraiment lu, mais dont la mort fascine. La mauvaise vie du poète convient donc au cynisme vulgaire du mécanisme de la presse — espace par excellence de l'écriture prostituée.

En ce sens, la préface posthume de Louis Ratisbonne aux œuvres du poète témoigne de la mauvaise conscience au cœur d'un tel succès en soulignant que si « cette mort à l'hôpital fut [...] son plus grand bonheur littéraire » parce qu'elle « lui suscita un torrent de regrets, d'amitiés et de louanges posthumes<sup>27</sup> », Moreau demeure un contre-exemple que « la prudence bourgeoise oppose aux ferveurs [...] de la vingtième année<sup>28</sup> ». Tout se passe comme si lire Moreau du bout des doigts avait valeur pédagogique — rassurant le lecteur quant au confort de sa propre existence, mettant en garde la jeunesse contre les dangers mortifères de l'inconvenance artiste — réaffirmant l'adéquation du vécu et de l'esthétique comme valeur en dehors de tout jugement de goût. Ainsi, plaignant le sort de l'artiste qui dérogea fatalement aux convenances, le public, en usant de rationalité cynique vulgaire, se confirme sa supériorité morale par rapport à ce qu'il consomme complaisamment. Son propre manque de talent — voire sa subordination de caractère aux convenances — est tenu pour l'équivalent d'une saine moralité vis-à-vis des prétentions et aspirations qui se révèlent au contraire fatales à l'artiste — fatalité dont on se délecte plus que du poème.

## La modernité, un cynisme de la forme détournée

Le bohémianisme, vécu comme contrainte par Baudelaire, reste donc pour lui une condition externe à l'activité poétique, imposée par l'ordre social. Se targuer de cette misère, comme le fait le Diogène dégradé de Moreau, est une posture réactive sur le fond — et inactive

---

27. Louis Ratisbonne, « Notice sur Hégésippe Moreau », Hégésippe Moreau, *op. cit.*, p. VIII.

28. *Ibid.*, p. I.

sur la forme — dont le succès posthume confirmerait la complicité structurelle et la dépendance idéologique. La fidélité à la valeur-travail de *l'art en tant qu'art* dont témoigne « Les bons chiens » découle surtout de l'indifférence à l'égard de cette relation externe. Puisque la misère frappe le bon comme le mauvais poète dans le cadre de la prostitution artistique, la liberté qui consiste à détacher son art de la bêtise de son public reste le geste qui, pour Baudelaire, demande le courage, et qui produit l'autarcie, propre à l'autosuffisance idéale du cynisme antique — une valeur-travail cynique qui, pour Baudelaire, « loin qu'elle soit le fruit d'une intériorisation d'une morale bourgeoise et capitaliste [est] au contraire une valeur choisie contre son siècle<sup>29</sup> ». Cette valeur-travail, ici, est celle de la rénovation formelle : « l'œuvre sans nom » surveillée par les « chiens philosophes » étant le poème en prose lui-même, genre oxymorique, « monstrueux » disait Baudelaire, genre qui détourne les conventions génériques et que Baudelaire prétend inventer à l'instar des petits romantiques. Et comme l'ont bien démontré Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, le poème en prose de Baudelaire s'offre comme un genre né pour la presse et d'abord pour les besoins alimentaires du poète compromis à même la logique de la réclame, comme l'est le narrateur du « Chien et le flacon ». Cependant, Baudelaire procède par *détournement* du péritexte éditorial du feuilleton, « adressant un pied de nez à l'hypocrite lecteur du journal<sup>30</sup> ». Ainsi, l'œuvre sans nom qui mijote dans le chaudron des bons chiens est une soupe indigeste et alchimique, qui, si elle n'aide en rien les conditions de vie du saltimbanque du poème, résiste à tout le moins *symboliquement* au « directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens », et à « l'indifférence du public » dont le poème fait mention.

29. Fabrice Wilhelm, *Baudelaire. L'écriture du narcissisme*, Paris; Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 104.

30. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Baudelaire », *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2006, p. 101.

En dépit de sa bravade, le *Diogène* de Moreau ne serait qu'inconvenant en surface, puisqu'il convient finalement aux attentes esthétiques et morales du public philistin. D'où que le défi cynique qu'il ait prétendu poser soit resté apparemment sans effet, puisque l'exclusion existentielle de l'artiste plaît à l'idéologie consolatrice dominante qui s'en régale comme d'une esthétique convenable — alors que sa contingence est sans inventivité créatrice. Pour Baudelaire, ni du côté du bourgeois ni du côté des bohèmes qui sont l'envers et l'endroit d'une même logique socio-esthétique, c'est donc d'abord en convenant à ses propres exigences et valeurs immanentes que la poésie, devenant moderne, cynique — et prose — se fait véritablement inconvenante.

Érika Wicky

Université du Québec à Montréal

Courbet et la critique d'art.  
« Inconvenance des sujets »  
et conventions picturales

Rien n'est amusant comme l'attitude de la critique  
à l'égard de Courbet<sup>1</sup>.

Émile Zola  
*Mon Salon*

**L**a désuétude dans laquelle est tombé le terme *convenances* depuis le XIX<sup>e</sup> siècle semble aussi témoigner de la disparition de la chose. Les *années folles*, ses artistes d'avant-garde et ses garçonnnes paraissent s'être débarrassés des *convenances*, toujours invoquées au pluriel, vécues comme autant de contraintes sociales pesantes. Ne pas respecter les convenances, dont on se libérait alors comme des corsets, semble, en effet, avoir été le signe d'un esprit fort, d'une certaine liberté, d'une indépendance morale. Pourtant, si l'on envisage leur histoire sur une durée très longue, on découvre

---

1. Émile Zola, « Mon Salon : Quelques bonnes toiles », *L'Événement illustré*, 9 juin 1868, paru dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 218.

que les convenances n'ont pas toujours été décriées. Pendant de nombreux siècles, elles ont paru fédératrices, ont été perçues comme un facteur de lien social, l'inconvenant se trouvant alors placé au ban de la société. Dans le domaine de la rhétorique, le respect des convenances, le convenable, naissait de la capacité d'adapter aux circonstances les différentes parties de son propos, de les inscrire dans l'ensemble du discours comme le comportement convenable d'un individu l'inscrit dans la société. Aussi, dans ses conseils aux orateurs, Cicéron faisait de la *convenientia* le lieu d'une rencontre entre l'éthique et le style. La tradition picturale (dont une des prérogatives était d'imagier des récits édifiants) étant très liée à celle de la rhétorique, cette importance fondamentale de la *convenientia* se trouve tout aussi essentielle dans la théorie de la peinture.

Le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît donc comme une période de transition au cours de laquelle cette valeur positive du convenable disparaît peu à peu sans jamais se perdre complètement comme en témoignent des résurgences telles que l'usage que Théophile Gautier fait du mot à la fin du siècle : « Les peintres de Venise excellent à rendre la joie, la santé, la richesse et le bonheur, et il fallut à Titien l'ombre de sa mort prochaine pour lui inspirer la tristesse religieuse convenable à cette scène lugubre<sup>2</sup> ». En outre, alors que les jeunes filles se voyaient recommander la lecture de manuels de convenances<sup>3</sup>,

---

2. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Paris, Charpentier, 1882, p. 49.

3. Le respect des convenances apparaît, en effet, fondamental dans l'éducation des jeunes filles. L'Abbé Antoine Ricard exprime bien les idées de son temps à cet égard, dans ce passage qui résume un chapitre entier de son ouvrage : « Les règles et les usages de la politesse portent un nom qui renferme une profonde signification dans sa concision admirable. On les nomme *convenances*. [...] C'est parce qu'elle est polie que la jeune fille est convenable, et elle doit à la stricte observation des convenances sociales, la conservation de sa vertu et le respect dont on l'entoure » (Antoine Ricard, *Le Manuel de la jeune personne*, Paris, De Perisse Frères, 1869, p. 265). Cependant, il énumère un peu plus bas quelques prétextes qui laissent imaginer quelles vertus on trouvera plus tard à l'inconvenant : « La jeune fille qui les méprise [les convenances], sous prétexte de grande simplicité, de laisser-aller gracieux, de honte aimable, a perdu son plus bel ornement... ».

jusqu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tous les programmes d'éducation des garçons comportaient une formation en rhétorique qui faisait la part belle à Cicéron, de sorte que l'on ne puisse pas douter que les auteurs et les artistes dont il est question ici aient été sensibilisés aux enjeux de la *convenientia*. Celle-ci était présentée aux jeunes gens comme le fondement de la vraisemblance, elle-même perçue dans le rapport qu'elle entretient avec le vrai. Le manuel scolaire de 1846 dont voici un extrait l'explique bien, le convenable a partie liée avec la vraisemblance :

Une règle non moins importante à observer, en traitant un sujet quelconque, c'est celle de la *vraisemblance*. En effet, on ne saurait être touché de ce que l'on ne croit pas. *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*. « Suivez la tradition ou imaginez des choses qui se conviennent. » Le *vraisemblable* est la représentation du vrai; il varie avec la nature et les circonstances qui l'offrent souvent sous des faces différentes<sup>4</sup>.

Dans cette perspective, la cohérence du choix des différents éléments impliqués dans la fiction<sup>5</sup> contribue à aider le lecteur ou le spectateur à se prendre au jeu, à se laisser aller à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle, en d'autres termes, la feintise ludique<sup>6</sup>. De plus, le vers de l'*Art poétique* d'Horace qui a été choisi ici souligne que le convenable devient particulièrement souhaitable lorsque l'auteur ou l'artiste ne s'inscrit pas dans la tradition. Envisagé dans sa dimension rhétorique, le convenable se présente donc comme une notion complexe autour

4. Pierre-Fabius de Calonne, *Traité de la narration suivi des règles de l'analyse oratoire avec des modèles d'exercices et augmenté d'un abrégé des tropes*, Paris, Jules Delalain, 1846, p. 10.

5. Le respect des conventions apparaît indispensable au contrat fictionnel qui lie l'auteur et son lecteur comme en témoigne la force que gardent encore aujourd'hui les conventions théâtrales, sur lesquelles repose l'adhésion du public à l'œuvre, sa confiance en la représentation. Dans le domaine des arts visuels, les conventions ont aussi une importance majeure. Ainsi Delacroix s'interroge : « Qu'est-ce qu'un dessin au blanc et au noir, si ce n'est une convention à laquelle le spectateur est habitué? » (Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1857, t. 3, p. 18).

6. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

de laquelle s'articulent deux éléments fondamentaux du discours sur l'art et, plus spécifiquement, de la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle : le vrai et la tradition.

Il apparaît donc fort significatif pour l'histoire de l'art de cette période que la perception du convenable se soit transformée et que sa valeur positive apparaisse avoir été transférée peu à peu vers l'inconvenant, comme ce que laisse entendre Stendhal dans une parenthèse assez peu équivoque :

Je soupçonne que tels sont les motifs qui amènent à Rome; mais tout cela a été soigneusement déguisé par toutes les phrases convenables (le convenable est le grand malheur du dix-neuvième siècle) sur le plaisir de la tranquillité, l'amour des fleurs, des beaux arbres, etc.; et l'on sacrifie tout cela au désir de voir Rome<sup>7</sup>.

Il reste à voir en quoi le convenable pose problème de façon spécifique au XIX<sup>e</sup> siècle et comment il a pu être perçu par les artistes de cette période, qu'ils soient écrivains ou peintres, non plus comme le fondement de la création artistique, mais comme une norme à transgresser. En d'autres termes, il s'agit de se demander comment le XIX<sup>e</sup> siècle a transformé le *convenable* en *conventionnel*.

Dans le domaine des arts visuels, alors que jusque-là les œuvres d'art devaient avant tout s'inscrire dans une tradition, on a vu apparaître l'idée selon laquelle elles devaient plutôt la dépasser. C'est sur les modalités de ce dépassement qu'était fondée la qualité des œuvres d'art selon une partie des critiques d'art qui s'octroyaient la tâche d'évaluer le travail des peintres, remettant en cause l'hégémonie de l'Académie de peinture et de sculpture. Outre qu'il contrevient aux deux aspects du précepte d'Horace énoncé précédemment (obéir à la tradition et rechercher le convenable), le fait que l'art doive à la fois dépasser la tradition et s'affranchir de convenances sociales jugées embarrassantes se trouve cristallisé dans la notion d'*avant-garde* qui

---

7. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 12 octobre 1827, Paris, Michel Lévy, 1873, t. 1, p. 84.

apparaît précisément à l'époque où Stendhal ajoute sa parenthèse. En effet, le terme militaire d'avant-garde, qui désigne un petit groupe de soldats envoyés en éclaireurs, au devant du gros de la troupe, fait son entrée dans le domaine des arts visuels au début des années 1830 et inaugure non seulement une conception de l'art comme bataille, mais aussi la revendication d'une adéquation entre la révolution sociale et l'innovation formelle. Dans cette perspective, on comprend que c'est le même mouvement qui conduisait à dépasser d'une part les convenances sociales sur lesquelles reposait l'ordre établi (ce qui rendrait l'inconvenant nécessaire à toute émancipation sociale, féminine, etc.) et à dépasser, d'autre part, ce que l'on appelait alors « les convenances de l'art », formulation du XIX<sup>e</sup> siècle à laquelle on préfère aujourd'hui celle de « conventions artistiques ».

Évidemment, l'Académisme avait encore de beaux jours devant lui et cette conception progressiste des arts ne pouvait être plus répandue que les idées révolutionnaires. La valorisation de l'avant-garde s'effectue donc sur une longue période dont le paroxysme est situé pendant l'entre deux guerres, dans les années 1920, à une période qui apparaît être aussi l'âge d'or de l'inconvenant, *les années folles*. Cette conception de l'art comme révolutionnaire tarde à s'imposer et semble être à l'œuvre pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, si bien que l'historienne de l'art Linda Nochlin situe ce qu'elle nomme « l'invention de l'avant-garde en France » dans une période allant de 1830 à 1880<sup>8</sup>.

La réception par les critiques d'art des tableaux de Courbet offre un exemple privilégié pour observer la façon dont le convenable s'est instauré comme une norme à dépasser, dans le champ spécifique des arts visuels. Souvent taxé d'inconvenance par la critique de son temps, ce peintre est considéré comme un des protagonistes de l'émergence de l'avant-garde, justement contemporaine de sa longue

---

8. Linda Nochlin, « The Invention of the Avant-Garde: France 1830-1880 », Thomas B. Hess et John Ashbery [dir.], *Avant-Garde Art*, London, Collier Books Edition, 1967, p. 1-24.

carrière (1842-1877). De plus, sa correspondance a été conservée, de sorte que l'on a accès aujourd'hui non seulement aux textes que les critiques d'art écrivaient sur lui, mais aussi, à travers sa correspondance avec sa famille, à ses propres réactions à la critique. On découvre donc les stratégies que Courbet déployait pour se faire connaître lorsqu'il déclare, par exemple, à ses parents : « C'est impossible de dire tout ce que m'a valu d'insultes mon tableau de cette année, mais je m'en moque, car quand je ne serai plus contesté, je ne serai plus important<sup>9</sup> ». « Être important », voilà ce qui apparaît avoir été l'ambition majeure de Courbet. Cet aspect de son tempérament n'a pas échappé à ses contemporains, scandalisés notamment par l'initiative qu'il prend d'organiser sa propre exposition individuelle en marge de l'exposition universelle de 1855. En ces débuts de l'ère médiatique, l'image de Courbet qui a été façonnée et répandue est donc celle d'un provocateur arrogant.

Courbet s'est construit un *ethos* d'inconvenant, car être inconvenant n'a d'intérêt que si on le fait exprès, sans quoi il ne s'agit que d'une maladresse due à l'ignorance des codes. L'inconvenance de Courbet réside tout d'abord dans le choix de ses sujets qui constituent le vecteur le plus immédiat de scandale. En la matière, Courbet refusait de s'inspirer de sujets historiques ou mythologiques, arguant qu'il n'était capable de peindre que ce qu'il avait déjà vu. Cela s'accompagnait d'un refus de l'idéalisation, c'est-à-dire de l'expression de grands sentiments et de vertus morales. Les figures que peignait Courbet étaient dépourvues de cette grandeur d'âme qui, s'exprimant dans la représentation, rendait les tableaux édifiants. Ce faisant, il contrevenait à une convention très établie, puisque cette idéalisation était très conventionnelle, comme le remarque Zola

---

9. Lettre du 15 juin 1852 (*Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 100). À ce sujet, Nadar raconte aussi : « Mais ce brave Courbet, en malicieux de son village, ne voyait de tout cela que le plus gros, et je me rappelle le jour et l'heure, il y a tant d'années de cela, où se posant en Ajax franc-comtois devant la critique, il me pria spécialement de l'éreinter. Pauvre Courbet! » (Nadar, *Nadar Jury au salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 14.)

qui, relevant au passage le lien entre l'inconvenance et le scandale, adresse ce reproche à Cabanel : « Il reste toujours convenable, il est toujours classique malgré tout, incapable de scandaliser son public en s'écartant trop violemment de l'idéal conventionnel<sup>10</sup>. »

Si l'on peut juger de la qualité d'une inconvenance à l'ampleur du scandale qu'elle provoque, on peut dire que l'envoi par Courbet de son tableau *Le retour de la conférence* au Salon de 1863 est une réussite. Tout d'abord, ce tableau est refusé par le jury du Salon (composé essentiellement de membres de l'Académie), mais la toile, ayant été accusée d'outrage à la morale religieuse, a aussi été exclue du Salon des refusés qui avait lieu cette année-là. Cette affaire a donné lieu à la publication d'un texte de Proudhon intitulé *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, au début duquel Proudhon prête aux détracteurs de Courbet le discours suivant : « Courbet, disent-ils, en est à sa dernière ficelle. Après avoir agacé le public de ses laideurs recherchées, le voilà qui a recours à l'inconvenance des sujets<sup>11</sup> ».

On imagine bien ce qui a pu paraître inconvenant dans ce tableau représentant un groupe de curées ivres, titubant dans la campagne, de même que dans les figures nues et langoureuses de *l'Étude de femmes*, disparue comme la précédente, interdite pour cause d'indécence l'année suivante. Pourtant, l'argument de l'inconvenance des sujets ne se rencontre pas chez les critiques d'art réfractaires à la peinture de Courbet : ceux-ci fondant leurs critiques sur la manière du peintre plutôt que sur le caractère inconvenant de ses sujets. C'est l'inconvenance formelle qui semble être le plus à redouter, si l'on en croit Olivier Merson qui écrit au sujet du *Combat de Cerfs* : « Le Maître d'Ornans » prétend encore sans doute que le laid et l'ignoble doivent être représentés de préférence au noble et au distingué; mais

10. Émile Zola, « Lettre de Paris : Une exposition de tableaux à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875, paru dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 294.

11. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères, 1865, p. 2.

cette fois du moins, il n'a pas banni de gaieté de cœur les convenances de l'art et les règles élémentaires du bon sens<sup>12</sup>. »

L'inconvenance des sujets n'apparaît pas être un argument majeur des détracteurs de Courbet, cet argument serait plutôt attribué par ses défenseurs aux ennemis du peintre, qui sont aussi, pour Proudhon, les ennemis de la révolution sociale : c'est-à-dire les bourgeois. Que l'inconvenance des sujets ne soit évoquée en ces termes que par les protecteurs du peintre trahit les nuances positives dont le mot commence alors à se charger. Comme le remarque le caricaturiste Daumier l'année de la parution du texte de Proudhon : ne pas aimer Courbet, c'est bourgeois (voir l'illustration ci-contre). Peu après, un autre caricaturiste présente le peintre dans une posture excentrique, faisant cette leçon au fils de Proudhon : « Jeune flambeau du réalisme, saisis-tu la philosophie de ma situation? S'asseoir comme tout le monde, c'est bourgeois, c'est classique; mais se poser comme je le fais, c'est réaliste<sup>13</sup>. » Or, de l'avis de Champfleury, ce n'est justement pas pour les bourgeois que Courbet peint : « Le facile métier que de faire du joli, du tendre, du coquet, du précieux, du faux idéal, du convenu à l'usage des filles et des banquiers! M. Courbet n'a pas suivi cette voie, entraîné d'ailleurs par son tempérament<sup>14</sup> ». Le convenable se situe donc, dans le domaine de la critique d'art, du côté de ce que les critiques disent entendre de la part du public. D'après l'usage qu'ils font de ce terme, le convenable serait ce qui est propre à maintenir le public bourgeois dans son confort, quitte à ce que ce soit au prix d'une petite hypocrisie mythologisante que démasque ainsi Théophile Thoré : « Il [le public] accepte des monstres à pied de bouc, qui enlèvent de grosses femmes toutes nues, mais ils ne veulent pas voir les jarretières des *Demoiselles de Seine*<sup>15</sup>. »

---

12. Olivier Merson, *La peinture en France*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 224.

13. Gabriel Gostiaux, « Les débuts de Prudhomme fils dans la peinture », *La Surprise*, 3 août 1867.

14. Champfleury, « Du Réalisme », *L'Artiste*, 14 octobre 1855, p. 85.

15. Théophile Thoré, « Salon de 1861 », *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, p. 94.

CROQUIS PRIS AU SALON par DAUMIER

10



M<sup>me</sup> Martinet 112, r. Rouoh et 41, r. Vivienne

h<sup>te</sup> Destouches 28, r. Paradis P<sup>te</sup> Paris.

— Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça ...admirez au moins ce Courbet!

H 182 1867

Honoré Daumier, « Croquis pris au Salon », *Le Charivari*, 22 juin 1865,  
reproduit avec l'accord du British Museum, Londres.

Certes, que le public non spécialiste ait été offusqué de l'inconvenance des sujets est tout à fait probable, mais cela n'est pas vérifiable puisque l'on n'en a pas de trace. Tout au plus, peut-on imaginer que la réception des toiles de Courbet par la bourgeoisie bien pensante pouvait présenter des arguments similaires à celle de *La Danse* de Carpeaux fustigée ici :

Quoique bourgeois (je me sers de ce mot à dessein), je crois avoir en moi le *sentiment des convenances artistiques*, et je ne pense pas qu'il soit permis à un artiste, fût-il de premier talent, de mettre en oubli ce sentiment, qui se retrouve dans le public appelé à juger. C'est une autorité que l'on dédaigne trop souvent de consulter dans son atelier, mais avec laquelle il faut nécessairement fatalement compter quand l'œuvre lui est destinée<sup>16</sup>.

Que la critique favorable à Courbet invoque l'argument du convenable et de l'inconvenant pour stigmatiser l'opinion du public bourgeois nous renseigne aussi sur le fait que les critiques concevaient déjà le goût de la classe dominante, ou du moins celui qu'on lui supposait, comme une norme à dépasser. De cette manière, les critiques d'art ont stigmatisé un groupe, une catégorie au sein du public hétérogène des Salons : celle des bourgeois ignorants et conservateurs. C'est un véritable euphémisme de dire que les critiques d'art se sont moqués du bourgeois ignorant des choses de l'art qui se rendait au Salon le dimanche. Ils s'en sont moqués abondamment alors même que ce type de bourgeois constituait le lectorat des journaux dans lesquels étaient publiées leurs critiques d'art. En ridiculisant le public non spécialiste, ces derniers affirmaient leur autorité en matière d'art. Qu'ils soient ou non favorables à Courbet, les critiques d'art s'accordent généralement sur une chose : les membres du jury et le public avaient bien tort de tant s'émeouvoir de l'inconvenance des sujets, la véritable transgression résiderait plutôt dans la manière de peindre de Courbet. Comme le sous-entend un

---

16. C. A. de Salelles, *Le Groupe de la danse de Carpeaux jugé du point de vue de la morale*, Paris, Dentu, 1869, p. 8.

contributeur du journal *Liberté de penser*, le convenable naît de l'association d'une belle facture et d'un bon sentiment<sup>17</sup>.

Selon Charles Perrier, la vertu première des toiles de Courbet est de permettre aux badauds de « se tordre les côtes » et de « se désopiler la rate<sup>18</sup> ». Recherchant les effets comiques, les critiques d'art et, surtout, les caricaturistes de l'époque n'ont pas manqué d'exploiter la peinture de Courbet, insistant essentiellement sur le fait qu'il ne respecte pas les conventions picturales, en particulier qu'il bafoue les règles de la perspective, et qu'il abuse des épaisseurs de matière. La perspective étant, depuis la Renaissance, à l'origine d'une peinture considérée comme *causa mentale* et donc à la source de l'évolution du peintre d'artisan à artiste, les petites entorses aux règles de la perspectives auxquelles se livrait Courbet l'exposaient à une contestation de ses compétences de peintres. Ainsi, les tableaux de Courbet sont-ils souvent comparés à des dessins d'enfant.

Parmi tous les manquements de Courbet aux conventions picturales, le format des tableaux paraît interroger singulièrement la notion de convenable. En effet, il semblerait que le convenable soit une affaire de mesure, de juste rapport, de proportion. Si l'*Enterrement à Ornans* a tant dérangé, ce n'est pas seulement parce que le sujet est inhabituel, c'est surtout parce que la toile choisie par Courbet pour ce tableau avait la dimension des toiles traditionnellement dévolues à la représentation de scènes historiques, mythologiques ou religieuses. La régulation traditionnelle des dimensions des tableaux en fonction des sujets représentés, convention qui associe une hiérarchie des formats à la hiérarchie des genres, semble avoir tellement perdu de terrain, qu'il aurait fallu, selon un critique du temps, légiférer pour lui rendre son autorité :

17. « Le groupe des femmes dans l'*Enterrement à Ornans* est presque tout entier d'un ton convenable, d'une belle facture et d'un bon sentiment » (J\*\* DE B\*\*, « Beaux-arts : Salon de 1850-1851 », *Liberté de penser : revue démocratique*, volume 7, 1851, p. 335).

18. Charles Perrier, « Du Réalisme — Lettre à M. le Directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, 14 octobre 1855, p. 85.

Quand l'Assemblée nationale n'aura rien de mieux à faire, nous lui proposerons de décréter la grandeur proportionnelle des tableaux avec leurs sujets. Les scènes de famille, les paysages, les danses espagnoles prennent des dimensions effrayantes et surpasseront bientôt les grandes toiles des batailles d'Alexandre<sup>19</sup>.

Il faut dire que le format était un bon moyen pour les peintres de distinguer leurs toiles parmi les deux ou trois mille tableaux exposés chaque année au Salon. De plus, un tableau de la taille de l'*Enterrement à Ornans* (315 x 668 cm) n'était clairement pas destiné à être acheté par un visiteur qui en aurait orné son fumoir ou son boudoir, comme le voulait l'évolution du marché de l'art; un tableau de telles dimensions ne pouvait convenir qu'à un musée. Le choix du format était donc à lui seul une véritable provocation, ce que confirme le titre original du tableau : *L'Enterrement, tableau historique d'un enterrement à Ornans*.

Comme son *Enterrement*, il semblerait que Courbet ait pris trop de place sur la scène artistique de l'époque. De nombreux critiques s'en agacent, dont Clément de Ris qui interprète les choix de Courbet en termes de stratégie :

Tout en visant au naïf et au simple, M. Courbet est un garçon excessivement rusé et fort peu simple, qui pour attirer l'attention sur lui, inconnu la veille, a compris qu'il fallait tirer des coups de pistolet par la fenêtre. *L'Enterrement* fut un pétard dans une cave. Une fois l'attention fixée sur lui, M. Courbet était bien sûr de la retenir<sup>20</sup>.

De même, le fait que Courbet joue avec les frontières du convenable apparaît évident à Delécluze qui met ainsi le peintre en garde :

Comment s'imaginer qu'un artiste qui a été averti par trois Expositions que les laideurs qu'il se plaît à reproduire sont excessivement désagréables au public, non seulement ne se

---

19. E. Cartier, « Salon de 1848 », *L'Ère nouvelle*, n° 33, 18 mai 1848.

20. Louis Clément de Ris, « Le Salon », *L'Artiste*, t. 8, 1<sup>er</sup> mai 1852, p. 98.

corrige pas de ce travers, mais l'outré encore aujourd'hui? [...] J'ajouterai seulement, dans l'intention d'éclairer cet artiste sur son avenir, que s'il a réussi à faire ouvrir de grands yeux au public avec *l'Enterrement à Ornans*, ce même public a été beaucoup moins surpris à la vue de ses *Demoiselles* dans la campagne, et que cette année il commence à sourire en passant vite devant la *Baigneuse*<sup>21</sup>.

Encore une fois, le critique construit l'opinion du public, qu'il présente comme toujours plus avide de nouvelles transgressions, ce qui ne manque pas de nous rappeler que les avant-gardes sont appelées à mourir vite, ne pouvant conserver longtemps leur position stratégique. Courbet serait donc condamné à devenir banal alors qu'il fondait son art sur le dépassement des conventions picturales, comme il l'explique lui-même lorsqu'on l'interroge sur l'enseignement de l'art : « Avec de pareilles idées, concevoir le projet d'ouvrir une école pour y enseigner les principes de conventions, ce serait rentrer dans les données incomplètes et banales qui ont jusqu'ici dirigé partout l'art moderne...<sup>22</sup> »

Ce que Courbet paraît nous enseigner ici, c'est qu'un artiste devait avant tout savoir se distinguer et échapper aux convenances qui régissaient l'art et l'empêchaient d'évoluer. Lorsque Courbet invite à se détacher des conventions ou lorsque Delécluze présente l'habitude du public comme une menace, ils réitèrent le jugement selon lequel l'inédit constitue une valeur en soi. Un propos similaire habite la critique d'art de Zola qui, pour reprocher à Courbet d'avoir fait « patte de velours », attaque le peintre à travers la réaction du public : « Cette année, il est admis que les toiles de Courbet sont charmantes. On trouve son paysage exquis et son étude de femme très convenable<sup>23</sup> ». Qu'une étude de femme de Courbet ait été

21. Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1853 », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 22 mai 1853.

22. Gustave Courbet, « Peut-on enseigner l'art? », *Courrier du dimanche*, 1<sup>er</sup> septembre 1861.

23. Émile Zola, « Mon Salon. Les chutes », *L'Événement*, 15 mai 1866, paru dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 126.

généralement jugée convenable est assez douteux, mais il n'en reste pas moins que, dans la perspective de Zola, être aimé du public demande trop de compromis pour ne pas tuer son tempérament d'artiste, être jugé convenable, c'est être fini. C'est manifestement aussi l'opinion de Théophile Thoré, chez qui l'annonce du succès remporté par l'artiste prend des accents nécrologiques : « Qui croirait que le grand succès au Salon de 1866, un succès unanime, est à Courbet! Allons, mon cher Courbet, ton affaire est faite, parfaite, — finie. Tes beaux jours sont passés. Te voilà accepté, médaillé, décoré, glorifié, embaumé<sup>24</sup> ». Ce changement prêté à Courbet prend même la forme d'un poème dans le journal satirique *Le Charivari* :

Un grand événement vient de s'accomplir  
Courbet, le maître réaliste,  
Courbet d'Ornans,  
Courbet qui fit les Lutteurs,  
Courbet, qui avait si longtemps été regardé comme un  
grand enfant voué au laid,  
Courbet s'est converti.  
Il a abjuré son ancien genre pour cultiver le néo-bourgeois.  
Plusieurs journaux ont annoncé déjà qu'il était à Trouville,  
occupé à faire des portraits de plusieurs célébrités  
mondaines.  
Qui l'eût dit<sup>25</sup>?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il convient donc à un véritable artiste d'être incompris, décalé par rapport à la société à laquelle il montre la voie en dépassant les convenances dans lesquelles il la trouve engoncée; telles sont les conceptions qui émergent dans la critique d'art à l'époque de Courbet<sup>26</sup>. Le bref parcours tracé par le motif de l'*inconvenant* dans la réception critique de Courbet met en évidence que le dépassement des normes sociales et formelles par les artistes,

---

24. Théophile Thoré, « Salon de 1866 », *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, p. 56.

25. Pierre Véron, *Le Charivari*, 17 octobre 1865.

26. C'est à elles que l'on doit, selon Natalie Heinich, la gloire de Van Gogh (Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.)

dans leurs œuvres, commençait alors à être largement valorisé. Dans la mesure où les conventions artistiques sont inextricablement liées aux conventions sociales, il apparaît que la transgression effectuée par les artistes soit une source de progrès social. L'inconvenant aurait alors un rôle à jouer dans l'édification de la figure de l'artiste qui prévaut encore aujourd'hui et que la sociologue Nathalie Heinich a nommée *l'Élite artiste*<sup>27</sup>.

---

27. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.



Clive Thomson

Université de Guelph

« L'amour pédérastique est pauvre de substance ». L'attitude ambivalente de Georges Hérelle à l'égard de l'amour entre garçons

Cela ne veut pas dire que je sois né insociable. [...] Mais il n'y avait jamais entre eux [mes amis] et moi un réel contact d'âmes; je leur cachais soigneusement ma vie intérieure<sup>1</sup>.

Georges Hérelle

*Les opinions de Simplicie Quilibet*

## Une passion cachée

**I**l est probable que les collègues de Georges Hérelle (1848-1935), qui l'ont connu et fréquenté dans les nombreux lycées où il a enseigné (Dieppe, Vitry-le-François, Evreux, Cherbourg, Bayonne), le percevaient comme un professeur exemplaire et

---

1. Georges Hérelle, *Les opinions de Simplicie Quilibet, français moyen, sur lui-même et sur autrui, sur l'art et sur la littérature, sur le droit et sur la morale, sur le monde et sur Dieu*, Manuscrit 3787, f° non numéroté. Tous les manuscrits que nous citons dans notre article se trouvent dans le Fonds ancien à la Médiathèque de

parfaitement « convenable ». Les gens autour de lui voyaient bien qu'il avait, dans le contexte de ses activités parallèles, deux passions : ses recherches sur le théâtre populaire basque et son travail de traducteur. Hérelle était très fier de ses ouvrages d'érudition portant sur les « pastorales basques » auxquelles il consacrait d'énormes énergies à partir de 1899, lorsqu'il était professeur de philosophie à Bayonne<sup>2</sup>. A la même époque, il jouit d'une belle réputation comme le traducteur attitré des œuvres de Gabriele D'Annunzio<sup>3</sup>. Un tout petit cercle d'amis intimes était au courant, toutefois, qu'Hérelle avait une passion cachée — ses enquêtes sur « l'amour grec » et « l'inversion sexuelle ». Cette passion se manifestait, elle aussi, dans des publications scientifiques érudites, mais la différence importante, par rapport aux autres, était qu'Hérelle ne les signait jamais de son vrai nom. « Agricola Lieberfreund » et « L. R. Pogey-Castries » sont les deux pseudonymes dont il se servait<sup>4</sup>. Il donnait libre cours à sa

---

l'agglomération troyenne. L'inventaire des manuscrits déposés par Hérelle dans les bibliothèques de Troyes, de Paris et de Bayonne est disponible sur le site internet suivant : *Garae ethnopôle* : <http://www.garae.fr/spip.php?article220>.

2. Hérelle publie, entre 1899 et 1932, une quarantaine d'articles et de livres sur le théâtre populaire basque dans les revues (*Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, *Bulletin de la société des sciences et arts de Bayonne*, *Revue internationale des études basques*, *Annales du midi*) et en librairie (Éditions Champion); son ultime travail dans ce domaine paraît en 1932 (« Comment l'idée m'est venue d'étudier le théâtre basque », *Bulletin du musée basque*, p. 321-324). Il fait également la collection de documents authentiques relatifs aux pastorales, pour ensuite les léguer aux bibliothèques municipales de Bayonne et de Bordeaux.

3. *L'intrus* (*L'Innocente*, en italien) est le titre du premier roman de D'Annunzio, traduit par Hérelle, en 1893. Pendant dix ans, Hérelle sera le principal traducteur de D'Annunzio en France et fera paraître deux ou trois traductions par an (romans, nouvelles, poésies, pièces de théâtre); les traductions paraissent d'abord dans la presse quotidienne ou dans les revues (*Le Gaulois*, *La Revue hebdomadaire*, *La Revue de Paris*, *La Revue des deux mondes*, *La Revue européenne*) et, ensuite, en volume, chez Calmann-Lévy. Hérelle traduit aussi les œuvres de Mathilde Serao, d'Edoardo Scarfoglio, de Grazia Deladda et de Vincente Blasco Ibanez.

4. Dans ses *Petits mémoires littéraires* (Manuscrit 3170, f° 222), Hérelle écrit qu'il a pris « un pseudonyme en raison des fonctions universitaires que j'avais remplies, et aussi par égard pour l'opinion publique ». En 1900, il publie *Aristote. Problèmes sur l'amour physique, traduit du grec en français et enrichi*

passion pour ce qu'il appelait, à l'occasion, ce sujet « scabreux, mais nouveau<sup>5</sup> », dans sa correspondance avec ses amis proches, dans ses enquêtes « sur le terrain », dans son journal intime et dans les *Petits mémoires littéraires* qu'il a rédigés vers la fin de sa vie.

À l'encontre d'André Gide qui adopte progressivement une position militante sur l'homosexualité, surtout à partir de 1924 avec la publication de *Corydon*<sup>6</sup>, Hérelle fait un choix différent. Très sensible aux convenances de la société de son époque, il préfère rester dans l'ombre, non seulement à l'égard de ses publications sur l'amour grec, mais aussi du côté de sa vie privée. Il est important, donc, de souligner, dès le départ, qu'Hérelle ne fait aucunement son travail archivistique et archéologique sur l'inversion sexuelle pour atteindre la célébrité. Son but est de l'ordre de la conservation, pour que d'autres chercheurs puissent profiter de ses collections. Le public auquel il pense n'est pas celui de son temps. Hérelle est bien plus préoccupé, semble-t-il, par le lecteur futur<sup>7</sup>.

En examinant de larges extraits tirés de trois dossiers manuscrits inédits, qui se trouvent parmi les abondantes archives laissées par Hérelle, nous mettrons en évidence son attitude ambivalente envers l'amour entre garçons dont le symptôme essentiel est le « désir impossible<sup>8</sup> ». Notre analyse s'accompagne d'informations biographiques, politiques et historiques. En portant notre attention

---

*d'une préface et d'un commentaire, par Agricola Lieberfreund, En Pyrgopolis, CXVII-239 p. (« Ouvrage tiré à vingt-cinq exemplaires seulement, sur papier Whatmann, pour l'auteur, pour l'imprimeur et pour leurs amis »); en 1930, il publie M. H. E. Meier et L. R. Pogey-Castries, Histoire de l'amour grec dans l'Antiquité, Paris, Stendhal et Compagnie, VIII-317 p.*

5. Lettre du 7 janvier 1934 adressée à Lucien Morel-Payen (Manuscrit 3259, f° 38-1).

6. André Gide, *Corydon*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1924.

7. Le présent article est à situer dans le contexte de notre projet de recherches plus vaste, qui a pour objectif d'étudier l'évolution du travail archéologique sur l'inversion sexuelle d'Hérelle, à travers toute sa vie. Notre livre, *Georges Hérelle. Archéologue de l'inversion sexuelle « fin de siècle »*, a paru aux Éditions du Félin en 2014.

8. Manuscrit 3172 (2), f° 80.

sur trois moments spécifiques dans la carrière d'Hérelle, nous espérons faire mieux connaître un personnage négligé depuis trop longtemps par les historiens de l'homosexualité<sup>9</sup>, ainsi que ses archives sur l'inversion sexuelle qui ont été très peu investiguées :

1) Entre 1868 et 1875, Hérelle entretient une correspondance (toujours inédite) avec Paul et Félix Bourget, dans laquelle les trois amis discutent longuement de l'amour entre garçons<sup>10</sup>. Ces lettres ont beaucoup de valeur parce que les chercheurs ont publié, jusqu'ici, très peu de documents originaux qui donnent accès aux milieux sociaux et littéraires des homosexuels à Paris dans les années 1870. Il s'agit, en fait, d'un terrain de recherche pratiquement vierge;

2) Vers 1890, Hérelle se lance dans une grande enquête sur l'inversion sexuelle, en interviewant ses amis et en notant le détail de ses conversations avec de jeunes prostitués qu'il rencontre à Rome et à Naples. Dans le contexte de cette enquête, il jette un regard introspectif sur lui-même et sur son propre désir;

3) En 1920, il se lance dans un nouveau projet ambitieux, *Nouvelles études sur l'amour grec*. Son objectif est d'approfondir sa réflexion sur la nature et les origines du désir homosexuel — le sujet qui est au centre de ses préoccupations intellectuelles et personnelles depuis cinquante ans.

## Dialogue avec Paul et Félix Bourget

En 1865, envoyé à Paris par ses parents, Hérelle quitte sa petite vie conventionnelle de province et s'inscrit comme interne au

---

9. Seulement deux articles sur Hérelle ont été publiés au cours des quarante dernières années : Philippe Lejeune, « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 79-100; Jean-Claude Féray, « L.-R. de Pogey-Castries, l'autre visage du savant Georges Hérelle (1848-1935) », *Inverses. Littératures, Arts & Homosexualités*, n° 7, 2007, p. 111-117.

10. Daniel Ridge, directeur adjoint du W.T. Bandy Center for Baudelaire and Modern French Studies à l'Université Vanderbilt (États-Unis), prépare une édition critique des lettres de Paul Bourget, Georges Hérelle, Maurice Bouchor et Adrien Juvigny.

Collège Sainte-Barbe. Son frère Emile l'y avait devancé deux ans plus tôt. Sainte-Barbe est une école privée avec une atmosphère qui plaît beaucoup à Hérelle. Il y trouve des professeurs plus stimulants et un système bien moins réglementé, pour ce qui est de la discipline et des punitions, que celui du Lycée de Troyes où il a fait ses études secondaires. Sa nomination comme maître auxiliaire à Louis-le-Grand en 1868 lui permet d'approfondir les connaissances acquises à Sainte-Barbe et d'élargir son cercle d'amis. Son premier séjour dans la capitale avait eu lieu en 1854, quand Pierre-Alexis, son père, y avait installé la famille pendant un an. Paris a énormément changé depuis 1854, surtout la rive gauche. En 1865, le boulevard Saint-Germain, parallèle à la Seine, est terminé. Louis Hachette y installe sa nouvelle entreprise aussitôt les travaux achevés. Le boulevard Sébastopol, la rue de la Cité et le boulevard Saint-Michel forment un seul axe nord-sud et relie ainsi les deux rives de la Seine. Dans les lettres qu'Hérelle envoie à ses parents pendant les années Sainte-Barbe (de 1865 à 1868)<sup>11</sup>, il raconte ses études, ses soucis d'argent et ses promenades avec ses nouveaux amis. Le Second Empire est maintenant dans sa phase dite « libérale » quand de nouveaux mécanismes financiers (par exemple, la création de banques importantes comme la *Société générale* et le *Crédit Lyonnais*) facilitent la spéculation sur le capital, la création d'entreprises comme les grands magasins et la construction d'immeubles luxueux le long des grands boulevards.

Hérelle prête peu d'attention aux questions sociales et politiques de son temps. Il mène une existence plutôt marginale par rapport à la « fête impériale », tout en s'engageant pleinement dans ses études. Dans ses lettres, il raconte ses lectures et, à plusieurs reprises, le plaisir qu'il éprouve en achetant des livres, souvent chez les bouquinistes. L'inventaire des livres de sa bibliothèque personnelle, qu'il établit plus tard dans sa vie, inclut beaucoup de titres publiés sous le Second Empire, ou même avant. Il s'agit surtout de livres portant sur l'amour grec et sur des sujets apparentés, qu'il a peut-être achetés lors de ses

11. Manuscrits 3345 à 3348.

études à Sainte-Barbe. Hérelle profite de la situation pour acquérir les œuvres complètes de tous les auteurs importants de l'Antiquité (Plutarque, Ovide, Pindare, Aristote, Platon, Philostrate), souvent dans de belles éditions qui avaient paru sous la Monarchie de Juillet.

Hérelle passe ses années de collège et les toutes dernières années du Second Empire devant sa bibliothèque. Mais ce qui est également important, c'est qu'il investit beaucoup de temps à explorer une nouvelle dimension de lui-même. Il rencontre Paul Bourget en 1867 et tombe passionnément amoureux de lui. L'expérience se répétera l'année suivante avec un autre garçon, Emmanuel Gasquet. En 1870, ce sera le tour d'un autre camarade de classe, Charles Henry des Sureaux. Sa correspondance de ces années avec les frères Bourget<sup>12</sup> suggère qu'il accepte, comme une donnée sûre, et peut-être même avec une certaine sérénité, son attraction pour les garçons. Il critique sévèrement son ami Paul Bourget, qui adopte une attitude hypocrite, en niant qu'il aime les garçons. Hérelle prend ce qui nous semble une décision courageuse et déterminante. Sur le plan intellectuel, il se met, d'un côté, à lire attentivement les auteurs de l'Antiquité qui traitent la question de l'amour pédérastique. D'un autre côté, par le biais de l'écriture et du genre épistolaire, il entreprend un dialogue intense et franc avec ses amis sur ce qu'il appelle, dans ses échanges avec Félix, les « amitiés de collègue ».

Dans la correspondance avec Paul et Félix Bourget, l'amour entre garçons est une préoccupation centrale. Ce que ces échanges épistolaires montrent de particulièrement intéressant, c'est la recherche d'un vocabulaire adéquat pour désigner les sentiments et les relations amoureuses entre garçons. En fait, les mots « homosexuel » et « inverti » n'existent pas encore<sup>13</sup>. « Pédéraste » et « sodomite »,

---

12. Le Manuscrit 3172 contient une centaine de lettres entre Hérelle et les frères Bourget.

13. Hérelle utilise des euphémismes pour désigner l'amour entre garçons : « amitiés de collègue », « sentiments spéciaux », « Inversion » et « inverti », termes inventés par les médecins dans les années 1880, sont les mots dont il se sert couramment, à partir de 1887, quand il entreprend son enquête sur les relations

termes à connotation nettement péjorative, utilisés depuis des siècles, sont les mots courants dans le monde de la médecine et ailleurs. Les lettres démontrent qu'Hérelle est en train de maîtriser systématiquement les principaux écrivains de l'Antiquité et leurs théories sur la pédérastie. Il est plein d'admiration pour cette période, surtout la manière dont la société grecque ancienne non seulement tolère mais idéalise l'amour entre hommes. La liaison que Paul Bourget entretient avec le jeune Maurice Bouchor en 1869 est source de fascination, mais aussi d'irritation. Bourget refuse de reconnaître qu'il s'agit d'une liaison amoureuse, dans le genre décrit par les auteurs de l'Antiquité. Les lettres qu'Hérelle adresse à Félix Bourget sont celles d'un ami bienveillant qui cherche à soutenir et à donner de bons conseils à un plus jeune ami qui partage les mêmes tendances en amour, dans le contexte d'une société qui manifeste beaucoup de préjugés. Le ton des lettres est parfois exubérant lorsqu'il s'agit de discussions sur la littérature et sur la forme idéale de l'amour entre hommes qui existait dans l'ancienne Grèce. À d'autres moments, les lettres sont l'expression de sentiments amers, quand les deux amis racontent leurs déceptions amoureuses et les hostilités qu'ils rencontrent.

Si la décision d'Hérelle d'accepter non seulement ce qu'il est mais aussi d'insister auprès de ses amis pour dialoguer sérieusement de la question de l'amour grec nous semble extrêmement audacieuse, c'est parce que les préjugés de la fin du Second Empire contre l'amour entre garçons sont féroces. L'ouvrage de référence qui se trouve sur la table de travail de tous les juristes et médecins de l'époque, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs* de Gustave Tardieu, est publié en 1859 et atteindra sa huitième édition en 1878. L'inventaire de la bibliothèque d'Hérelle indique qu'il possédait un exemplaire de la 4<sup>e</sup> édition, publiée en 1862. Tardieu est un des chefs de file d'une nouvelle discipline qui s'appelle la médecine légale. Une brève

---

amoureuses de ses amis. « Homosexualité », calqué sur le mot allemand, « Homosexualität », paraît vers 1891 dans les écrits médicaux en France.

citation de la Préface à la 6<sup>e</sup> édition (1871) de *l'Enquête médico-légale* suffit pour indiquer l'attitude de Tardieu, ainsi que l'idéologie de toute une époque :

J'ai longtemps hésité à faire entrer dans cette étude le tableau repoussant de la pédérasie; mais je ne pouvais m'empêcher de reconnaître qu'elle en forme le complément indispensable, et en même temps la partie la moins connue. Je me suis donc décidé non seulement à ne pas passer sous silence ce triste sujet, mais encore à lui accorder des développements qu'aucun auteur ne lui a donnés jusqu'ici, soit en France, soit à l'étranger<sup>14</sup>.

Hérelle fait état régulièrement, dans ses lettres, de ses conflits intérieurs et de l'atmosphère intolérante et déprimante à laquelle ses amis et lui doivent faire face :

J'ai pensé sincèrement pour mon compte en bien des circonstances que cet état était un grand malheur. Et néanmoins je suis absolument incapable de m'en détacher, et, hors de ce cercle fatal, rien n'a pour moi d'intérêt réel; dans ce cercle au contraire, tout me fascine, même ma propre douleur<sup>15</sup>.

Mais il manifeste également, à certains moments, une attitude défiante et rêve à la possibilité d'une société plus accommodante. Le débat entre Hérelle et Paul Bourget au sujet de l'amour entre garçons se manifeste le plus souvent en termes abstraits, comme dans les extraits de lettres que nous présentons ici. Le 17 octobre 1869, Bourget écrit :

Je n'ai rien d'ailleurs de nouveau à t'annoncer. Notre vie régulière de collègue n'est guère fertile en incidents, comme tu sais. Du travail, de la réflexion et une continuelle observation de moi-même; en un mot, une vie intime très profonde. — Voilà tout. [...] Ne dire que ce qu'il faut,

---

14. Gustave Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, Baillière, 1871.

15. Manuscrit 3257, f<sup>o</sup> 30bis.

et s'abstenir de désirer les choses extérieures — voilà le principe de la vraie morale, de celle des stoïciens et de cette morale que Pascal résumait si énergiquement : point de plaisirs, point de superfluité. [...] Mais, il me faut te parler de toi-même. Je t'engage très fortement à quitter cette vie molle et douce où tu te sembles te complaire<sup>16</sup>.

Peu après, Hérelle, très irrité par le ton condescendant et moralisant de Bourget, donne sa réponse éloquente et poignante :

Pour te parler avec une franchise aussi ouverte que celle dont tu uses avec moi, je t'avertis qu'à mon avis tu fais fausse route : cette exagération de vertu que tu poursuis, les apparences d'une austérité que toute raison me semble trahir par son excès moral. Fatigué d'être mobile et de céder au caprice, tu tâches de stupéfier les désirs de ton cœur devant l'immobile pensée du devoir. J'approuve. Rentre en toi-même avec sincérité. Je crois que ta vertu n'est encore qu'un goût qui succède à un dégoût; sans quoi elle serait moins obstinée moins furieuse et plus sage. Les petites passions de la vie familière tout justement ennuyée, et tu t'es jeté de Charybde en Sylla; de Sylla, on peut encore retourner en Charybde<sup>17</sup>.

Trois ans plus tard, le 9 janvier 1873, lorsque les relations entre les deux amis sont plus calmes, Hérelle écrit à Bourget. Sa réflexion sur le désir a sensiblement évolué :

Tu as raison. Il y a une grande différence entre désirer et vouloir; et nous nous tenons d'ordinaire au désir, sans aller jusqu'à la volonté. Et, si on pouvait suivre ta règle morale, s'astreindre à ne désirer que le possible, et s'imposer le labeur de la réalisation, on pourrait approcher d'un bonheur relatif. Mais là est justement la difficulté de l'entreprise. Ne vouloir que le possible! Tu sais bien que l'effet de désirer est de nous montrer comme possible ce que nous souhaitons, et que d'ailleurs il ne peut faire que nous désirions invinciblement ce qui n'est pas possible. Car, qu'est-ce que le désir? Le sentiment pénible d'un

16. Manuscrit 3172 (2), f° 22.

17. Manuscrit 3172 (2), f° 23.

besoin, d'un vide, d'une lacune dans notre être; et il arrive tous les jours qu'il manque à notre être ce que nous ne lui pouvons donner. La distraction, alors, dissimule, pour ainsi parler, le désir, et nous le cache à nous-mêmes. Il y a des moments où nous retombons dans le silence intérieur; et alors la voix du désir grandit, grandit, jusqu'à nous consterner et nous épouvanter. Le désir impossible, invincible et mortel<sup>18</sup>.

Quelle est l'attitude d'Hérelle au sujet de l'amour entre garçons à cette époque de sa vie? Il exprime, avec beaucoup de franchise, son hostilité contre les préjugés de la société contemporaine, mais seulement dans le contexte privé de ses échanges épistolaires avec quelques amis intimes. Du côté de sa vie professionnelle, il prend, une fois pour toutes, une décision importante. « [Par] égard pour l'opinion publique<sup>19</sup> », comme il l'écrit dans ses mémoires, il décide de mener une double vie. Sa carrière de professeur de philosophie sera celle d'un homme convenable et conformiste. Sa passion « intellectuelle » pour l'étude des origines et des caractéristiques de l'amour entre garçons va s'intensifier dans les décennies qui suivent.

## Le dialogue avec les amis continue...

En 1886, Alexandre Lacassagne, un des professeurs les plus importants à la Faculté de médecine de Lyon, fonde sa revue, *Archives de l'anthropologie criminelle et de médecine légale*. Lacassagne, avec ses nombreux étudiants de thèse et les auteurs de sa revue, représentent une génération de chercheurs qui vont critiquer et mettre en doute les théories et les idées de Tardieu sur la pédérastie. Julien Chevalier (*De l'évolution de l'instinct sexuel au point de vue médico-légal*, 1885) et Charles Féré (*L'instinct sexuel. Évolution et dissolution*, 1899) n'acceptent plus l'idée de Tardieu que « l'instinct sexuel » est à comprendre uniquement dans sa physiologie ou que l'inverti est incapable de s'ajuster à la société moderne. Ce n'est pas

---

18. Manuscrit 3172 (2), f° 80.

19. Voir la note 4.

un accident si Hérelle se met, à cette même époque, à se constituer une collection de livres qui comprend les thèses des étudiants de Lacassagne publiées par les *Archives* et qui portent sur ce que les médecins appellent maintenant, avec leur nouvelle terminologie, « l'inversion ». Hérelle, très perspicace, se rend compte certainement que l'institution médicale est en train de produire des explications inédites sur les antécédents et la nature de l'inversion. Sa fascination se voit dans les notes détaillées de lecture qu'il prend et dans les entrées de son journal intime où il s'interroge sur son propre désir et sur celui de ses amis.

Dans son journal intime, daté du 8 décembre 1887, Hérelle manifeste l'esprit enquêteur qui prendra une forme plus concrète en 1894 et 1895, lorsqu'il invente deux questionnaires dont il se sert pour interviewer ses amis invertis sur leurs liaisons amoureuses. L'entrée de journal suivante représente la première apparition, chez Hérelle, de l'idée explicite « d'analyser » systématiquement ce qu'il appelle « le désir de s'approprier une âme » :

Analyser cette impossibilité de pénétration certaine du cœur d'autrui. Analyser cette pudeur bizarre, qui fait que nous avouons plus volontiers notre grossièreté que notre délicatesse. Qu'est-ce, en somme, que ce désir de s'approprier une âme, de se fondre en elle, de la fondre en soi? — Pourquoi ne nous contentons-en nous point de nous-mêmes<sup>20</sup>?

Le dialogue entre Hérelle et ses amis prend effectivement une nouvelle forme vers 1887. Rentrant chez lui après avoir passé la soirée chez des amis, il prend l'habitude de noter dans son journal et de dater, avec précision, ce qu'il observe. On y entend encore cette voix personnelle, individuelle, plus pessimiste aussi, qui parle des problèmes et des difficultés que rencontrent les invertis dans leur vie de tous les jours. Dans le passage qui suit, il résume une lettre que son ami Ernest Pelletier lui avait envoyée et ajoute ensuite sa propre réaction :

20. Manuscrit 3257, f° 56.

Ernest m'a écrit [...] que ces passions étaient un affreux malheur; et néanmoins il persiste à y consacrer sa vie et il y trouve souvent un bonheur effectif, bien plus, le seul bonheur essentiel qu'il soit capable d'éprouver. [...] Mais on a beau être amoureux, à moins d'être entièrement fou (et les pédérastes ne sont pas des fous), il faut bien tenir compte des conditions de la vie pratique. C'est ici que commence le malheur des pédérastes. Ils ont beau juger que l'opinion qui les condamne est ignorante et inique, qu'elle méconnaît le vrai caractère de leur amour, qu'elle n'a aucune autorité pour anathématiser ce qu'elle ignore, il reste malgré tout que cette opinion est contre eux, plus forte qu'eux, et qu'à moins de s'exposer à être nécessairement brisé, il faut s'imposer mille contraintes, mille hypocrisies, et un secret tout à fait contraire à l'expansion naturelle des sentiments sympathiques. C'est une gêne, c'est un ennui, c'est un supplice de tous les instants, d'être obligé de dissimuler les moindres mouvements de son cœur, d'affecter de l'intérêt pour des choses auxquelles on ne s'intéresse nullement, d'envelopper d'ombre et de silence celles dont on parlerait le plus volontiers. Il en résulte très vite un sentiment d'isolement moral; il n'y a plus de contact avec les autres hommes; on se sent parmi eux comme un étranger, car on n'aime rien de ce qu'ils aiment et ils n'aimeraient pas ce que nous aimons<sup>21</sup>.

D'autres notes dans les dossiers de cette époque révèlent qu'Hérelle est en train de prendre des positions sur le désir homosexuel qui ont des affinités avec celles des médecins les plus progressistes de l'époque. Quand il essaie d'analyser les origines de l'homosexualité, il laisse de côté les explications comme celles de Tardieu, qui sont basées sur la physiologie, la biologie et l'hérédité. Ce sont les facteurs sociaux et psychologiques qui intéressent Hérelle le plus, lorsqu'il cherche à comprendre la complexité du désir homosexuel :

Je prétends qu'en général le pédéraste a une nature assez douce, plus portée à se désintéresser de la vie sociale qu'à y prendre une part active et violente. Tous les pédérastes que je connais sont dans ce cas. Rien de plus facile à expliquer : ils se sentent instinctivement retranchés de cette

---

21. Manuscrit 3257, A-20-21 et B 5-6.

société, qui les renie et les outrage; ils ont plus d'intérêt que tout autre à demeurer dans une demi obscurité, qui est la condition même de leur existence; pour ne pas être éliminés, ils se font petits pour être autorisés à vivre, ils cherchent à tenir le moins de place possible. Il ne faut même point croire que cette modestie forcée leur soit très pénible : on ne désire que ce dont on attend du bonheur, et on n'attend du bonheur qu'un milieu favorable à la libre expansion des tendances naturelles. La société apparaît donc au pédéraste comme une nécessité qu'il subit; plus il s'en éloigne, mieux il est<sup>22</sup>.

Hérelle raconte ensuite son propre désir :

Ernest [Pelletier] et moi, nous croyons tout le contraire. Il n'est pas vrai que le désir « de tenir quelque chose » soit le fond de cet amour. Il y a un besoin de protéger, de diriger, d'assister à l'éclosion d'une âme; ce besoin constitue le véritable amour, et, bien que la bête s'en mêle quelquefois, elle n'a que le second rang. Souvent on aime sans vouloir la jouissance. Il y a plus : on refuse la jouissance parce qu'on aime. En général, il faut distinguer en cette matière l'appétit et le sentiment : l'appétit nuit souvent au sentiment, bien que ses troubles le surexcitent. — J'ai couché avec des garçons que j'aimais, et j'avais en horreur de les toucher. Ceux que je n'ai pas respectés, je ne les aimais pas aussi parfaitement. Mais cependant, je les aimais; et si l'on m'avait mis en main le marché, si l'on m'avait dit : ils t'aimeront et s'amélioreront à condition que tu seras sage, je n'aurais pas hésité une seconde : je serais devenu sage. [...] Toutes les fois que la passion dominante a été le désir de jouissance, je n'aimais pas ou j'aimais peu. La jouissance seule m'a toujours laissé froid : j'en étais dégoûté, non par un remords ultérieur, mais au sein même du plaisir, où je sentais son insuffisance<sup>23</sup>.

Le véritable amour se définit par le désir, non pas de posséder une âme, mais plutôt de « protéger, de diriger, d'assister à l'éclosion d'une âme ». Le fondement d'un tel amour se trouve, bien entendu,

22. Manuscrit 3257 (2), f° 125.

23. Manuscrit 3257 (3), f° non numéroté.

dans l'idéal du parfait amour qui existait dans l'Antiquité et dont Hérèlle est devenu l'admirateur inconditionnel dès sa jeunesse.

## L'idéal du parfait amour

Vers la fin de sa vie, dans les années 1920, au moment où il est en train de se débarrasser de certaines parties de ses archives, la bibliothèque personnelle d'Hérèlle comprend plusieurs milliers de livres. Il continue à acheter des livres, toutefois, en envoyant ses commandes aux libraires parisiens. Maintenant, il achète Proust, Gide, Freud, Yourcenar, de Montherlant. Son *magnum opus*, *Nouvelles études sur l'amour grec*, auquel il consacre toutes ses énergies, contient tout un chapitre dans lequel il donne ses opinions sur ces auteurs modernes<sup>24</sup>. À son avis, les théories de Freud sur la sexualité sont tout à fait compatibles avec celles d'Aristote. *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite de Yourcenar suscite une certaine admiration : c'est un « ouvrage remarquable, mais un peu sibyllin, très sérieux, trop mystique, difficile à comprendre<sup>25</sup> ». Hérèlle n'apprécie pas Proust, pour une raison précise :

Il n'y est guère question que du *pathicus*<sup>26</sup>. « Monsieur de Charlus, dit expressément Marcel Proust, est une femme » ; et il a en effet toutes les coquetteries de la femme, tous les caprices, toutes les contradictions, toutes les incohérences. Quant à l'amant, Marcel Proust a oublié d'en parler, peut-être parce qu'il était lui-même un « petit » et, qui pis est, un « petit », faible de santé, asthmatique, craignant la voluté, le grand air et la lumière du soleil<sup>27</sup>.

---

24. Le manuscrit inédit des *Nouvelles études sur l'amour grec* (certains chapitres sont dans une forme définitive, tandis que d'autres existent sous forme de notes) contient environ 1700 pages.

25. Manuscrit 3188, f° 412.

26. Le « *pathicus* » ou « petit » signifie l'amant passif dans le couple homosexuel, tandis que « l'amant » signifie l'amant actif.

27. Manuscrit 3188, f° 352.

Quand Hérelle écrit que « l'amour pédérastique est pauvre de substance<sup>28</sup> », il pense à la représentation qu'en donnent certains auteurs modernes, dont Proust. L'œuvre d'André Gide, par contre, fait l'objet de commentaires très positifs.

Hérelle raconte, sans donner beaucoup de détails, la visite chez lui à Bayonne, vers 1932, du jeune Henry de Montherlant : « c'est un homme très maître de lui-même », « d'une cordialité froide et discrète qui m'inspira tout de suite beaucoup de sympathie ». Et Hérelle de poursuivre son évaluation de cet auteur :

Pour ce qui est de l'amour grec, H. de Montherlant est, à ma connaissance, le seul écrivain moderne qui ait l'âme antique : une âme du temps de Socrate et de Platon. Et pourtant, cette âme antique est aussi une âme contemporaine, qui vit et agit dans la société d'aujourd'hui, dans les sports d'aujourd'hui, parmi la jeunesse d'aujourd'hui. H. de Montherlant est socratique plutôt que platonicien. Il a complètement rompu avec le mysticisme de ses premières œuvres. Ce qu'il rêve, ce n'est pas l'amour qui s'élève de l'homme à Dieu et qui, logiquement, devrait aboutir au renoncement et au cloître; il est séduit par la vie active; son idéal, c'est, non le quiétisme, mais le pragmatisme. Comme Socrate, ce qu'il aime dans son aimé, c'est l'esprit d'indépendance, le goût de la vie dangereuse et du risque<sup>29</sup>.

Ce passage hyperbolique, et dénué d'ambivalence, révèle, sous forme condensée, la démarche intellectuelle de tous les projets entrepris par Hérelle, depuis le début, sur l'amour grec et sur l'inversion sexuelle. L'idéal de l'amour grec est la pierre de touche par rapport à laquelle il juge et critique les mœurs et la littérature de son temps. Dans ce sens, il reste absolument fidèle aux idées exprimées dans ses lettres de 1869 et de 1873 à Paul et Félix Bourget. Sa nostalgie pour la forme d'amour qui existait entre le *pathicus* et l'amant dans l'ancienne Grèce est toujours aussi intense. Mais ce qu'il faudrait noter ici est que sa nostalgie ne s'accompagne ni d'amertume, ni

28. Manuscrit 3188, f° 492.

29. Manuscrit 3188, f°s 432-433.

de tristesse. Tout en admettant que des préjugés existent toujours, Hérèle se rend compte que la société des années 1930 est bien plus tolérante que celle qu'il a connue pendant ses années de collège. Lorsqu'il tourne son regard vers la littérature contemporaine, il trouve, chez André Gide et Henry de Montherlant, les représentants d'un idéal qui lui convient et qui le convainc — peut-être — qu'être homosexuel n'est ni un « grand malheur », ni un « cercle fatal<sup>30</sup> », comme il le pensait dans sa jeunesse.

---

30. Voir la note 15.

## II. Inconvenances et anathèmes



**Sophie Dumoulin**

Université du Québec à Montréal  
Université de Lorraine

La « liaison inconvenable » dans  
*Adolphe* de Benjamin Constant.  
Entre le don et le contre-don

Pour les hommes mêmes, il n'est pas indifférent de faire ce mal. [...] Ils pensent pouvoir rompre avec facilité le lien qu'ils contractent avec insouciance<sup>1</sup>.

Benjamin Constant  
« Préface de la seconde édition », *Adolphe*

**A**près avoir passé une soirée en compagnie d'un ami de son père, Adolphe sillonne la campagne, retardant le moment de retourner auprès d'Ellénore, son amante. Il désire être seul. Il médite sur la « liaison inconvenable » qui le consume depuis maintenant trois ans et ressent plus que jamais l'oppression de son inaction dans une situation qui, il le sait, lui est préjudiciable.

---

1. Benjamin Constant, « Préface de la seconde édition », *Adolphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 30. Sauf exception, les citations seront tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte avec la mention A.

« J'apercevais dans Ellénore la privation de tous les succès auxquels j'aurais pu prétendre » (A, p. 97), dira-t-il. Au fil de sa marche, et alors qu'il rêve à la femme idéale avec qui il pourrait réparer toutes ses erreurs, Adolphe se rend compte qu'il s'est insensiblement rapproché du château de sa maîtresse. Il s'arrête et emprunte une autre route pour s'éloigner encore. L'obscurité grandissante et le calme ambiant lui procurent un certain apaisement :

Je promenais mes regards sur l'horizon grisâtre dont je n'apercevais plus les limites, et qui par là même me donnait, en quelque sorte, la sensation de l'immensité. Je n'avais rien éprouvé de pareil depuis longtemps. (A, p. 100.)

Depuis longtemps en effet Adolphe n'a plus cette perspective ouverte et distancée par rapport aux choses. Les tribulations de sa liaison bornent sa vue. N'empêche. Au terme de ses méditations, Adolphe s'en remet à la providence, il s'abandonne à la passivité et revient à son amante, franchissant avec rapidité la distance qui les sépare.

Donné à lire au chapitre 7 du roman de Benjamin Constant, cet épisode de l'errance nocturne du protagoniste revêt à nos yeux une importance toute particulière pour la compréhension d'ensemble de l'œuvre, en ce qu'il investit, croyons-nous, les principaux enjeux au cœur de la relation entre Adolphe et Ellénore. La « liaison inconvenable », ainsi que la qualifie le baron de T\*, cet ami du père d'Adolphe, soulève effectivement des questions de distance et de proximité, d'éloignement et de rapprochement. La question surtout de la mesure dans la perte (et la quête) des repères par rapport à ce qu'il *convient* de faire.

## Le poids des conventions... et de l'opinion

Avant d'examiner les mécanismes opératoires de la relation, demandons-nous d'abord : en quoi cette liaison est-elle inconvenante? Ici intervient ce que l'on pourrait appeler le personnage collectif du roman, c'est-à-dire « l'opinion commune » (A, p. 63). L'opinion

d'une société dont Adolphe dira : « Elle pèse tellement sur nous, son influence sourde est tellement puissante, qu'elle ne tarde pas à nous façonner d'après le moule universel. » (A, p. 43.) C'est, de fait, le regard extérieur qui *a priori* sanctionne la nature convenable ou inconvenante d'une conduite, et ce, en vertu d'un consensus collectif sur certaines règles à respecter.

Constant enracine son court roman dans la sociabilité qu'il connaît de son époque, et à partir de l'histoire d'Adolphe et d'Ellénore, il en montre les travers particuliers. Il expose ainsi, comme il le note dans la préface de la troisième édition du roman, le poids

d'une société toute factice, qui supplée aux principes par les règles et aux émotions par les convenances, et qui hait le scandale comme importun, non comme immoral, car elle accueille assez bien le vice quand le scandale ne s'y trouve pas. (A, p. 33.)

Dès le début du récit est posée l'idée que l'amour ne peut s'abstraire des contraintes sociales. Aussi la liaison entre Adolphe et Ellénore apparaîtra-t-elle d'emblée inconvenante, car elle sera justement marquée du sceau du scandaleux.

Ellénore est de 10 ans l'aînée d'Adolphe. Et elle est au départ déjà la maîtresse d'un autre homme, le comte de P\* — un ami de la famille d'Adolphe. Issue d'une noblesse ayant connu la ruine, forcée de quitter en bas âge sa Pologne natale et exilée en France, elle a rencontré le comte alors qu'elle vivait dans la misère et grâce à ses charmes. De nombreuses années de dévouement dans cette union, qui a vu naître deux enfants, lui ont néanmoins assuré un niveau de respectabilité sociale. La liaison s'inscrit donc dans l'infidélité d'une femme (d'une mère) qui, avec l'ascendant du comte de P\*, avait réussi à s'élever au-dessus d'un passé trouble.

Mais ce n'est pas tout. Cette liaison inconvenante est également « inconvenable ». Autrement dit, elle n'obéit pas aux convenances d'une part, et, d'autre part, elle ne convient pas. Elle est inappropriée, en l'occurrence ici, pour Adolphe. Rappelons que « par son *incipit*,

[le récit] se situe dans la veine du roman d'apprentissage, concentré sur le moment de l'entrée dans la vie sociale<sup>2</sup> ». À 22 ans, Adolphe vient en effet de terminer ses études, et il doit maintenant endosser son rôle dans la société : il « a une carrière à faire et un rang à conquérir<sup>3</sup> ». Or, ce moment est vécu comme une crise. Et si Adolphe se rend coupable de repousser ses devoirs quant à la construction de son identité sociale et professionnelle, en y substituant une éducation sentimentale, c'est surtout Ellénore qui sera perçue comme un obstacle dans le cheminement du protagoniste. La liaison est « inconvenable » pour Adolphe, car elle l'éloigne de ce qui lui conviendrait — toujours selon, bien sûr, les règles de convenance : entreprendre une carrière, trouver une femme respectable, fonder une famille.

Construit à partir de la voix du protagoniste, le récit constitue en ce sens un espace de réflexion sur le rôle que joue la société dans la sphère de l'intime, et sur la place de l'individu dans un univers régi par des conventions strictes. Aussi le *Je* narratif se révèle d'un autre intérêt à nos yeux. Alors qu'il expose le pouvoir de l'« opinion », il met par ailleurs en lumière les rouages secrets du drame que vivent Adolphe et Ellénore, nous permettant ainsi de répondre à cette autre question : pourquoi la liaison, inconvenante à maints égards, persiste-t-elle?

## L'impossible séparation

Du roman l'on retient volontiers les intermittences du cœur d'Adolphe, qui n'a de constant que le nom de son créateur, sans parfois reconnaître les raisons expliquant, à la source, ces va-et-vient caractériels. Il nous paraît toutefois évident que le caractère problématique de la liaison ne tient pas qu'à sa nature transgressive en regard tant des convenances sociales que du code de conduite

---

2. Jean-Marie Roulin, « Présentation », dans Benjamin Constant, *Adolphe*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011, p. 35.

3. *Ibid.*, p. 12.

auquel Adolphe devrait se conformer. Nous croyons de fait qu'il tient également aux mécanismes qui sous-tendent la relation et maintiennent les amants dans un état permanent de dépendance. Ces mécanismes, ce sont ceux du « système des dons contractuels<sup>4</sup> », tel que modélisé par Marcel Mauss, et suivant lequel (pour reprendre les formulations de l'anthropologue) un « don entraîne nécessairement la notion de crédit<sup>5</sup> », un don implique « obligation et intérêt économique<sup>6</sup> ». Il s'inscrit dans un système de « prestation totale [qui] n'emporte pas seulement l'obligation de rendre les cadeaux reçus; mais [...] en suppose deux autres aussi importantes : obligation d'en faire, d'une part, obligation d'en recevoir, de l'autre<sup>7</sup> ».

Donner, recevoir, rendre. Cette logique de la réciprocité est bel et bien, dans le roman, le *modus operandi* de la liaison, où les cadeaux prennent essentiellement la forme de dons de soi. Dons en apparence libres et gratuits, mais qui sont, en fait, pénétrés de calculs, très souvent de mauvais calculs, et qui greffent à la relation une sorte de contrat implicite. Aussi lorsqu'Adolphe dit « Ce n'est pas le plaisir, ce n'est pas la nature, ce ne sont pas les sens qui sont corrupteurs; ce sont les calculs auxquels la société nous accoutume » (A, p. 64), il exprime sans le savoir un des principes maussiens : le don peut être dangereux à prendre.

Les calculs d'Adolphe sont à l'origine de la liaison. Par vanité d'abord, il entreprend de séduire Ellénore en échafaudant « plans habiles et [...] profondes combinaisons » (A, p. 50), et lui écrit une lettre chargée d'« une agitation qui ressembl[e] fort à [de] l'amour » (A, p. 51). Devant le refus d'Ellénore, Adolphe s'échauffe et se donne

4. Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 77.

5. *Ibid.*, p. 139.

6. *Ibid.*, p. 66.

7. *Ibid.*, p. 87.

davantage, au point d'éprouver une réelle passion. Il multiplie les démarches : visites, lettres, sommation, jusqu'à ce que, au bout de plusieurs semaines, le refus d'Ellénore se transforme en réserves, en conditions, en contraintes, et que peu à peu elle s'abandonne au langage amoureux. Les efforts calculés d'Adolphe portent leurs fruits : « Elle se donna enfin toute entière. » (A, p. 64.) Convaincu alors que cette liaison ne peut durer, Adolphe s'investit complètement. L'infidélité, l'écart d'âge, la différence des situations, son départ imminent pour retourner auprès de son père lui font dire : « toutes ces considérations m'engageaient à donner et à recevoir encore le plus de bonheur qu'il était possible » (A, p. 67). C'est ainsi que la relation passe à un autre niveau : « Ellénore était sans doute un vif plaisir dans mon existence, mais elle n'était plus un but : elle était devenue un lien. » (A, p. 66.) La logique économique se met en place et donne le coup d'envoi à la circulation des dons et contre-dons suivant un jeu de redevances et d'obligations interminable.

Le roman offre à lire en effet la tragédie d'une mésalliance programmée par l'incompatibilité des attentes que chacun se fait. Ellénore, personnage sacrificiel et d'un éternel dévouement, vit cette idylle sans modération, elle donne et se comporte « sans ménagement et sans calcul » (A, p. 105) — ce qu'Adolphe n'avait pas considéré dans son équation de départ. Faisant fi de l'opinion, elle quitte le comte de P\* et abandonne ses enfants, de même que la respectabilité sociale que cette union lui avait assurée. Don qu'Adolphe acceptera bien qu'il ne l'ait jamais demandé et en désapprouvait l'idée. « Tour à tour haute et suppliante, tantôt prévenante, tantôt susceptible » (A, p. 107), Ellénore perdra, en somme, tout sens de la mesure dans ses jugements et ses comportements :

J'étais mécontent de ma situation, elle s'imaginait que je l'étais de la sienne; [...] sa position fausse jetais de l'inégalité dans sa conduite et de la précipitation dans ses démarches. Elle avait l'esprit juste, mais peu étendu; la justesse de son esprit était dénaturée par l'emportement de son caractère, et son peu d'étendu l'empêchait d'apercevoir la ligne la plus habile, et de saisir des nuances délicates. (A, p. 106-107.)

Ellénore ne calcule pas, et pourtant elle calcule. Elle use de stratagèmes afin de conserver l'affection d'Adolphe, notamment quand elle joue la coquette en compagnie d'autres hommes pour attiser sa jalousie. Elle mesure les distances et comptabilise les mois, les jours, voire les heures qui la séparent (ou pourraient la séparer) de son amant — Adolphe dira en ce sens : « Il m'était quelquefois incommode d'avoir tous mes pas marqués d'avance et tous mes moments ainsi comptés. » (A, p. 65.) C'est qu'en échange de ses sacrifices, Ellénore se voit en droit d'obtenir d'Adolphe ce qu'elle désire. Soit qu'il demeure le plus souvent, et le plus longtemps, à ses côtés, à l'entretenir de sentiments amoureux.

Aussi Adolphe, « personnage de l'impuissance et de l'inaction<sup>8</sup> », demeurera. Il prolonge ses séjours chez Ellénore; il s'éloigne chaque fois sous promesse de la retrouver rapidement; il l'accompagne en Pologne lorsqu'elle doit régler la question de son héritage. Adolphe reste dans la « liaison inconvenable » par faiblesse, sympathie, orgueil, par nécessité également, croit-il, de défendre Ellénore, de la protéger contre l'« opinion », et de la ménager — elle est si dévouée, il ne veut pas l'affliger de douleur. Il reste enfin pour lui éviter de nouveaux sacrifices, sachant que s'il quitte elle le suivra, et qu'elle négligera du coup « tous les calculs de la prudence » (A, p. 108). Elle irait même jusqu'à abandonner en Pologne le procès qui doit statuer sur la fortune léguée par son père. Au fur et à mesure que s'éteint son amour, les dons d'Adolphe se font ainsi par *devoirs*, non plus par générosité aveugle. Le sentiment de reconnaissance de dette remplace le sentiment du cœur, voire le sentiment de reconnaissance tout court.

Quiconque est au fait des risques associés à tout système de dons contractuels ne peut s'étonner du cours de la relation entre Adolphe et Ellénore. Il s'agit d'ailleurs selon Pierre Bourdieu, dont les réflexions prolongent celles de Mauss, d'une suite logique dans

8. Jean-Marie Roulin, *op. cit.*, p. 6.

l'« économie des biens symboliques<sup>9</sup> ». Inscrit dans une temporalité, le don revêt tôt les traits d'une dette, alors que celui qui reçoit est contraint de rester le débiteur de celui qui a donné, et ce, jusqu'à ce qu'il rende. Cette mesure temporelle permet tout autant qu'une certaine forme de violence, ici indissociable des enjeux de pouvoir, s'introduise dans le lien<sup>10</sup>.

Il est clair que, dans le roman, Adolphe est un perpétuel débiteur. Car Ellénore, elle, ne cesse de se donner. Et de la violence, il y aura au sein du couple, qui finit par vivre « d'une espèce de mémoire du cœur » (A, p. 92). Très vite les discussions deviennent orageuses; très vite, ce sont les rancunes et les reproches mutuels qui circulent dans la relation. Adolphe surtout sera fâché de souffrir un lien qu'il est incapable de briser, alors qu'il n'éprouve plus que de la pitié pour Ellénore, ayant épuisé tout son amour.

Et victimes et bourreaux, les amants deviennent donc esclaves l'un de l'autre, puisque prisonniers du système économique sur lequel repose la liaison. Peu à peu ils se résignent à entretenir « des rapports forcés, quelquefois doux, jamais complètement libres, y rencontrant encore du plaisir, mais n'y trouvant plus de charme » (A, p. 71). Adolphe se voit porter le poids de chacun des gestes que pose Ellénore en croyant satisfaire à ses exigences, tout nouveau don recelant à ses yeux un nouveau droit qu'elle revendique et qui, chaque fois, le « charg[e] de nouvelles chaînes » (A, p. 111). Situation on ne peut plus embarrassante pour Adolphe, dont

---

9. Pierre Bourdieu, « L'économie des biens symboliques », *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1994.

10. Voir également, à ce sujet, les explications de Florence Weber, qui met en relation les réflexions de Bourdieu et les mécanismes du système maussien : « C'est ce laps de temps qui permet au donateur à la fois de faire violence au donataire [...] et de masquer cette violence sous une apparence de générosité sans calcul. Bourdieu s'inscrit ainsi dans une des pistes ouvertes par Mauss, celle de la fiction et du mensonge social. C'est aussi cet intervalle de temps qui rapproche le don de la dette : le donataire entre dans la dépendance du donateur, devient son obligé. » (Florence Weber, « Vers une ethnographie des prestations sans marché », préface à Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 24.)

l'esprit d'indépendance et la soif de liberté ont toujours prévalu. L'on comprend mieux maintenant les célèbres inconstances du personnage. L'on comprend mieux également « les difficultés d'une relation vécue dans l'obsession d'une impossible séparation<sup>11</sup> ». Rompre, pour Adolphe, ce ne serait pas seulement détruire un passé, ce serait surtout renier un engagement au risque d'être hanté par le sentiment de ne pas avoir rempli sa part du contrat.

Aussi le prix à payer pour cette « liaison inconvenable » sera-t-il élevé pour les deux parties. Ellénore aura sacrifié fortune, enfants, considération sociale. À la suite de sa rupture scandaleuse avec le comte de P\*, l'opinion s'élèvera contre elle, et elle se verra « tombée pour jamais dans l'état dont, toute sa vie, elle avait voulu sortir » (A, p. 75). Elle y laissera enfin (justement) sa vie, succombant à une fièvre des plus romantico-dramatiques après avoir été informée qu'Adolphe ne l'aimait plus et était résolu à la quitter... dans un proche avenir. Seule cette mort d'ailleurs déliera Adolphe de ses engagements. Jusqu'à la fin il restera aux côtés d'Ellénore, et ce n'est qu'au moment où celle-ci rend son dernier souffle qu'il pourra dire : « Je sentis le dernier lien se rompre » (A, p. 127). Adolphe, lui, aura oublié son pays, négligé sa famille, ses amis, ses intérêts sociaux et professionnels. Cette liaison lui aura également coûté son indépendance, sa « jeunesse consumée dans l'inaction » (A, p. 70), sa réputation — car l'opinion lui reprochera d'être un séducteur sans scrupules qui, « pour contenter une fantaisie momentanée » (A, p. 74), n'aura pas hésité à détruire un ménage respectable. Et si la mort d'Ellénore lui redonne sa liberté, Adolphe ne retrouvera finalement ni sérénité ni constance, accablé par le poids d'avoir brisé un cœur qui l'aimait, plongé dans le deuil d'une dépendance qui l'avait si souvent révolté, abandonné à la langueur d'une vie sans but, sans contraintes... sans chaînes. L'ultime don d'Ellénore aura encore été, semble-t-il, assorti d'un contre-don.

---

11. Jean-Marie Roulin, *op. cit.*, p. 6.

## Défaut de calibrage

En raison de ses particularités contractuelles, la « liaison inconvenable » entre Adolphe et Ellénore est traversée, on le voit, par des questions de distance et de proximité. De ce fait qu'il engage le don de soi, le système économique qui sous-tend la relation entraîne les amants dans une dynamique de rapprochements et d'éloignements, et ce, sur divers plans. Rapprochements et éloignements physiques d'abord, dans le temps et l'espace. Mais aussi par rapport à l'amour, là où les cœurs en arrivent manifestement à ne plus se rejoindre :

Nous nous attaquions donc tour à tour par des phrases indirectes, pour reculer ensuite dans des protestations générales et de vagues justifications, et pour regagner le silence. [...] Quelquefois l'un de nous était prêt à céder, mais nous manquions le moment favorable pour nous rapprocher. Nos cœurs défiants et blessés ne se rencontraient plus. (A, p. 91.)

L'histoire d'Adolphe et d'Ellénore a, pourrait-on dire, deux mesures.

Du reste, ce problème de calibrage dans le sentiment amoureux n'est pas sans nous rappeler la crémaillère<sup>12</sup>. Moins le rite de pendaïson, connu encore aujourd'hui sous la forme d'un repas commun (ou dans ses variantes), que l'instrument lui-même, symbole de l'entrée en ménage — cette tige de fer munie de crans qui permet de suspendre des marmites à différents degrés du feu, plus près ou plus loin des flammes, et que, suivant la tradition, les nouveaux mariés installaient dans l'âtre de la cheminée au moment du mariage ou de la prise de possession de leur nouvelle demeure. Devant les coquetteries auxquelles s'adonne Ellénore dans sa société polonaise, et que nous avons évoquées plus tôt, Adolphe ne dira-t-il pas :

J'ai su par elle dans la suite, et les faits me l'ont démontré, qu'elle agissait ainsi par un calcul faux et déplorable. Elle

---

12. Voir Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, p. 31. Et sur l'étroite interrelation entre la crémaillère, la marmite et la flamme, voir Yvonne Verdier, « Repas bas-normand », *L'Homme*, t. 6, n° 3, 1966, p. 92-111.

croyait ranimer mon amour en excitant ma jalousie; mais c'était agiter des cendres que rien ne pouvait réchauffer. (A, p. 108.)

Ellénore, en effet, cherche constamment à se rapprocher d'un feu éteint, alors qu'Adolphe est incapable de s'éloigner d'un feu qui brûle trop.

Enfin, les mécanismes inhérents à la liaison déterminent également la position des personnages par rapport à ce qui est convenable, inconvenant... et *inconvenable*. Dans le roman, et en l'occurrence pour Adolphe, demeurer auprès de l'autre rime avec éloignement des devoirs selon les convenances sociales. Or, demeurer auprès de l'autre, c'est aussi respecter ses devoirs en vertu du contrat amoureux. Logique *a priori* paradoxale, mais qui s'explique aisément. En s'intéressant aux modes de fonctionnement de certaines sociétés archaïques, Mauss montre bien qu'au système des dons contractuels est rattachée une certaine étiquette. Le don entraîne l'obligation de recevoir et l'obligation de rendre, sous peine d'être « aplati<sup>13</sup> », pour reprendre un mot de l'anthropologue. Aplati au sens de perdre l'honneur, perdre la face, voire perdre son rang social. Autrement dit, le système économique dicte ses propres règles de convenances. Adolphe reste dans la liaison, puisqu'à ses yeux, devant le dévouement sans fin d'Ellénore, c'est ce qu'il *convient de faire*. Rien d'étonnant à ce qu'il soit tant en perte (ou en quête) de repères.

## Et perte des repères

La « liaison inconvenable » représentera pour Adolphe une somme de calculs et de mauvais calculs se chiffrant *in fine* par un endettement affectif et social chronique. Un endettement familial également. Car s'il s'éloigne des conventions, Adolphe s'éloigne surtout de la loi

13. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 154. L'auteur dira de fait, relativement à l'attitude de refus devant un don : « Agir ainsi c'est manifester qu'on craint d'avoir à rendre, c'est craindre d'être "aplati" tant qu'on n'a pas rendu. En réalité, c'est être "aplati" déjà. »

du père. Nous avons effectivement mentionné, au début de notre article, que le roman s'ouvre alors qu'Adolphe vient de terminer ses études et doit faire son entrée dans la vie professionnelle et sociale. Aussi faut-il préciser que cette entrée est toute tracée par son père. Celui-ci a scellé, en quelque sorte, le sort de son fils en lui réservant, comme par filiation, une fonction au département où il travaille. Le tout dans le but bien calculé qu'un jour Adolphe hérite de son poste de ministre.

Ce prolongement des convenances sociales dans la loi paternelle, et vice versa, serait d'ailleurs dans l'ordre des choses selon Maurice Daumas. Dans son ouvrage sur la relation père-fils au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'historien écrit :

On parlera de « situation de conformité » pour désigner le pur et simple respect des règles et plus particulièrement la soumission du fils à la stratégie du chef de famille, l'acceptation de sa volonté à l'égard de la transmission de ses pouvoirs. L'exigence de conformité, qui est, au XVIII<sup>e</sup> siècle et pour longtemps encore, à la base même du rôle de père, s'appuie sur la solidarité de destinées qui lie le père et le fils : [...] l'accomplissement du premier passe par la conformité du second<sup>14</sup>.

La solidarité de destinée suppose ici, comme le précise Daumas, la conformité du fils non seulement à l'autorité du père, mais encore à celle d'une lignée — le père, par son ascendant, est toujours le représentant d'un groupe.

À première vue, la liaison apparaît certes ainsi comme une façon, pour Adolphe, « de refuser le moule imposé par le père et l'ordre social, dans une forme de révolte, non assumée comme telle, contre le pouvoir patriarcal, héréditaire et arbitraire<sup>15</sup> ». Les choses sont toutefois plus compliquées, nous l'avons vu. Et si le programme

---

14. Maurice Daumas, *Le syndrome des Grioux. La relation père-fils au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1990, p. 15.

15. Jean-Marie Roulin, *op. cit.*, p. 40.

initial de la liaison découle d'une angoisse qu'éprouve Adolphe devant la nécessité d'endosser ses nouvelles responsabilités à la fin de ses études, son éloignement du destin filial, avant même qu'il ne soit prisonnier d'un lien économique, ne nous semble pas relever uniquement d'un refus ou d'une révolte. Les inconduites d'Adolphe nous paraissent en effet tributaires d'un modèle patriarcal nettement problématique.

De toute évidence, Adolphe incarne « le travers particulier des jeunes gens du siècle<sup>16</sup> », qui plus est à une époque traversée par une crise de la masculinité — la Révolution française ayant démantelé, ainsi que le rappelle André Rauch, l'ordre social ancien de la hiérarchie homme-femme et aspiré à « l'avènement d'une société égalitaire<sup>17</sup> » et mixte. Une époque traversée également par une crise de l'identité paternelle, alors que la France, en dépit du parricide collectif commis le 21 janvier 1793, sera soumise dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'Empire napoléonien, à un ordre patriarcal des plus rigides, où « l'État devien[dra] garant de l'autorité familiale<sup>18</sup> », cherchant « à régenter ce qui jusqu'alors relevait de l'autorité paternelle<sup>19</sup> ».

Mais par-delà ces considérations, nous croyons que le roman met surtout en avant une crise de la relation père-fils. Nous croyons aussi que les difficultés de cette filiation s'inscrivent en prolongement de ce que Daumas a nommé, en référence au roman de l'abbé Prévost, le « syndrome des Grioux ». Par cela, l'historien renvoie à l'angoisse dans la société des pères qu'entraîne au XVIII<sup>e</sup> siècle la profonde mutation de l'exercice de l'autorité

16. Chateaubriand, « Préface de 1805 », *René*, GF-Flammarion, 1996, p. 83. Rappelons qu'*Adolphe* a été rédigé, pour l'essentiel, entre 1806 et 1810, et publié à Londres en juin 1816.

17. André Rauch, *Crise de l'identité masculine. 1789-1914*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2000, p. 254.

18. *Ibid.*, p. 252.

19. *Ibid.*

paternelle, et à la désobéissance filiale qui (parfois) en résulte. En effet, le modèle traditionnel du père despotique, justicier, détenteur d'un droit divin cède alors peu à peu le pas à

une nouvelle conception du rôle de père, fondée sur la bienveillance et la tendresse, la compréhension et l'équité, mettant à profit les ressorts de l'amour familial pour mieux asseoir l'autorité parentale<sup>20</sup>.

Dans le roman — où il n'est par ailleurs aucunement question de la mère, au point que l'on pourrait la croire morte comme la mère du romancier est morte des suites de ses couches —, il ne fait pas de doute que le père d'Adolphe campe ce nouveau modèle. D'une indulgence déconcertante, il cède constamment aux demandes de son fils, sur qui il n'a jamais fait usage d'autorité, comme il l'avoue lui-même dans une de ses lettres — lettres au demeurant « affectueuses, pleines de conseils, raisonnables et sensibles » (A, p. 38). Il lui octroie la plus grande des libertés et trouve toujours des excuses pour masquer ses inconduites.

Aussi les difficultés que vit le père d'Adolphe à concilier cette autorité « paternante » avec l'imposition de sa loi, l'imposition du respect des convenances, expliqueraient pourquoi il a recours à un tiers. En l'occurrence le baron de T\*, son ami, qui ici servira de repère. C'est bien le baron de T\* qui, en tenant lieu de second père pour Adolphe, marquera le retour de la loi paternelle à la fin du récit. Le rappel à l'ordre, la prescription. Il tentera de raisonner Adolphe sur sa « liaison inconvenable » en s'exprimant sans ménagement — ce que n'a jamais fait le père d'Adolphe. C'est aussi lui qui provoquera la rupture du couple en envoyant à Ellénore la lettre fatale où il l'informe des intentions, et des malheurs, de son amant.

Le père d'Adolphe exercerait donc une *influence* plus qu'une *autorité* en tant que telle. Ce qui nous amène à cette toute dernière question : Adolphe est-il vraiment si éloigné de la loi du père?

---

20. Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 8.

Adolphe n'aura pas hérité du poste de ministre, mais il a bien hérité de quelque chose : l'indulgence et la timidité paternelles, que l'on devine, et qu'il reconnaît lui-même, dans les faiblesses de son caractère et son défaut d'autorité devant Ellénore. Mais ce n'est pas tout. Il semble que le père d'Adolphe lui ait également légué sa conception particulière de la gent féminine. Le fils ne dira-t-il pas, au début du récit :

J'avais, dans la maison de mon père, adopté sur les femmes un système assez immoral. Mon père, bien qu'il observât strictement les convenances extérieures, se permettait assez fréquemment des propos légers sur les liaisons d'amour : il les regardait comme des amusements, sinon permis, du moins excusables, et considérait le mariage seul sous un rapport sérieux. [...] mais du reste, toutes les femmes, aussi longtemps qu'il ne s'agissait pas de les épouser, lui paraissaient pouvoir, sans inconvénient, être prises, puis être quittées (A, p. 45).

Voilà peut-être la morale de l'histoire de ce roman d'apprentissage. *Adolphe* apprend au lecteur que les inconvenances, comme les convenances, peuvent être transmises ou enseignées. Il s'agit ensuite de savoir les manœuvrer. Tout est dans la mesure.



Étienne Beaulieu  
Cégep de Drummondville

## L'enchantement des formes chez George Sand

**I**l existe dans l'histoire culturelle du premier XIX<sup>e</sup> siècle une tendance lourde poussant les comportements vers une certaine uniformisation, comme l'avait constaté en son temps Norbert Élias dans *La société des individus*<sup>1</sup> où il décrivait l'avènement d'une société favorisant l'apparition du modèle social individuel. Sous cet angle inédit, l'opposition traditionnelle entre individu et société s'est vue neutralisée et du même coup les rapports entre la conformité aux codes sociaux et leur transgression. C'est dans le même mouvement historique que sont contestées par une certaine frange du romantisme la société capitaliste naissante et ses aspirations matérialistes. Dans ce contexte, la puissance hégélienne de « la poésie du cœur » se voit contrainte de négocier avec « la prose des

---

1. Norbert Élias, *La société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Etoré; avant-propos de Roger Chartier, Paris, Pocket, 1997.

circonstances<sup>2</sup> ». La démarcation entre ces deux forces contraires du cœur et des circonstances trace une ligne qui départage à son tour les convenances et l'inconvenance dans un univers social en pleine mutation et qui tend à faire des convenances non plus une conformité juste avec l'ordre des choses, mais une lourdeur prosaïque de laquelle les esprits supérieurs doivent se déprendre afin de s'épanouir en toute inconvenance. Le programme du romantisme se trace suivant cette ligne directrice capricieuse, tantôt monarchiste, tantôt républicaine ou révolutionnaire. C'est le cas des héros de George Sand, notamment dans les romans du cycle de 1830, dans *Indiana*, *Valentine* ou encore *Le Secrétaire intime*<sup>3</sup>, où les personnages cherchent à s'émanciper des convenances tout en reconnaissant la nécessité de s'appuyer sur elles pour parvenir à leurs fins. Dans ce processus historique de « prosification du monde », un déplacement s'opère qui fait passer la convenance sociale aux normes aristocratiques d'Ancien Régime du côté d'une supériorité anthropologique de l'inconvenance individuelle. Mais sur un autre versant de l'œuvre sandienne, les rapports entre convenance et inconvenance s'inversent, principalement dans le cycle des romans champêtres qui, se tournant vers les traditions paysannes du Berry, contribuent plutôt pour leur part à un réenchantelement des convenances et montrent de cette façon comment, à l'inverse maintenant, l'ère des individus constitue la véritable prosification du monde.

Face à l'imminence d'une transformation sociale majeure, certains récits des années 1840 se tournent vers les cultures locales en voie de disparition. C'est d'ailleurs durant ces années que font leur apparition les termes de la famille lexicale du folklore (1846),

---

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, t. 2, p. 549.

3. George Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 395 p. Les références à cet ouvrage sont tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte, précédées de la mention I. George Sand, *Valentine*, Grenoble, Glénat, 1995, 251 p. George Sand, *Le Secrétaire intime*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, 199 p.

même si les formes de pensée de la folklorisation des langues et des cultures étaient en place en Europe au moins depuis plusieurs décennies, à partir du moment du moins où la notion même de culture telle que nous l'entendons entre dans le champ culturel lui-même avec le passage progressif de la *cultura mentis* à la *cultura animi* et à la théorisation du *volk*, notamment par Herder<sup>4</sup>. Cette arrivée des notions culturelles se déroule sur la longue durée, par un passage, à partir de la tradition latine et médiévale de la *cultura mentis* (des exercices spirituels et religieux) et de la *cultura animi* (culture de l'âme, qui exige lecture et consommation de ce que nous appelons aujourd'hui des « objets culturels »), vers le sens figuré que prend le mot dès la Renaissance : la culture n'est dès lors plus seulement réservée aux labours et à l'élevage, mais à la culture de l'esprit par les œuvres. Sous l'influence croissante du terme allemand correspondant, *Kultur*<sup>5</sup>, employé par Herder<sup>6</sup> pour désigner la pluralité des cultures dans l'histoire, la culture fait concurrence à la civilisation<sup>7</sup> jusqu'à la supplanter et imposer sa manière de pluraliser

4. Johann Gottfried Herder, *Histoires et cultures. Une autre philosophie de l'histoire*, traduction de Marc Rouché, Paris, GF Flammarion, 2000. Je me permets de renvoyer le lecteur, pour une discussion plus serrée de ces notions, à mon article : Étienne Beaulieu, « Médiations culturelles et prose des cultures selon Jean-Jacques Rousseau », Alain Trouvé [dir.], *La lecture littéraire. N° 10 : Théorie littéraire et culturalisme*, Reims, 2009, p. 33-50.

5. Voir à ce sujet l'explication classique de Norbert Élias (*La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1969) sur le croisement des termes « civilisation » et « culture » dans les champs allemand et français au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Kultur* se révélant du côté allemand l'arme dont s'empare la critique bourgeoise et intellectuelle pour attaquer la civilisation aristocratique, tandis que la culture française cherche à se poser comme une référence universelle à côté des différentes civilisations. On retrouve évidemment cette antinomie dans la célèbre opposition entre la France civilisatrice et l'Allemagne culturelle exprimée par Thomas Mann lorsqu'il déclare schématiquement que « la différence entre l'esprit et la politique englobe celle de la culture et de la civilisation, de l'âme et de la société, de la liberté et du droit de vote, de l'art et de la littérature; et l'esprit germanique, c'est la culture, l'âme, la liberté, l'art et non la civilisation, la société, le droit de vote, la littérature » (*Considérations d'un apolitique*, traduit de l'allemand par Jeanne Naujac et Louise Servien, Paris, Grasset, 2002, p. 34-35).

6. Johann Gottfried Herder, *op. cit.*

7. Comme le rappelle Jean-Yves Pranchère, « le terme de civilisation a été forgé par Mirabeau père, qui l'emploie pour la première fois en 1756 dans *L'ami*

les secteurs de la pensée à l'encontre de la visée unificatrice et universalisante de la civilisation. C'est là tout le processus de « la folklorisation du sublime<sup>8</sup> » qui rend possible la désignation comme sublime de réalités auparavant indignes de ce qualificatif.

## Un idéal stoïcien

D'un côté, le XIX<sup>e</sup> siècle se voit ainsi traversé par l'idéologie du progrès qui crée d'un autre côté le contrecoup d'une tendance lourde et inverse se manifestant chez certains écrivains qui décrivent la chute de l'idéal dans le monde bourgeois de la prose ou tout simplement la perte des traditions dans l'uniformisation des mœurs et des paysages. Souvent, ces deux mêmes mouvements de pensée, utopique et prosaïque, se conjuguent chez un même auteur, comme c'est le cas de George Sand et plus particulièrement en ce qui concerne la représentation du mariage dans son œuvre. Le mariage est décrit dans certains romans du cycle de 1830, tels qu'*Indiana* ou *Valentine*, comme participant d'une sclérose que seuls des liens plus spontanés et naturels pourraient raviver. Mais en revanche, dès les années 1840, et peut-être au fond dès *Valentine* en 1832 et plus encore dès la finale idyllique d'*Indiana* à l'Île Bourbon, le regard ethnologique de George Sand observe la vigueur des mœurs et des institutions paysannes, par exemple dans *La Mare au diable*<sup>9</sup>, en particulier dans la partie consacrée aux *Noces de campagne*. Ainsi, lorsque vécu au présent par une héroïne qui figure en quelque sorte l'un des nombreux masques de l'auteur, le mariage contribue à l'expansion du monde de la prose, tandis qu'il donne au contraire à lire et à imaginer un monde préservé des vicissitudes bourgeoises lorsqu'il est montré comme

---

des hommes » (*L'autorité contre les Lumières. La philosophie de Joseph de Maistre*, Genève, Droz, 2004, p. 60). Voir à ce sujet aussi la mise au point de Jean Starobinski, « Le mot civilisation », *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », p. 11-59.

8. Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article : Étienne Beaulieu, « Madame de Staël et la folklorisation du sublime », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire Romane*, Augsburg, 2009, p. 283-298.

9. George Sand, *La Mare au diable*, Paris, Le Livre de poche, 2007, 159 p.

faisant partie d'un temps d'avant la Révolution ou à tout le moins préservé du monde nouveau qui s'annonce. La valeur accordée au mariage change en ce sens chez George Sand selon la perspective culturelle adoptée et en fonction de la voix narrative.

Dans *Indiana*, le premier roman que George Sand publie en 1832 sous le pseudonyme qui lui restera, trois hommes entrent en concurrence comme trois visions de la France passée, présente et future : le colonel Delmare, ancien officier de l'Empire, Raymon de Ramière, l'aristocrate de la Restauration, et Ralph Brown, le stoïque visionnaire et républicain. Le mari, l'amant et le cousin offrent respectivement trois visions discordantes des rapports entre les codes et leur transgression. Le colonel Delmare représente la France napoléonienne vaincue à la fois par le retour de la monarchie sous la Restauration et par l'accaparement des esprits dans le négoce et les affaires courantes et prosaïques. Delmare fait partie de

ces hommes, qui, réunis et poussés par une main puissante, accomplirent de si magiques exploits, grandissaient comme des géants dans la fumée des batailles; mais, retombés dans la vie civile, les héros n'étaient plus que des soldats, hardis et grossiers compagnons qui raisonnaient comme des machines; heureux quand ils n'agissaient pas dans la société comme dans un pays conquis! Ce fut la faute du siècle plutôt que la leur. (*I*, p. 133.)

La puissance du siècle a rompu la poésie du cœur bonapartiste aux exigences prosaïques des circonstances de la Restauration. Aussi le mariage avec Delmare est-il décrit comme une absurde prison morale n'ayant d'autre raison d'être que la pure obéissance aveugle à des convenances dépassées, notamment en ce qui concerne les femmes. *Indiana*,

en épousant Delmare, ne fit que changer de maître; en venant habiter le Lagny, que changer de prison et de solitude. Elle n'aima pas son mari, par la seule raison peut-être qu'on lui faisait un devoir de l'aimer, et que résister mentalement à toute espèce de contrainte morale était devenu chez elle une seconde nature, un principe de

conduite, une loi de conscience. On n'avait point cherché à lui en prescrire d'autre que celle de l'obéissance aveugle. (I, p. 54.)

Le mariage n'est plus dans *Indiana* qu'une forme contraignante, une coquille sociale maintenant vide de sens, à l'image d'une tradition incapable de se réinventer et répétant sur le mode névrotique des rituels sans âme — d'où les hauts cris poussés par la critique contre la supposée attaque des institutions dans les premiers romans de Sand.

Raymon représente de son côté l'époque de la Restauration et le retour supposé aux manières de l'Ancien Régime comme si la Révolution n'avait jamais eu lieu. La monarchie selon la Charte, ce n'est déjà plus la monarchie. Et les conventions qui la soutiennent ne vont plus de soi, car elles

sont sujettes à interprétation, et il en était déjà de la Charte de Louis XVIII comme de l'Évangile de Jésus-Christ; ce n'était plus qu'un texte sur lequel chacun s'exerçait à l'éloquence, sans qu'un discours tirât plus à conséquence qu'un sermon. Époque de luxe et d'indolence, où, sur le bord d'un abîme sans fond, la civilisation s'endormait, avide de jouir de ses derniers plaisirs. (I, p. 129.)

Après Delmare, l'aigle bonapartiste changé en tyran domestique par la chute de l'Empire, Raymon donne voix à l'inadaptation du passé de la France à son présent post-révolutionnaire, qui voudrait par exemple que les aristocrates séduisant des jeunes femmes les élèvent jusqu'à eux au lieu de les abandonner :

Non, vous conviendrez avec lui que ce n'était pas possible, que ce n'eût pas été généreux, qu'on ne lutte point ainsi contre la société, et que cet héroïsme de vertu ressemble à don Quichotte brisant sa lance contre l'aile d'un moulin; courage de fer qu'un coup de vent disperse, chevalerie d'un autre siècle qui fait pitié à celui-ci. (I, p. 76.)

Raymon l'impénitent séducteur de femmes évolue dans une survivance aristocratique de la transgression des convenances changées en norme, c'est-à-dire dans la pure lignée de l'amour courtois médiéval

qui franchissait les limites conjugales traditionnelles en instituant par ailleurs des manières très codifiées de transgresser les règles.

En un mot, l'inconvenance de Raymon n'est qu'une convenance au second degré, c'est-à-dire une transgression somme toute commune, parce que balisée par des siècles de discours de séduction que l'époque romantique ressentira comme pure rhétorique creuse, comme « une froide et cruelle parodie des sentiments vrais [exprimés] si simplement : à l'un l'esprit, à l'autre le cœur » (I, p. 206). Beau parleur, Raymon « avait cette aisance que donne une certaine expérience du cœur; c'est la violence de nos désirs, la précipitation de notre amour qui nous rend stupides auprès des femmes. L'homme qui a un peu usé ses émotions est plus pressé de plaire que d'aimer » (I, p. 83). Stendhal ne disait pas autre chose dans son essai *De l'amour*<sup>10</sup> : le véritable langage de l'amour n'est pas celui de la rhétorique maîtrisée, encore moins celui de la transgression, mais bien celui du balbutiement et de la maladresse, c'est-à-dire une incapacité à maîtriser les codes causée par la puissance du sentiment. Trop de maîtrise équivaut à de la froideur de sentiment. N'éprouvant rien de ce genre, Raymon et toute la tradition rhétorique française se voient accusés par le romantisme, par Sand et Stendhal à tout le moins, d'usurpation des formes du sentiment réel. Dans cette tradition du triangle amoureux courtois que représente Raymon, l'amour, en sortant de son cadre marital, est censé en devenir par là plus véridique (comme l'a critiqué jadis l'essayiste suisse Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident*<sup>11</sup>), mais, comme le rappelle la voix de la narratrice, « l'amour est un contrat aussi bien que le mariage » (I, p. 76). Et s'il est un contrat, il est donc aussi révoquant qu'un acte notarié, ce qui ne manque pas d'advenir du sentiment qu'éprouve Raymon, autant pour la domestique créole de Madame Delmare, qui se suicide de désespoir, que pour sa maîtresse, qui se serait elle aussi suicidée sans l'intervention de Ralph.

10. Stendhal, *De l'amour*, Paris, GF Flammarion, 2014, 377 p.

11. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972.

Personnage terne en apparence, Ralph est en réalité le cœur battant de ce roman et c'est son stoïcisme étrange qui donne la clé d'une pensée de la prose dans *Indiana* et peut-être dans l'œuvre de Sand. Cousin d'Indiana, penchant nettement du côté républicain, « Ralph allait donc toujours soutenant son rêve de république d'où il voulait exclure tous les abus, tous les préjugés, toutes les injustices; projet fondé tout entier sur l'espoir d'une nouvelle race d'hommes » (*I*, p. 167). Des trois hommes, le monarchiste, le bonapartiste et le républicain, c'est Ralph qui l'emporte et fonde à l'Île Bourbon (Réunion) une communauté nouvelle avec Indiana selon l'idéologie révolutionnaire de la régénération de l'homme qu'a étudié Mona Ozouf dans *L'homme régénéré*<sup>12</sup>. Mais Ralph cache son sentiment pour Indiana tout au long du roman et ne se déclare qu'à la toute fin : c'est que le sentiment ici éprouvé est d'un genre nouveau que je nommerais « prosaïque », avec tous les paradoxes impliqués par ce terme, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un sentiment puissant, mais contenu, sublime d'être attaché aux moindres détails de la vie d'Indiana, mais en même temps très bourgeois dans le souci de la bonne tenue des affaires courantes du ménage Delmare. Ralph n'est pas un révolutionnaire palabreur, il n'est pas versé dans l'art des discours, ce n'est en un mot pas un orateur, mais c'est un homme de valeur, franc, sincère, fidèle et loyal qui fait de la retenue et du respect des convenances une froide affaire de principes. Ralph est un parvenu ballotté par les circonstances du siècle et qui « avait tendu tous les ressorts de son âme contre l'arbitraire de sa destinée, et il [avait] pris l'habitude du stoïcisme au point d'en recevoir une seconde nature » (*I*, p. 256). Ralph est à côté de l'action dramatique du récit, en même temps qu'il possède toutes les clés du dénouement, c'est une sorte d'intendant narratif. Sa victoire finale à l'Île Bourbon montre d'ailleurs très bien la dimension parallèle de son triomphe : il ne peut accéder à ses désirs qu'en dehors des circuits classiques du premier XIX<sup>e</sup> siècle : il accomplit le programme pensé dès le tournant des Lumières par

---

12. Mona Ozouf, *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989.

Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre d'une refondation du monde hors des convenances héritées de l'Ancien Régime.

Indiana, native de l'Île Bourbon dans l'océan indien, avait déjà caressé ce rêve d'un retour à ses origines et à l'état de nature quand son mari s'était vu obligé par un revers de fortune de s'installer pour un temps dans l'île :

Elle s'arrêta donc à ce projet, et nourrit son esprit oisif des rêves d'un avenir qu'elle prétendait se créer à elle seule. Déjà elle construisait son *ajoupa* solitaire sous l'abri d'une forêt vierge, au bord d'un fleuve sans nom; elle se réfugiait sous la protection des peuplades que n'a point flétries le joug de nos lois et de nos préjugés. Ignorante qu'elle était, elle espérait trouver là les vertus exilées de notre hémisphère, et vivre en paix, étrangère à toute constitution sociale; elle s'imaginait échapper aux dangers de l'isolement, résister aux maladies dévorantes du climat. Faible femme qui ne pouvait endurer la colère d'un homme, et qui se flattait de braver celle de l'état sauvage. (*I*, p. 273.)

Rêve typiquement romantique que cette idylle au bout du monde visant à refonder la société sur de meilleures bases et en compagnie choisie, mais tout aussi typiquement romantique — c'est ma thèse — d'en critiquer la possibilité par l'introduction, au sein même de la rêverie, d'infinis détails prosaïques montrant l'impossibilité de son exécution réelle. Or, si ce rêve s'avère impossible avec son mari, il devient non seulement réalisable, mais parfaitement accompli avec Ralph dans l'idylle finale qui figure une sorte de retour légendaire à l'âge d'or.

Cette transformation de l'échec en réussite par la seule vertu du changement de partenaire montre la manière dont s'y prend Sand, en suivant la logique romantique d'équivalence des contraires (le sublime est le grotesque, il « est en bas<sup>13</sup> », dit Victor Hugo), pour

13. Victor Hugo, « Les malheureux », *Les contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 291.

combattre l'injustice de ce qu'elle appelle « le mauvais partage des rôles » dans la société et la possibilité d'un retournement de toutes les situations, de la pauvreté en richesse, de l'égoïsme en altruisme, etc. Car la pensée de la prose selon Sand s'élabore contre la mauvaise répartition des rôles, comme l'éprouve Indiana :

De son côté, quand Madame Delmare, profondément blessée par les lois sociales, roidissait toutes les forces de son âme pour les haïr et les mépriser, il y avait bien aussi au fond de ses pensées un sentiment tout personnel. Mais peut-être ce besoin de bonheur qui nous dévore, cette haine de l'injustice, cette soif de liberté qui ne s'éteignent qu'avec la vie, sont-ils les facultés constituantes de l'*égotisme*, qualification par laquelle les Anglais désignent l'amour de soi, considéré comme un droit de l'homme et non comme un vice. Il me semble que l'individu choisi entre tous pour souffrir des institutions semblables doit, s'il a quelque énergie dans l'âme, se débattre contre ce joug arbitraire. Je crois aussi que plus son âme est grande et noble, plus elle doit s'ulcérer sous les coups de l'injustice. S'il avait rêvé que le bonheur doit récompenser la vertu, dans quels doutes affreux, dans quelles perplexités désespérantes doivent le jeter les déceptions que l'expérience lui apporte! Aussi toutes les réflexions d'Indiana, toutes ses démarches, toutes ses douleurs, se rapportaient à cette grande et terrible lutte de la nature contre la civilisation. (*I*, p. 272.)

La nature contre la civilisation, c'est-à-dire, dans la logique romantique, la prose du monde la plus aride, la pauvreté, la mendicité, l'abandon, le dénuement matériel et moral, le sol le plus raboteux, pour reprendre les mots qu'emploiera bientôt Rimbaud, toute cette misère de la réalité culminant dans un vide de l'âme se retournant soudain en plénitude à la toute fin d'*Indiana* par un retour à la nature sauvage de l'Île Bourbon. L'île Bourbon et le pavillon dans la cour du vieux château, dans *Valentine*, sont des lieux soustraits à la prose du monde où les conventions sont réinventées selon le cœur.

## La sublimation du folklore

C'est déjà, au cœur même du premier roman personnel de Sand, la question folklorique qui entre en scène et celle de la convenance

qui se retourne sur elle-même dans une inversion des rapports entre convenance et inconvenance : les convenances sont prosaïques dans *Indiana* et deviennent sublimes dans *La mare au diable*. Y contrevenir, c'est transgresser des règles sacrées, comme l'apprend le petit fermier de *La mare au diable* qui veut profiter de la faiblesse de la petite Marie et se voit jeter au sol par le fidèle Germain. Dans ce monde champêtre, les paysans deviennent les héros ordinaires porteurs de convenances sublimes. De même, la nature incarnée par *Indiana* se change en folklore dans les romans champêtres, par exemple la mare au diable elle-même figure un temps figé et nocturne, mythologique et initiatique. Dans le passage des romans de 1830 au cycle champêtre, le rapport entre convenance et inconvenance change de niveau : il était interne au texte dans *Indiana* et *Valentine*, il passe à l'extérieur de la narration pour faire du choix même d'une anecdote paysanne une inconvenance sociale et esthétique qui donnera naissance à ce que certains critiques ont appelé le « romantisme naturaliste ». Mais il ne s'agit pas encore du naturalisme, dans la mesure où la distance entre le romancier observateur d'avec son sujet n'est pas comblée par la médiation de l'étude et des fiches techniques. Sand décrit au contraire les traditions du Berry de l'intérieur, par le souvenir et la mémoire de son enfance et des mœurs paysannes de ses domestiques de Nohant, que ce soit la cérémonie de la transplantation du chou sur le toit de la maison des mariés, ou la séance presque lubrique du repérage de la mariée sous un drap qui cache et rend indistinctes toutes les jeunes filles du village. Toute se passe en fait comme si l'adoption dans *François le Champi*<sup>14</sup> d'un enfant abandonné dans les champs donnait figure à la greffe de la tradition folklorique sur la culture romantique.

La prose des convenances change de côté en effet dans *La mare au diable* et fait en sorte que le romantisme, en prenant à rebours les lumières, recueille les restes épars des traditions, notamment paysannes, comme une chose esthétique, c'est-à-dire dégagée de la réalité vécue. C'est la tradition observée depuis le futur où elle sera

14. George Sand, *François le Champi*, Grenoble, Glénat, 1997, 232 p.

disparue, ce sont les rites observés avec un regard anthropologique avant qu'ils ne s'évanouissent et les coutumes un moment avant leur engloutissement dans l'oubli. C'est un complément au régime d'historicité<sup>15</sup> mis en place avec le romantisme qui a fait disparaître l'*historia magistra vitae* (les exemples tirés de la vie des hommes illustres) au profit du régime futur, mais un futur qui avancerait en quelque sorte de dos : ce serait un régime historique équivalent au temps verbal du futur antérieur dans le système verbal français : ceci aura été, cela sera disparu.

---

15. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentismes et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.

Sophie Pelletier

Université du Québec à Montréal

Jeunes filles et vieilles filles.  
Autour de quelques inconvenances  
chez Flaubert, Goncourt et Zola

Pour le mariage, il ne faut jamais consulter que les convenances<sup>1</sup>.

Madame de Staël  
*Corinne ou l'Italie*

« **L**a différence entre une convention et un contrat<sup>2</sup> », tel est le sujet de la première question que doit affronter Frédéric Moreau lors de son examen à l'École de droit, dans *L'Éducation sentimentale*. Vu l'économie romanesque mise en place par Flaubert, qui réserve à Moreau nombre de projets abandonnés et d'occasions manquées, il n'y a rien d'étonnant à

---

1. Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Éditions des femmes, 1979, t. 1, p. 79.

2. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], *Œuvres*, éd. d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. 2, p. 92. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ÉS*.

ce que le candidat — ému, puis « démoralisé » (*ibid.*) — rate sa réponse, et tout l'examen, d'ailleurs. Cependant, que Frédéric Moreau « défini[sse] l'une pour l'autre » (*ibid.*), qu'il intervertisse la « convention » et le « contrat », n'est pas seulement un symptôme de la nervosité, de la préparation inadéquate, voire des limites intellectuelles du candidat; il ne s'agit pas non plus d'un simple « échec » (*ÉS*, p. 94) qui trouverait parfaitement sa place dans cette suite de renoncements et d'inachèvements que d'aucuns considèrent constituer « l'éducation sentimentale » de Moreau<sup>3</sup>. Demander à distinguer la convention d'un contrat, c'est — tout en affirmant que l'une n'est pas l'autre — faire ressortir la parenté et la proximité de deux notions qu'il est aisé de confondre; montrer un protagoniste assimilant l'une à l'autre, c'est donner l'indice d'un système social fondé sur des conventions ayant valeur de contrat, et auxquelles tous les acteurs doivent se conformer, même hors de la sphère du droit.

La lecture de *L'Éducation sentimentale* permet de remarquer que M<sup>lle</sup> Vatnaz, une pionnière en matière de personnages de « célibataire parisienne libre<sup>4</sup> », selon Jeanne Bem, orchestre toute sorte de « contrats » *convenus* au sein du monde dépeint par Flaubert<sup>5</sup>. L'état

---

3. La critique a eu le réflexe d'inscrire *L'Éducation sentimentale* parmi les « romans de l'échec », une association qu'il faut nuancer, selon Jean Borie : « Frédéric Moreau promène, comme par inadvertance, à travers des circonstances diverses, un *refus* discret et entêté, et le refus ne doit pas être confondu avec l'échec. » (Jean Borie, « Préface », Émile Zola, *La Joie de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 19-20 [nous soulignons].)

4. Jeanne Bem, « La vieille fille et son histoire, chez Flaubert et Maupassant », Yvan Leclerc [dir.], *Flaubert — Le Poittevin — Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 191. Même si Flaubert « ne flatte pas le portrait », concède Bem, « avec la Vatnaz il a une longueur d'avance sur Maupassant ou sur Anatole France, qui n'imaginent la femme libre que veuve ou bourgeoise mariée émancipée » (*Ibid.*).

5. Dotée de « longues mains » (*ÉS*, p. 286) renvoyant à son caractère manipulateur et d'un regard fouineur qui aime « examin[er] » (*ibid.*), la Vatnaz agit comme entremetteuse et fait circuler l'information entre les personnages. Elle conclut également des marchés louches, prête à usure et se mêle de politique. Affaires de cœur, d'argent ou de pouvoir, la Vatnaz tire toutes les ficelles, lesquelles dans le roman s'entremêlent continuellement.

civil de la Vatnaz facilite ce rôle : en marge et sans attaches, elle circule aisément dans les coulisses, qu'elle foule « à pas muets » (ÉS, p. 367), agissant à la fois en témoin et en machiniste furtive des intrigues; à cela s'ajoute que, comme l'explique le narrateur flaubertien, la société qui la stigmatise nourrit son ressentiment et l'incite à tout faire pour prendre sa revanche en s'arrogeant un droit de parole et d'action :

Elle était une de ces célibataires parisiennes qui, chaque soir, quand elles ont donné leurs leçons, ou tâché de vendre de petits dessins, de placer de pauvres manuscrits, rentrent chez elles avec de la crotte à leurs jupons, font leur dîner, le mangent toutes seules, puis, les pieds sur une chaufferette, à la lueur d'une lampe malpropre, rêvent un amour, une famille, un foyer, la fortune, tout ce qui leur manque. Aussi, comme beaucoup d'autres, avait-elle salué dans la Révolution l'avènement de la vengeance (ÉS, p. 329).

Le type de la Vatnaz dessine ce qui peut sembler un paradoxe. D'une part, les vieilles filles, qui par définition n'ont pas conclu le « contrat » premier de la réalisation du destin féminin, le mariage<sup>6</sup>, échappent aux « conventions » sociales d'importance : en amont, si elles n'ont jamais fait l'objet d'une entente matrimoniale, c'est souvent que, jeunes filles (comme Louise Roque, Renée Mauperin, Chérie<sup>7</sup>), elles n'ont respecté ni les conventions ni les convenances menant à une telle union; en aval, les célibataires (les M<sup>lle</sup> de Varandeuil, Sidonie Rougon et M<sup>lle</sup> Saget<sup>8</sup>) ne se montrent ni conventionnelles

6. Anne Martin-Fugier rappelle qu'à l'époque c'est par le mariage que les filles accèdent au modèle féminin qui « est celui d'épouse, mère, maîtresse de maison, éducatrice », et qui « justifie la femme d'exister. » (Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983, p. 14.)

7. Personnages de, respectivement, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, de *Renée Mauperin* de Jules et Edmond de Goncourt et de *Chérie* d'Edmond de Goncourt.

8. M<sup>lle</sup> de Varandeuil apparaît dans *Germinie Lacerteux* des Goncourt. Sidonie Rougon comme M<sup>lle</sup> Saget sont des personnages d'Émile Zola : la première principalement dans *La Curée*, la deuxième dans *Le Ventre de Paris*.

ni convenables, à l'instar de cette Vatnaz charriant la « crotte » de ses jupons. D'autre part, à y regarder de près on constate que ces icônes du non-conventionnel et de l'inconvenance se portent pourtant garantes du bon fonctionnement des mécanismes sociaux et excellent dans la maîtrise des conventions et des convenances. Car nous verrons que sur les marges et les seuils de la convenance et de l'inconvenance se joue toute la spécificité conjugale ou sociale, mais également narrative, de ces personnages typiquement atypiques.

## L'inconvenance : obstacle au mariage

Puisqu'une entente matrimoniale constitue une institution sociale gérée par de strictes conventions, il est attendu que les jeunes filles à marier observent certains impératifs d'usage. Or, ces normes de la communauté entrent en contradiction avec l'indépendance de tempérament ou l'incongruité du comportement des plus singulières d'entre elles, avec pour résultat un parcours amoureux cahoteux. C'est le cas dans *L'Éducation sentimentale*, où Louise Roque est destinée à Frédéric Moreau en vertu du titre nobiliaire détenu par un aïeul du jeune homme et de la fortune (nouvellement acquise) du père de la promise, un « vieux filou » (ÉS, p. 273), « fils d'un ancien domestique » (ÉS, p. 274). Mais pour conclure ce mariage de raison qui scellerait l'ascension sociale de Louise, celle-ci doit se conformer à un code de conduite : celui imposé par la position que lui confère l'argent de son père; c'est aussi celui que doivent suivre les jeunes filles respectables au sortir de l'enfance. La classe comme l'âge de Louise font d'elle une candidate au mariage en bonne société, et à ce titre des bienséances inédites pour elle lui incombent désormais. Lors d'une promenade dans son jardin avec Moreau, elle l'entretient de « l'aridité de son existence » et se plaint de ne pouvoir monter à cheval : « Le vicaire prétend que c'est inconvenant pour une jeune fille; est-ce bête, les convenances! Autrefois, on me laissait faire tout ce que je voulais; à présent, rien! » (ÉS, p. 280.) Le monde d'« à présent », c'est-à-dire le monde pré-nuptial dans lequel entre la « jeune fille », contraignant, sévère et insipide, s'oppose ici à l'univers

d'« autrefois », caractérisé par la liberté des promenades à cheval, du jeu et de l'activité physique.

Ces normes de pudeur, de correction et de réserve heurtent l'impétuosité d'une jeune fille qui, en dépit de son corps de femme agité de « mouvements d'une câlinerie sensuelle » (*ÉS*, p. 283), reste encore à demi fillette. La gourmandise et l'insouciance avec lesquelles M<sup>lle</sup> Roque manifeste ses émois en éveil (potentiellement licencieux) appartiennent en fait à l'enfance, époque de la vie où toutes sortes de jeux, inoffensifs au demeurant, sont permis avec les garçons — d'ailleurs, à voir la jeune fille entraîner Moreau loin du chaperon qui veille sur leur petite excursion campagnarde, on croirait qu'elle tente « innocemment » de se dérober aux règles imposées à ceux qui, nubiles, sont soupçonnés d'inconduite. Celle qui ainsi se « livr[e] ingénument » (*ÉS*, p. 282) ébranle Frédéric; craintif, il a le réflexe de la retenir dans la camaraderie d'antan, il propose de se « tutoyer, comme autrefois » (*ÉS*, p. 282). L'enfance, on le voit, représente un univers échappant intrinsèquement à celui de la bienséance : tandis que Moreau y trouve un refuge de chaste « gaminerie » (*ÉS*, p. 282), M<sup>lle</sup> Roque en exploite les inconvenances, ignorant la décence exigée des futures épousées.

L'immaturation de Louise non seulement est lisible dans les écarts que celle-ci se permet aux règles du convenable : elle les excuse. Lorsque sa mère meurt et que la jeune fille « port[e], malgré son deuil [...], des pantoufles en paille garnies de satin rose, curiosité vulgaire, achetées sans doute dans quelque foire » (*ÉS*, p. 281), la narration recourt aussitôt à la notion de candeur pour justifier, presque annuler, l'incongruité de son allure : l'explication « tant de mauvais goût était naïf » (*ÉS*, p. 281) intervient à même la description de cette tenue, entre parenthèses. Puis, quelques lignes plus loin, le récit montre Moreau ne sachant pas résister à la « bravoure de sentiment, à la fraîcheur de [la] jeunesse » (*ÉS*, p. 283) de Louise, comme si les deux caractéristiques, considérées équivalentes par leur mise en apposition, allaient l'une avec l'autre, et que l'une (la jeunesse) motivait l'autre (la bravoure). Dès lors, le « veux-tu être mon

mari » (ÉS, p. 284) — tout à fait inconvenant — que M<sup>lle</sup> Roque lui lance à la toute fin de l'entretien doit davantage être envisagé comme une question de petite fille fantasque que comme une demande en mariage en bonne et due forme. La réponse de Moreau ne vient d'ailleurs d'aucune façon conclure ce « contrat » qui n'en est pas un : « Mais... [...] Sans doute » (ÉS, p. 284). Réaction hésitante qui indique bien qu'une telle impertinence de petite fille n'engage pas de pacte sérieux.

Si Louise est disqualifiée dans sa quête de mariage en raison d'une impudeur et d'une incorrection puériles, ce qui anéantit ultimement le projet d'union conjugale avec Moreau est une hardiesse de jeune fille usurpant des privilèges d'épouse : elle insiste pour voir Frédéric et lui parler en pleine nuit, malgré les protestations de sa bonne, laquelle prétend que « ce n'est pas convenable pour une demoiselle » (ÉS, p. 382). Louise rétorque alors : « Je ne suis pas une demoiselle! Je suis sa femme! Je l'aime! » (ÉS, p. 382) et se rend effectivement chez Moreau.

En somme, dans *L'Éducation sentimentale*, ce sont des règles liées directement à son statut social de fille à marier que M<sup>lle</sup> Roque défie : elle agit soit comme une enfant, soit comme une femme (« sa femme »), mais jamais comme une demoiselle — état qui est pourtant le sien. Et ce manquement aux normes régissant sa situation détourne Louise de l'alliance de convenance à laquelle elle est destinée. C'est justement à l'occasion de cette visite nocturne que la relation entre les deux jeunes gens sera rompue, car Louise découvre alors Moreau bien « loin du mariage » (ÉS, p. 381) : il ne dort pas chez lui; il partage la couche d'une rivale. La jeune fille dévastée ne peut alors que s'en remettre aux poncifs consolants de sa gouvernante, selon qui « si celui-là manquait, elle en trouverait d'autres! » (ÉS, p. 384.) Effectivement, on apprendra à la toute fin du roman que M<sup>lle</sup> Roque a épousé Deslauriers. Or, inconvenante jusqu'au bout, elle s'est enfuie sans laisser de trace; quant au mari, il révèle l'alliance à Frédéric (et, par là, au lecteur) « sans dire comment » elle a pu se produire (ÉS, p. 453). Bref, en dépit de cette union, le chemin pré et postnuptial

de Louise demeure impossible à raconter. Persiste l'impression que le personnage est inconciliable avec l'idée du mariage.

D'autres inconvenantes, elles, n'auront pas de deuxième chance ou, pour mieux dire, ne saisiront pas les multiples occasions de prendre époux qui s'offriront à elles. Refusant d'agir selon les bienséances et, c'est tout un, de se prêter au jeu des galanteries, l'héroïne éponyme de *Renée Mauperin*, un esprit libre, sabotera elle-même ses possibilités d'union matrimoniale. La première scène du roman la montre déjà indignée contre les exigences du Monde, à l'occasion d'une tirade qu'elle profère devant un jeune ami :

Vous verriez ce que c'est que cette scie-là, la scie d'être convenable! Tenez, nous dansons, n'est-ce pas? Vous croyez que nous pouvons causer avec notre danseur? Oui, non, non, oui... voilà tout! Il faut pincer le monosyllable tout le temps... C'est convenable! Voilà l'agrément de notre existence... Et pour tout, c'est comme ça<sup>9</sup>...

Or, ce qui constitue le point focal de cet ennuyeux encadrement des rapports entre garçons et filles n'est autre que le mariage, passage obligé pour les jeunes filles du rang de Renée, laquelle du même souffle proteste : « voilà encore un de nos malheurs : nous ne pouvons pas rester garçons, nous autres... » (*RM*, p. 54.) Renée ne s'en tient pas aux récriminations. Elle viole tous les principes de l'étiquette lors d'une soirée au cours de laquelle on lui présente les « partis les plus convenables » (*RM*, p. 97) : elle coupe les cheveux d'un invité, prend la cigarette de son père pour en tirer une bouffée en toussant (*RM*, p. 77), toise l'assemblée « avec un petit air gamin et une sorte de crânerie mutine » (*RM*, p. 75). À l'issue de la réunion mondaine, sa mère se désole (« Je trouve que Renée a été ce soir d'une inconvenance... » [*RM*, p. 82]) et s'inquiète du sort auquel un tel comportement doit confiner : « Quand elle aura trente ans, quand

---

9. Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 [1864], p. 52. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *RM*.

elle aura refusé tout le monde, quand il n’y aura plus personne pour vouloir d’elle... malgré tout ce qu’elle a d’esprit, de bonnes qualités, de tout ce que vous voudrez... elle réfléchira... » (*RM*, p. 84.) Mais Renée ne se rendra pas à trente ans. Elle s’éteindra dans la vingtaine, revendiquant néanmoins le statut de « vieille fille » (*RM*, p. 135) qu’elle estime préférable à celui de jeune mariée.

Tout indique, en fait, que sa route n’aurait pu finir autrement. Un épisode nous paraît à cet égard programmatique : tandis qu’elle s’empare d’un journal pour prendre connaissance des nouveaux mariages, ainsi que le font d’ordinaire les jeunes filles, Renée parcourt plutôt la liste des décès, et y va d’une exclamation surprenante, qu’on s’attendrait davantage à voir appliquée à l’annonce d’une noce : « Vingt-neuf ans... Était-elle vieille, celle-là! » (*RM*, p. 240.) L’allusion est claire, Renée, qui se voit vieillir, n’attend pas fébrilement son mariage; elle attend sa mort, seule issue possible à cette inconvenante immariable, qui se conçoit déjà vieille fille.

Ce destin court-circuité ressemble à celui qui attend sa consœur Chérie, protagoniste du dernier roman d’Edmond de Goncourt, décédée à l’aube de ses vingt ans, sans époux. Là encore, l’échec de l’avenir conjugal de la jeune fille est étroitement lié à des écarts contrevenant aux normes sociales, même si en l’occurrence Chérie, à la différence de Renée, éprouve le « désir de se marier à toute force<sup>10</sup> ». À vrai dire, ce souhait obsédant qui devient « à la longue une envie déraisonnable » (*Ch*, p. 272) n’a d’égal que l’attitude excessive et l’allure tape-à-l’œil de la demoiselle — comportements qui mettent en fuite les partis potentiels :

L’imprudente jeune fille indignait [...] les mères de familles par l’indépendance de sa tenue, le bon plaisir de ses toilettes et ses méprisants dédains à leur égard.

---

10. Edmond de Goncourt, *Chérie*, Jaignes, La Chasse au Snarck, 2002 [1884], p. 272. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Ch*.

Elle jouissait d'une dangereuse réputation d'excentricité, et les *marieuses* de la société [...] déclaraient bien haut l'imprudence qu'il y aurait à une mère aimant son fils de lui donner Chérie pour femme (*Ch*, p. 269).

La notion d'« imprudence », convoquée par deux fois dans l'extrait, permet de bien cerner la teneur des infractions commises et la nature des critères — rationnels — qui président aux sélections matrimoniales, basées sur la réserve des partis et la circonspection des décideurs, acteurs d'un système social régissant et régulant les alliances familiales. Et en ce domaine les Louise Roque, Renée Mauperin et Chérie n'apparaissent pas du tout *convenables* : impertinentes, cavalières ou extravagantes, elles ne *conviennent* ni au Monde ni à personne.

## Des créatrices de convenances et d'inconvenances

Enfreinte aux normes et aux mécanismes du vivre-ensemble, l'inconvenance empêche le mariage, conduit à la solitude ou à la disparition, bref à la marginalité. C'est ce dont témoigne le cheminement de M<sup>lle</sup> de Varandeuil, vieille fille emblématique<sup>11</sup> que les Goncourt mettent en scène dans *Germinie Lacerteux*. D'aucuns pourraient croire que ce statut est en quelque sorte inné, à lire le portrait qui est fait d'elle enfant : sa « pauvre santé » et sa laideur, son « grand nez déjà ridicule », la condamnent naturellement, « déjà », au mépris et à la déconsidération sociale (le lot des « ridicules<sup>12</sup> »).

11. Sorte de double des deux frères, eux-mêmes vieux garçons endurcis, M<sup>lle</sup> de Varandeuil constitue un être d'exception et se caractérise par une singularité qui, à la fois conjugale et historique, lui confère la valeur d'un symbole. Inspirée par la cousine des Goncourt Cornélie de Courmont, elle est l'icône d'une autre époque, comme l'explique Robert Ricatte : « tout isolée qu'elle soit, [elle] n'en représente pas moins tout un groupe de femmes dont les Goncourt ont aimé retrouver les rares exemplaires survivants : héritières d'un XVIII<sup>e</sup> siècle viril et franc, toutes douées de la même verdeur stoïque, vieilles femmes fines et fières campées droites au travers de l'âge. » (Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt. 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 263.)

12. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 [1865], p. 64. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *GL*.

Elle paraît d'emblée écartée du bon usage des jeux matrimoniaux, d'autant que la laideur et le ridicule, caractéristiques sur lesquelles le narrateur goncourtien insiste (*GL*, p. 70; 80), sont pour le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle directement associés à l'image clichée de la vieille fille<sup>13</sup>. Mais là encore, ce qui détermine son avenir de célibataire est une déconvenue mondaine de petite fille s'écartant de ce qu'on exige d'elle en société : « Elle n'avait rien de ce qu'aurait voulu d'elle la vanité de ses parents. Sur un fiasco qu'elle fit à cinq ans au forte-piano à un concert donné par sa mère dans son salon, elle fut reléguée parmi la domesticité. » (*GL*, p. 64-65.) Des suites de l'incident, cette descendante d'une grande lignée traitée en membre du personnel de maison ne pourra plus aspirer à la vie conjugale qui lui revenait : « le mariage lui [sera] défendu par son père, qui n'admet[era] pas qu'elle [ait] seulement l'idée de se marier, de l'abandonner » (*GL*, p. 71). Sa fonction de servante l'attachera irrémédiablement à la *domus* (son père « la t[iendra] liée à la maison » [*GL*, p. 71]) et l'exclura de toute sortie propice aux rencontres galantes (il « ne l'emm[ènera] pas dans le monde » [*GL*, p. 71]). Ne lui reste plus, dès lors, qu'à servir autrui, avec l'esprit charitable et dévoué qui est le sien. Le service n'est-il pas l'occupation typique des vieilles filles<sup>14</sup>?

---

13. Voir Jean Claude Bologne, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004, p. 249-254. M<sup>lle</sup> de Varandeuil développera d'autres traits typiques de la vieille fille : physiquement, elle en présente la « sécheresse » et la « maigreur » (*GL*, p. 70); psychologiquement, elle est dotée d'un « caractère de fer, [d']une volonté d'homme » (*GL*, p. 75) qui rappellent « l'inversion des caractères sexuels » si souvent attribuée aux célibataires — masculins comme féminines — dans les représentations : « Est-ce parce que leur féminité, ou leur masculinité pour les femmes, est trop marquée qu'ils se trouvent exclus du mariage, ou le mariage renforce-t-il les traits distinctifs des deux sexes en enfermant chacun dans son rôle? », commente Jean Claude Bologne (*op. cit.*, p. 251).

14. Nombreux sont les ouvrages (essais pédagogiques, pamphlets moraux, romans) qui conseillent aux vieilles filles d'employer leur instinct maternel — gaspillé dans le célibat — à des œuvres de bienfaisance auprès des orphelins ou des malades, ou encore de veiller sur le bien-être d'un proche. Cette conception de la vieille fille conforte une définition de la féminité basée d'abord sur la maternité et indique une possible « réhabilitation » de ces laissées-pour-compte au sein d'une société bourgeoise qui a pour valeur fondamentale la famille. Voir Jean-Claude Bologne, *op. cit.*, p. 257-259; Cécile Dauphin, « Histoire d'un stéréotype : la vieille fille », Arlette Farge et Christiane Klapsich-Zuber [dir.], *Madame ou Mademoiselle? Itinéraires de la solitude au féminin. 18<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Montalba, 1984, p. 223-226.

« Dieu ne semblait l'avoir faite que pour la donner aux autres » (*GL*, p. 80) : voilà comment la narration présente M<sup>lle</sup> de Varandeuil. Pourtant, force est de penser que cette qualité de femme solitaire s'est en fait développée chez elle en raison de sa mauvaise initiation et de son inadéquation à la vie mondaine. Il y a là une antinomie, ou une ironie : celle d'une fille qui, parce que mise hors du circuit social et familial, consacre sa vie à veiller sur lui, connaît les histoires qui le secouent et s'y immisce constamment, mais de l'extérieur<sup>15</sup>. M<sup>lle</sup> de Varandeuil s'avère de surcroît très attachée à ce que les bonnes mœurs soient respectées — en fait foi sa réaction lorsqu'elle apprend les « hontes » de Germinie, qu'elle n'aurait pas hésité elle-même à « dénoncer » (*GL*, p. 256). Finalement, celle dont le destin a été fixé sur une première inconvenance a le réflexe d'agir en véritable dépositaire de la convenance et, même, de la légalité.

Reste que M<sup>lle</sup> de Varandeuil subit ce destin de vieille fille; elle s'en accommode et, au fond, détient davantage de vaine volonté que de véritable pouvoir sur les mœurs de son entourage. À cet égard, les célibataires zoliennes tirent un meilleur parti de leur marginalité de vieilles filles. De tous les personnages féminins des *Rougon-Macquart*, Sidonie Rougon, que l'on voit surtout évoluer dans *La Curée* de Zola, compte certainement parmi celles qui revendiquent la plus grande indépendance envers les conventions sociales et matrimoniales. Même le statut de « vieille fille » (lequel, nous le verrons, est celui qui décrit le mieux le personnage) pose problème en ce qui la concerne : M<sup>me</sup> Sidonie, comme on l'appelle généralement (et non M<sup>lle</sup> Rougon), n'est pas célibataire au sens légal. Elle s'est déjà mariée à un certain Touche, et elle a même eu une fille, Angélique. Mais tout comme le nom de M<sup>me</sup> Sidonie évacue l'identité et la présence de cet époux, Sidonie « ne parl[e] jamais de son mari, pas plus qu'elle ne parl[e]

15. Instruite des joies et des peines familiales, M<sup>lle</sup> de Varandeuil survient toujours au bon moment : « arrivait-il un malheur, une nouvelle de mort, une tristesse dans la maison; [...] M<sup>lle</sup> de Varandeuil l'apprenait toujours à la minute, on ne savait d'où; elle arrivait en dépit de tout, du temps et de l'heure » (*GL*, p. 79). On notera quand même que cette caractéristique du personnage entre en contradiction avec son ignorance des malheurs de Germinie; voir à ce sujet Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 267-268.

de son enfance, de sa famille, de ses intérêts<sup>16</sup> ». Au moment où débute *La Curée*, il y a longtemps que « le mari [a] disparu » (*LC*, p. 368) et qu'elle a abandonné sa fille<sup>17</sup>. À l'instar de la Vatnaz, Sidonie vit seule et sans amour; elle a « renoncé aux affections de ce monde » (*LC*, p. 372)<sup>18</sup>. Pour tout dire, si elle n'en a pas l'état civil, elle a l'attitude rigide et l'allure déssexualisée de la vieille fille, que de nombreuses descriptions balzaciques et un demi-siècle de « physiologies » ont figées en une image dessinée à gros traits<sup>19</sup> : laide et mal fagotée, Sidonie est « sèche comme une facture, froide comme un protêt, indifférente et brutale au fond comme un recors » (*LC*, p. 372). Ce portrait sera réitéré — mot pour mot — dans *Le Rêve*; il colle à la peau de ce personnage de femme « maigre, blafarde, sans âge et sans sexe<sup>20</sup> ». En sorte que Sidonie Rougon respecte bel et bien une « convention » : comme l'a signalé Geneviève Sicotte, elle correspond au stéréotype de la vieille fille<sup>21</sup>. Voilà pourquoi nous nous autorisons à l'étudier comme telle.

D'un âge, d'un sexe et d'un état civil (mariée, veuve, célibataire) indéterminés, répondant tout autant aux noms de M<sup>me</sup> Touche, de

---

16. Émile Zola, *La Curée* [1872], *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 1, p. 372. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LC*.

17. Ce n'est que dans *Le Rêve*, roman paru quinze ans plus tard, qu'on apprendra la mort du mari (son absence demeure inexpiquée dans *La Curée*) et l'existence d'Angélique.

18. Dans sa nomenclature des *États de femme*, Nathalie Heinich remarque que les vieilles filles et les veuves se rejoignent dans le même « renoncement au sexe » et le même « devenir-tierce », c'est-à-dire « le basculement en tierce de toute femme déféminisée parce que coupée du monde sexué. » (Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 277-278.)

19. Voir Cécile Dauphin, *op. cit.*, p. 207-231. Voir également Jean Claude Bologne, *op. cit.*, p. 249-259.

20. Émile Zola, *Le Rêve* [1888], *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1966, t. 4, p. 843.

21. Geneviève Sicotte, « Femmes seules chez Zola. Entre le stéréotype et l'archétype », Lucie Joubert et Annette Hayward [dir.], *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 17-21.

M<sup>me</sup> Sidonie et de Sidonie Rougon, le personnage résiste aussi bien aux catégories qu'aux normes. En fait foi le portrait suivant :

M<sup>me</sup> Sidonie avait trente-cinq ans; mais elle s'habillait avec une telle insouciance, elle était si peu femme dans ses allures, qu'on l'eût jugée beaucoup plus vieille. À la vérité, elle n'avait pas d'âge. Elle portait une éternelle robe noire, limée aux plis, fripée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocats usées sur la barre (*LC*, p. 369).

La comparaison à laquelle recourt la narration indique bien l'incongruité de cette tenue, si inusitée que la décrire exige une analogie périprastique. Le procédé est repris quelques pages plus loin : « Petite, maigre, blafarde, vêtue de cette mince robe noire qu'on eût dit taillée dans la toge d'un plaideur, elle s'était ratatinée, et, à la voir filer le long des maisons, on l'eût prise pour un saute-ruisseau déguisé en fille. » (*LC*, p. 371.) On le voit, à grands renforts de « rappelant » et de « qu'on eût dit », la description rapproche le vêtement de Sidonie de celui de l'avocat — autre statut que le personnage n'a pas, du moins pas officiellement.

En fait, les occupations de Sidonie contribuent au flou l'entourant et faisant sa singularité : elle possède une « boutique étroite et mystérieuse » (*LC*, p. 368), au-dessus de laquelle elle occupe l'entresol, entre-deux qui lui sert à la fois de logis et de commerce, où elle vend mille articles disparates (manteaux, souliers, huile « pour faire pousser les cheveux » [*LC*, p. 369], appareils orthopédiques, pianos, cafetières, etc.). S'entassent chez elle les « marchandises les plus équivoques » (*LC*, p. 371), « ramassé[es] on ne savait où », en un impressionnant « pêle-mêle » (*LC*, p. 369). Surtout, Sidonie trempe dans maintes « affaires véreuses », amoureuse qu'elle est de la brouille et de la « chicane » (*LC*, p. 370), du « tohu-bohu des négoce, des préoccupations de tout genre » (*LC*, p. 371). Dans *Le Rêve*, le père adoptif d'Angélique, voulant en savoir davantage sur cette femme à la robe « tachée de toutes sortes de trafics louches », apprendra « des choses qu'il ne répét[era] à personne, pas même à sa femme<sup>22</sup> ». Indicible, parce qu'indéfinissable et plus encore parce

22. Émile Zola, *Le Rêve*, *op. cit.*, p. 843.

qu'inconvenant, ce commerce confère à Sidonie la valeur d'un être ambigu et affranchi des rôles déterminés. D'ailleurs, la narration instaure une équivalence entre ces diverses activités interlopes et la perte de la féminité de la vieille fille, puisque la déclinaison des « nombreux métiers » que Sidonie endosse librement est introduite par l'indication suivante : « la femme se mourait en elle » (*LC*, p. 371-372). On voit à quel point sont liés les modèles sexuels et sociaux, dont la célibataire fait fi en bloc.

Malgré l'indépendance qu'elle affiche, Sidonie prend soin de camoufler son négoce par la couverture d'une honnête boutique de dentelles et par un « mécanisme ingénieux [de] deux entrées » (*LC*, p. 381), qui préserve des indiscretions les clients et commissionnaires de l'entresol. Peu fréquentée et « sans la moindre apparence de marchandises » (*LC*, p. 369), la boutique de dentelles n'est que façade; quant au nom de « M<sup>me</sup> Touche » par lequel Sidonie se fait appeler à l'entresol, il « ne correspond plus à la réalité<sup>23</sup> », remarque Geneviève Sicotte. Or, ce nom est le seul qui fixe Sidonie dans un statut (matrimonial) reconnu : tout se passe comme s'il fallait, dans l'univers bourgeois dépeint par Zola, couvrir l'équivoque d'un conformisme et d'un conventionnel vides (une boutique déserte, une appellation désuète) pour la rendre possible.

Car en dépit du désordre, du « pêle-mêle » et de la « chicane » qui règnent chez elle, et quoique les affaires qui s'y trament soient de nature douteuse, la maison de Sidonie respecte certaines conventions et, même, elle en établit : mariages, prêts, procès, relations politiques, voilà son fonds de commerce. Ce sont autant de contrats auxquels donne lieu le travail de Sidonie, tour à tour banquière, notaire, courtière, huissière, avocate, et toujours fervente de la « procédure » (*LC*, p. 371). Femme à tout faire, elle s'emploie avec une « méthode parfaite » (*LC*, p. 369) à mettre en communication des partis susceptibles de conclure des ententes, elle qui « vi[t] dans

---

23. Geneviève Sicotte, *op. cit.*, p. 23.

les protêts, dans les assignations, dans les commandements » (*LC*, p. 370).

Sidonie crée et, surtout, maîtrise des conventions, qu'elle manie et plie à sa guise, afin d'atteindre ses objectifs. Son négoce consiste à conférer une allure de probité à ses tractations et à leur apposer le sceau sans appel de la légalité. L'attention portée aux bienséances figure au premier chef de ses champs d'action. Aussi, c'est vers Sidonie que se tourne la tante de Renée Béraud du Châtel pour un « étrange projet [...] dont elle v[eut] ne pas voir le côté honteux » : celui de marier sa nièce déshonorée (enceinte sans époux) et d'ainsi permettre à celle-ci de réintégrer « le monde des femmes honnêtes ». Lorsque, chez Sidonie, la tante rencontre le futur époux Saccard, celui-ci se montre « plein de tact et de convenance », tout au soin de régler « le mariage comme une affaire » (*LC*, p. 381) — intimidée par ce comportement, la tante doublera de fait la dot de Renée. À l'évidence, dans l'entresol de la vieille fille, la convenance est à la fois observée et feinte pour des contrats qui, établis en bonne et due forme, sont la couverture conventionnelle de toutes les inconvenances, lesquelles ainsi traitées recèlent un potentiel lucratif certain.

L'apparence de la décence anime les préoccupations d'une autre vieille fille zolienne, M<sup>lle</sup> Saget, scandalisée dans *Le Ventre de Paris* des « dévergondages<sup>24</sup> » de ses voisins, qu'elle dénonce comme une atteinte à l'harmonie et à la respectabilité du quartier<sup>25</sup>. Selon Pierre Mayol, le « bavardage et la curiosité », qui « tentent d'abolir sans cesse l'étrangeté que contient le quartier », sont essentiels à une vie collective ordonnée et scellée par la convenance — « *la convenance*

24. Émile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. 1, p. 723. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VP*.

25. Rappelons, avec Geneviève Sicotte, que « le dénouement du roman est [...] fondé sur les manœuvres de la vieille femme, qui renverront Florent à son destin d'exclu et restaureront l'ordre au sein de la microsociété commerçante des Halles. » (Geneviève Sicotte, *op. cit.*, p. 25.)

*est le rite du quartier*<sup>26</sup> », précise-t-il. Sous cet angle, nous pourrions dire que M<sup>lle</sup> Saget, attachée à sa communauté, dont elle régule le fonctionnement en sa qualité d'émettrice, collectrice, gestionnaire et relayeuse de cancons, s'érige en parfaite gardienne de la convenance. Dans sa quête de ragots, la vieille fille, il va de soi, doit obéir elle-même à certaines règles complexes, dont le respect garantit sa réputation, met ses interlocuteurs en confiance. Par exemple, après s'être effarée avec des voisins qui conjecturaient quant à ce qui pouvait bien se passer chez les Quenu, charcutiers, elle trouve une façon de préserver sa bonne entente avec eux, par le biais de la boulangère :

La vieille demoiselle, sous prétexte, ce jour-là, de savoir à quelle heure le four était chaud, [...] dit le plus grand bien de la charcutière, se répandit en éloges sur la propreté et sur l'excellence de son boudin. Puis, contente de cet alibi moral, enchantée d'avoir soufflé sur l'ardente bataille qu'elle flairait, sans s'être fâchée avec personne, elle rentra (VP, p. 679).

La formule « alibi moral » est parfaitement choisie : si les « honnêtes gens » ne sont au fond que des « gredins » (VP, p. 895), comme le dira Claude à la dernière ligne du roman, M<sup>lle</sup> Saget n'échappe pas à cette accusation, elle qui va de calomnie en calomnie, invente des inconduites dont elle « jur[e] » (VP, p. 739) de la véracité, se fâche (stratégiquement) avec certaines, puis en « entraî[n]e » d'autres « dans sa querelle » (VP, p. 753)... Elle fait passer des comportements de gredin du côté de l'honnêteté. Aussi la perspicace Lisa Quenu tient-elle « M<sup>lle</sup> Saget, sa police secrète, en médiocre confiance » (VP, p. 785). Le paradoxe est que, afin de préserver l'ordre social (rôle signalé d'emblée par la formule ambivalente « police secrète »), M<sup>lle</sup> Saget crée elle-même du désordre social. De telles opérations lui sont nécessaires, du reste, car elles lui permettent de conserver et de justifier sa place dans sa communauté, en plus de, très

---

26. Pierre Mayol, « La convenance », Michel de Certeau, Luce Girard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 31.

concrètement, lui donner à manger : ne va-t-elle pas de boutique en boutique pour « échange[r] ses ragots contre des aliments<sup>27</sup> », comme le relève Marie Scarpa? La parole — ordurière — trouve ainsi une équivalence dans les mauvaises denrées que la vieille fille recueille et qu'elle ingère (rogatons, restants de table et autres « saletés sur lesquelles on avait roté » [VP, p. 835]), immondices qui, toutes, circulent par le commerce et la production de M<sup>lle</sup> Saget<sup>28</sup>. La masse de ces détails inconvenants, dont elle est prodigue et dont elle se nourrit, souille alors le quartier tout entier, à preuve « la salissure terne » que laissent ses « deux petites mains » (VP, p. 740) sur cette étuve de la charcutière qui renvoie métaphoriquement aux Halles, dépeintes dans le roman comme une marmite où mijoterait quelque plat de titan<sup>29</sup>.

## Une place en marge, une fonction dans le récit

Comme l'affirme Pierre Mayol, la convenance permet de (re)connaître l'autre comme semblable<sup>30</sup>. On ne s'étonnera pas que toutes ces (jeunes et vieilles) filles constituées et créatrices d'inconvenances soient effectivement représentées comme *étrangères* à la communauté et au système social dans lesquels elles sont censées évoluer. M<sup>lle</sup> Roque non seulement affiche un tempérament capricieux qui ne sied pas à son âge, son statut de provinciale nouvellement aisée la maintient à l'écart du monde parisien, dont elle ignore les mœurs et les manières. Renée Mauperin s'élève contre le mécanisme matrimonial bourgeois, fondé sur l'arrivisme des uns et la dot des

27. Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 114.

28. Le terme « saletés » est d'ailleurs employé par le narrateur quelques pages plus tôt à propos des « saletés de la médisance » (VP, p. 819) qui font le bonheur de M<sup>lle</sup> Saget.

29. Par exemple, dégoûté de son quartier, Florent « s'imagin[e] des étuves géantes, des cuves infectes d'équarrisseur où fon[d] la mauvaise graisse d'un peuple. » (VP, p. 731.)

30. Pierre Mayol, *op. cit.*, p. 31.

autres<sup>31</sup>. Les extravagances de Chérie appartiennent quant à elles à une autre époque, signes de la « nature dépensière » (*Ch*, p. 269) et de l'ostentation d'une famille ancienne et vivant à l'ancienne. M<sup>lle</sup> de Varandeuil, fille d'une mésalliance entre un intime du comte d'Artois et une « façon d'actrice » (*GL*, p. 64), représente elle aussi une classe en déclin; qui plus est, son vécu au sein d'une société en transition ébranle chez elle des piliers identitaires : sa fonction fluctue (de domestique elle devient maîtresse), son nom est modifié (on la rebaptise Sempronie en l'honneur de la République), ses allégeances sont composites (elle est « républicaine et aristocrate » [*GL*, p. 82]). Et, en ce qui concerne Sidonie et M<sup>lle</sup> Saget, l'une n'ayant ni nom fixe ni passé avoué et l'autre ne se confiant à personne, elles demeurent foncièrement inconnues de leur collectivité<sup>32</sup>, dans une énigmatique singularité qui, au fond, caractérise l'ensemble des inconvenances que nous avons croisées ici.

Sauf à gérer les conventions d'autrui, les convenances et les inconvenances de tous, ne pas observer les règles d'usage et se particulariser dans sa communauté conduit à l'échec. Pour les plus habiles, les vieilles filles de la trempe des Sidonie Rougon et M<sup>lle</sup> Saget, le fait de loger à l'extérieur du système et de rester sibyllines semble leur permettre, à l'instar de la Vatnaz, d'en assurer la régie<sup>33</sup>. Et, finalement, de transformer les conventions en

---

31. Concrètement, Renée dénonce son propre frère au dernier descendant Villacourt, dont il s'est approprié le nom pour conclure un mariage profitable avec la fille d'une riche famille. Sur les parentés entre Renée et Villacourt, rapprochés par une « aristocratie ensauvagée » qui « fait fi de la morale bourgeoise et de ses conventions », voir Véronique Cnockaert, « Introduction », dans Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Champion, à paraître.

32. Geneviève Sicotte souligne que c'est là un trait répandu chez les vieilles filles zoliennes (Geneviève Sicotte, *op. cit.*, p. 22-23).

33. Ces schèmes traversent l'œuvre zolienne. Geneviève Sicotte, inspirée des travaux de Philippe Hamon, a remarqué que les vieilles filles chez Zola « jouent globalement le rôle d'entremetteuses » et qu'ainsi « leur marginalité [...] ne signifie pas qu'elles soient coupées de la vie sociale » (Geneviève Sicotte, *op. cit.*, p. 16, 27; l'auteure renvoie à Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983, p. 297-298). Au sujet de la fonction des vieilles femmes dans la microsociété du

contrats. Quant à Renée Mauperin, mise au courant de l'existence de Villacourt, elle avisera ce dernier de l'usurpation de son nom dans le but d'empêcher un contrat (le mariage de son frère) de se sceller, et cette manœuvre demeurera secrète (elle lui envoie anonymement un journal où elle a souligné l'information). C'est bien en cela, dirons-nous, qu'elle mérite effectivement d'être désignée « vieille fille » à vingt ans.

Les « deux petites mains » (VP, p. 740) de M<sup>lle</sup> Saget constituent ainsi une métaphore parfaite de l'action de ces personnages qui collectent et manipulent l'information partout, mais de manière dissimulée, toujours sans trop révéler d'elles-mêmes. On se rappellera que ces mains n'avaient laissé qu'une trace sur l'étuve de Lisa Quenu... Reste que laisser une trace constitue une transformation par le toucher, c'est-à-dire par un geste qui assure un contact, une liaison. Voilà précisément ce que font ces « vieilles filles » du roman, puissants agents des relations entre les personnages.

Enfin, laisser une trace implique forcément de *créer* du nouveau, ne serait-ce qu'infime. Et de fait, ces solitaires *concoctent* des conventions, *feignent* des convenances, dénoncent, *inventent* et *racontent* des inconvenances. Dans ce cas de figure, l'inconvenance appartient au domaine de la parole — n'a-t-on pas vu Renée Mauperin être frustrée dans son besoin de conversation par des bienséances l'obligeant à « pincer le monosyllabe »? Postée devant sa fenêtre et toujours loquace, M<sup>lle</sup> Saget s'avère comme ses consœurs

*Ventre de Paris*, Marie Scarpa rappelle que « dans une communauté populaire traditionnelle, ce sont essentiellement certaines vieilles qui président à la transmission des savoirs collectifs, nécessaires à la survie et à la reproduction du groupe, et à tous les rites de passage de la vie d'une femme » (Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 141). Voir également l'article de Jeanne Bem qui, s'appuyant sur les ouvrages d'Arnold Van Gennep (*Le folklore français*), de Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*) et d'Yvonne Verdier (*Façons de dire, façons de faire*), explique qu'en ménageant à la vieille fille « une place *en marge* du système », la collectivité lui octroie « une véritable fonction, une fonction de médiation » (Jeanne Bem, *op. cit.*, p. 183).

un relais narratif pratique et puissant<sup>34</sup>, tout aussi ubiquitaire, attentive, discrète et démiurge que le narrateur réaliste-naturaliste. Car ce rapport particulier d'étrangeté des vieilles filles, aussi, passe par l'*écriture*... Tandis que l'inconvenance de M<sup>lle</sup> Vatnaz prend entre autres la forme de « pauvres manuscrits » qui lui sont toujours refusés, Renée Mauperin informe par l'*imprimé* un étranger d'une réalité qu'elle juge déplorable, Sidonie s'emploie à *rédiger* des contrats qui ne la concernent pas, M<sup>lle</sup> Saget *compose* des lettres dénonçant les activités d'un groupe politique auquel elle n'appartient pas. Ce sont là autant d'œuvres qu'elles font de leurs « petites mains », autant de traces scripturales de ces inconvenantes omniscientes.

---

34. Voir les travaux de Philippe Hamon, qui démontre que « le regardeur, le bavard, le technicien sont les délégués, les truchements, sur la scène du texte, du narrateur » (Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 106). Voir également Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 106.

**Geneviève Sicotte**

Université Concordia

L'argent chez Maupassant.  
Inconvenances intimes, familiales  
et sociales

**D**ans toutes les sociétés, l'argent fait l'objet de conventions, de prescriptions et d'interdits, il produit de l'imaginaire et des formes sociales spécifiques. Or une ambiguïté, voire une contradiction, structure les représentations de l'argent dans le capitalisme moderne qui se met en place à partir de la Révolution industrielle. En effet, alors qu'il est en position de centralité dans la mentalité bourgeoise, en particulier grâce au développement de l'économie de marché, à la valeur nouvelle accordée au travail et à l'importance grandissante de la consommation, l'argent fait l'objet d'une retenue certaine dans les valeurs ouvertement exprimées de la frange la plus aisée de la bourgeoisie. Ainsi, au moment même où il acquiert dans l'histoire humaine une importance inédite, ceux qui en sont les mieux dotés nient ses dysfonctionnements, les déséquilibres qu'il produit, les injustices ou les malheurs qu'il engendre. Dans le cas particulier de la France du XIX<sup>e</sup> siècle, ce déni se fonde sur l'adoption

paradoxalement, par la bourgeoisie, d'un ancien éthos aristocratique qui jugeait de bon ton de faire comme si l'argent n'existait pas, ou plutôt comme s'il ne manquait jamais. La nouvelle classe dominante se trouve à vivre selon la loi du numéraire tout en faisant comme si ce n'était pas le cas, et à imposer cette contrainte à l'ensemble des sous-classes plus ou moins homogènes qui revendiquent leur appartenance à la bourgeoisie ou aspirent à s'y intégrer.

La littérature de l'époque, du moins celle qui adopte un regard réflexif et critique sur son temps, se présente dès lors souvent comme un révélateur de ce tabou, dévoilant le masque idéologique qui dissimule la primauté négative de l'économie. De la *Comédie humaine* aux *Rougon-Macquart* en passant par les *Misérables*, du drame romantique (*Chatterton*) au boulevard (*La Dame aux camélias*) au théâtre de la fin de siècle (*Les Affaires sont les affaires*), de la poésie de la Bohème à celle de Mallarmé, la littérature décline dans toutes ses variantes le thème économique et fait des déterminants financiers un moteur essentiel des histoires qu'elle raconte. On ne se surprendra pas de trouver cette préoccupation économique chez Maupassant. Chez lui, dans la franche lignée d'une représentation réaliste assumée qui opère sur les données de son temps et en dévoile les aspects occultés, les personnages brassent des affaires, tentent des spéculations, espèrent des héritages, dépensent sans compter ou en comptant trop, subissent la ruine, achètent et vendent, voire s'achètent et se vendent. Mais au-delà d'une représentation de l'esprit marchand et consumériste du nouveau régime économique, quels sont les enjeux posés et remis en question dans ces récits? Que disent les textes de Maupassant d'une société désormais structurée et soutenue par les mécanismes du capitalisme moderne? Quel diagnostic, quelle leçon ou quelle nouvelle morale peuvent surgir des fables souvent inconvenantes qu'il raconte? Et surtout, comment la forme esthétique et fictionnelle du propos contribue-t-elle à éclairer autrement ces enjeux? Voilà quelques-unes des questions que les pages qui suivent veulent soulever, de façon encore programmatique

mais néanmoins avec l'ambition de montrer qu'il y a chez Maupassant un propos original sur l'économie, et que ses récits, dotés d'une visée critique et heuristique, contribuent à une élucidation des nouvelles règles du monde.

## À la croisée du social et de l'intime

D'emblée, un fait distingue Maupassant parmi les écrivains de son époque : il envisage l'argent non pas tant dans sa dimension collective que dans la position problématique et perturbatrice qu'il occupe quand il circule à la croisée du social et de l'intime, tissé et intriqué aux relations affectives et privées. Il s'agit pour l'écrivain de décrire l'économicisation des valeurs et des relations personnelles, en passe de devenir courante à l'époque, que plusieurs personnages entérinent d'ailleurs, et que le sens général des récits ne cesse de présenter comme anormale, voire immorale, mais aussi inévitable.

Dans *Une vie*<sup>1</sup>, la mésentente entre Jeanne et Julien est pour beaucoup fondée sur l'argent, dont la première a une vision désintéressée issue des coutumes aristocrates, tandis que le second adopte des usages bourgeois d'épargne et de parcimonie. À ces différends financiers correspondent des mésententes sexuelles, l'infidélité du mari, la distance de plus en plus grande entre les époux. Le désintéressement et la spéculation, la fidélité et l'aventure entrent en conflit dans le domaine monétaire, mais aussi dans le domaine affectif et sexuel. Dans *Bel-Ami*<sup>2</sup>, Georges Duroy se définit tout entier par son désir de parvenir. Or, il promet sa carrière et sa position sociale en misant sur ses liaisons, qu'elles soient d'ailleurs indifféremment celles du mariage ou de l'adultère. Pour lui, les rapports de désir sont l'enjeu d'un affairisme hédoniste destiné à faire fructifier son capital. On ne saurait mieux dire la conjonction

1. Guy de Maupassant, *Une vie*, édition d'André Fermigier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974 [1883].

2. Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, édition de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 [1885].

entre les registres de l'économie et de l'intimité. Dans *Mont-Oriol*<sup>3</sup>, William Andermatt, investisseur occupé à développer une station thermale sur les terres ingrates de l'Auvergne, capable de donner exactement le prix de toute chose, représente le capitaliste par excellence de la fiction maupassantienne. Or, son mariage reste stérile, sa vie intime devenant une sorte de négatif de ses succès financiers — mais cette situation s'inverse en fin de parcours, j'y reviendrai. *Pierre et Jean*<sup>4</sup> raconte les effets dévastateurs d'un héritage inattendu au sein d'une famille jusque-là sans histoire. Ici aussi, les calculs et la concurrence pénètrent dans l'espace domestique et contaminent des relations filiales et fraternelles qui y échappaient jusque-là. Et c'est sans compter toutes les nouvelles dont l'intrigue tourne autour des questions d'argent — pensons par exemple aux « Bijoux<sup>5</sup> », où M. Lantin apprend que sa femme décédée se prostituait et que les bijoux qu'elle accumulait, loin de n'être que de la pacotille, valent une fortune qu'il accepte volontiers, ou à « L'Aveu<sup>6</sup> », dans lequel la jeune paysanne Céleste révèle à sa mère qu'elle est enceinte après avoir accordé ses faveurs au cocher Polyte en échange d'une place dans la voiture de poste, et où les deux femmes s'entendent pour ne rien révéler tout de suite pour au moins tirer le plus grand bénéfice possible de la situation.

Ce point focal de l'œuvre maupassantienne a été examiné déjà par plusieurs chercheurs. Marie-Claire Bancquart a fait le relevé de

---

3. Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*, édition de Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976 [1887].

4. Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, édition de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982 [1888]. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PJ*.

5. Guy de Maupassant, « Les Bijoux » [1883], dans *Contes et nouvelles*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2014, p. 544-549. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LB*.

6. Guy de Maupassant, « L'Aveu » [1884], dans *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 1063-1067.

l'obsession matérialiste presque toujours vécue par les personnages sur le mode du manque, voire du désir fantasmatique :

Le capitalisme crée une démarche accumulative : a-t-on quelque argent, on en veut d'autre, sans cesse, de telle sorte que toutes les autres valeurs sont médiatisées par lui. Amour, honneur, honnêteté, s'éclipsant devant l'argent qui en tient lieu [...] <sup>7</sup>.

Charles Castella a systématisé encore plus cette lecture, envisageant les récits réalistes de Maupassant sous l'angle d'un marché qui se conclut entre des parties et où tout, incluant les êtres et les valeurs, peut se transformer en marchandise : des parents vendent leur enfant pour obtenir l'aisance, un homme troque son honneur de mari contre un enfant (adultérin), une femme achète un orphelin mais finit en contrepartie par y laisser sa vie, etc. Dans tous les cas, la présence au final d'une forme de rééquilibrage le fait conclure à une réussite (souvent grinçante et critique, mais néanmoins présente) de la transaction marchande : le corpus réaliste de l'œuvre de Maupassant serait « régi par la structure du marché, mais un marché où c'est l'être humain qui tient lieu de marchandise <sup>8</sup> ». Cette réification, « dont les effets pervers débordent le domaine de l'économie pour infiltrer sournoisement et parasiter tous les autres secteurs de l'activité humaine, et jusqu'à la sphère des sentiments les plus intimes <sup>9</sup> », semble effectivement une constante. Mais en cela, Maupassant n'est pas unique puisque d'autres écrivains avant lui — par exemple Balzac, Flaubert et Zola, pour ne citer qu'eux — tiennent un semblable propos, sur des modes variés allant de l'acceptation énergique à la dénonciation tragique ou utopiste <sup>10</sup>. Et il importe de

7. Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'argent », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 133.

8. Charles Castella, *Les contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu. Lecture sociogénétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 9.

9. *Ibid.*

10. Voir Geneviève Sicotte et collab. [dir.], *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'Université Laval, coll. « Monde culturel », 2013.

préciser, pour ne pas surestimer l'apport contre-discursif ou subversif des lettres à la question, que Marx réfléchit dès les années 1850 à l'impact du capitalisme sur la réification et la dégradation des rapports sociaux<sup>11</sup>. Maupassant adopte ainsi une position critique relativement répandue, du moins dans la frange intellectuelle de son époque, concernant les ratés du système économique.

Mais il faut aller plus loin que ce simple constat d'une faillite des valeurs. Car les textes de Maupassant sont peut-être des manières de fables morales, mais leur richesse consiste surtout à faire des questions économiques un réservoir de possibilités narratives, un terreau fertile pour imaginer péripéties et destins de personnages, bref un matériau esthétique. L'intérêt n'est donc pas tant de savoir si l'écrivain estime que le capitalisme est nuisible, que d'être à l'écoute des textualisations associées à l'économie dans ses récits.

## Une conception anthropologique des échanges

À cet égard, un fait doit être souligné. Comme je l'ai indiqué, dans l'univers de Maupassant, l'économie est envisagée dans ses rapports avec l'intimité. Mais il faut ajouter ceci : c'est tout ce qui touche à l'intimité de la famille, et particulièrement les alliances matrimoniales et la filiation, qui est pensé selon la loi du marché. L'argent et l'apparement apparaissent liés l'un à l'autre, engagés dans des rapports de substitution. Ils ne forment en fait qu'un seul grand régime d'échange qui fonde tout à la fois la famille, les

---

11. Voir Karl Marx, *Le Capital. Critique de l'économie politique*, reproduction de la traduction française de Joseph Roy revue par Marx, Paris, Éditions sociales, 1969 [1867]. Il faudrait aussi mentionner toute la tradition de théorie littéraire qui prolonge cette analyse, en particulier les travaux de Lucien Goldmann (que Castilla répercute), qui postule que la médiatisation généralisée des objets du désir, dont la plus marquante est celle de l'argent, conduit à une réification généralisée des rapports humains : Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Idées », 1964. Voir aussi dans cet esprit Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.

rapports de pouvoir et globalement, le social<sup>12</sup>. Les exemples déjà évoqués résonnent ici de façon éloquente. Dans « Les Bijoux », l'infidélité de l'épouse se traduit d'abord pour Lantin en aisance (l'argent gagné discrètement permettait à Mme Lantin de gâter son mari), puis en vraie richesse (différée après le décès de l'épouse); ce qui se monnaie ici, c'est la sexualité contre des bijoux, mais aussi, en une double superposition, l'infidélité contre un tranquille bonheur conjugal, ainsi que la perte de l'honneur mâle contre le gain de la richesse : les commis de la bijouterie ne s'y trompent pas, qui regardent Lantin venu monnayer ses bijoux « avec des gaietés dans les yeux et sur les lèvres » (*LB*, p. 548). La jeune paysanne Céleste échange elle aussi du sexe contre de l'argent; mais poussant plus loin et plus cyniquement la logique marchande, elle cache sa grossesse pour maintenir le désir de Polyte et conserver l'avantage du marché. Andermatt, dans *Mont-Oriol*, est indifférent à sa femme mais à la fin du récit, son aveuglement ou sa permissivité lui vaudront d'être le père d'un héritier. De plus, Christiane, délaissée par Paul Brétigny, revient dans le giron familial, ce qui confirme l'ampleur de la victoire d'Andermatt, capitaliste finalement victorieux jusque dans la chambre à coucher. Dans tous ces cas, la sexualité ou le mariage sont envisagés comme l'un des éléments dans une série globale de transactions : ils articulent une série de prestations qui se déclinent dans la même série que l'échange d'autres biens ou d'autres valeurs. Sur un plan plus large qui englobe non seulement le couple mais la famille entière, *Pierre et Jean* établit entre les valeurs financières et familiales une égalisation radicale et dévastatrice : d'une part, au gain de l'héritage correspond une perte de la valeur de la mère, dont l'adultère se révèle par le don d'outre-tombe de Maréchal; d'autre part, à la nouvelle filiation effective de Jean (avec Maréchal, son père biologique, mais aussi avec sa mère dont il se rapproche) correspond une perte symbolique de filiation de Pierre avec ses deux parents. Le

12. Une analyse de ce type est devenue familière avec les percées de l'anthropologie moderne; voir Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris; La Haye, Mouton; Maison des Sciences de l'Homme, 1967 [1947]. Elle n'est évidemment pas formalisée comme telle par Maupassant.

dispositif des échanges économiques et des transactions familiales apparaît ainsi non seulement comme étant homologue, mais unifié : la famille et l'économie ne forment qu'une seule et même entité. On peut donc soutenir que Maupassant jette sur sa société un regard d'anthropologue (ou de proto-anthropologue) des échanges, pour qui les systèmes de parenté ordonnent dans des catégories convergentes la vie économique et la vie sexuelle et familiale. Ses descriptions ne sont pas seulement des prises de position morales dénonçant la victoire du « marché dieu » (Castella) sur les valeurs humaines; il dépeint un régime totalisant de transactions sociales, et ce, même s'il l'envisage en partie pour le dénoncer. Ses récits montrent qu'il existe dans la société de l'époque cette convergence entre les logiques de l'économie et celles des alliances et de la famille.

Un fait se détache dans la représentation que propose l'écrivain. C'est que, loin de cadrer sa vision dans un contexte primitif ou traditionnel (ce qui pourrait découler d'un regard de type anthropologique), il recourt au modèle d'une économie généralisée pour exposer une situation historiquement nouvelle. Dans les sociétés traditionnelles, c'est l'échange des femmes, considérées comme richesse ou au contraire comme charges à compenser, qui occupe le cœur du système. De cet échange premier naissent toutes les prestations liées aux alliances et à la filiation — les enfants issus d'un mariage restructurant encore autrement les positions individuelles, familiales et sociales. Dans la fiction maupassantienne, les femmes n'occupent plus vraiment — ou plus seulement — la position d'objets échangés et deviennent des agents de l'échange tout autant sinon plus que les hommes<sup>13</sup>.

Un texte comme « L'Héritage<sup>14</sup> » expose dans toute leur clarté les liens qu'établit Maupassant entre l'économie et l'appareil

---

13. Notons qu'à l'époque où écrit Maupassant, Engels rédige *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), dans lequel il expose une vision d'ensemble des échanges économiques et sociaux et postule que les premières sociétés auraient été matriarcales.

14. Guy de Maupassant, « L'Héritage » [1884], dans *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 926-973. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LH*.

ainsi que le rôle nouveau des femmes dans ce contexte. Cette longue nouvelle met en scène le vieux César Cachelin, sa fille Coralie, et la vieille tante Charlotte, sœur de Cachelin, une femme qui a eu ses aventures et est maintenant devenue dévote, et qui apporte à la famille des « espérances » : « un million net, liquide et solide, acquis par l'amour, disait-on, mais purifié par une dévotion tardive » (*LH*, p. 930). Coralie épouse un collègue de bureau de son père, Lesable. Quelques temps après, Charlotte meurt, laissant à Coralie et à Lesable sa fortune, mais à une condition : que le jeune couple ait un enfant dans les trois années qui suivront son décès. Le registre économique semble ici au premier plan. Les personnages appartiennent à la petite bourgeoisie montante pour qui les salaires, les promotions, les gratifications, les espoirs d'héritage, les calculs de la retraite, le prix des logements ou celui des denrées sont autant de sujets quotidiens. Mais ce registre ostensiblement économique est appuyé sur le soubassement sexuel et familial de l'apparementement : le versement de l'héritage est lié à une clause de filiation. Il faut que soit avérée la fertilité du couple pour que l'argent circule.

Cependant, malgré les moyens mis en œuvre — « les toniques », « la viande crue », les « longues courses fortifiantes » (*LH*, p. 948) —, malgré un séjour à la campagne qui est comme une nouvelle « lune de miel, pleine de caresses et d'espérances » (*LH*, p. 950), l'union reste stérile. Les relations conjugales se dégradent, Coralie blâmant Lesable pour cet échec et partant, pour leur situation financière modeste : « À toute heure, en toute occasion, elle pensait à cela, piquait son mari d'un reproche, le cinglait d'une injure, le faisait seul coupable, le rendait seul responsable de la perte de cet argent qu'elle aurait possédé » (*LH*, p. 959). Lesable, passant pour un incapable, un coq castré, voire un « chapon » (*LH*, p. 957), ne remplit pas sa portion du contrat, sa descendance bloquée bloque aussi toute circulation économique. Le défaut de filiation crée un défaut de paiement.

Or, à l'initiative rusée du vieux Cachelin, Maze, le beau garçon du bureau, est invité à la maison. Il devient vite un familier, ami du mari, confident de la femme, apprécié de tous. Et un beau jour,

joie!... Coralie est enceinte. Le terme fixé par le testament est presque atteint mais le notaire accepte de verser l'héritage en voyant l'état d'avancement de la grossesse. Le lecteur comprend évidemment que le beau Maze a joué le rôle de père substitut. Notons encore cette corrélation : la création d'une filiation a permis au flux monétaire de se remettre à circuler, la famille et l'économie vont main dans la main.

Cependant, Maze vient « moins souvent et sembl[e], à présent, mal à son aise dans la famille; on le [reçoit] toujours bien, avec plus de froideur cependant, car le bonheur est égoïste et se passe des étrangers » (*LH*, p. 968). Coralie semble « porter, ainsi qu'un fardeau nécessaire, cette intimité naguère si cordiale » (*LH*, p. 969). Puis bientôt, prétextant de sa part une indécatesse, elle lui demande de cesser ses visites, faisant entrer « une joie reconnaissante [...] dans le cœur de son mari » (*ibid.*). La réconciliation totale des époux et la naissance d'une fille, Désirée, viennent clore le récit, qui s'achève sur « le baptême solennel » (*ibid.*) de l'enfant dans la nouvelle propriété des Cachelin achetée grâce au fameux million, baptisée elle aussi la Villa Désirée. À l'occasion de ce baptême surviennent des échanges rituels qui révèlent encore la nature économique du système familial. Tous les fonctionnaires sont conviés, « sauf le beau Maze, qu'on ne voyait plus » (*LH*, p. 970). Chaque invité, sous sa serviette de table, trouve un cadeau en rapport avec son importance dans la hiérarchie : « La marraine eut un bracelet d'or massif, son mari une épingle de cravate en rubis, Boissel un portefeuille en cuir de Russie, et Pitolet une superbe pipe d'écume. C'était Désirée, disait-on, qui offrait ces présents à ses nouveaux amis » (*LH*, p. 970-971). L'échange intervenant ici, dissimulé sous le couvert d'un don, vise à sceller une sorte de pacte (im)moral qui est en bonne partie un pacte du silence, puisque tous devinent l'apport de Maze à cette affaire et en plaisantent en sous-main. Ainsi, la naissance de Désirée a permis l'héritage et les dons finalisent la transaction, le tout entérinant le basculement du privé dans l'économique. Le fait que l'enfant et la villa portent le même nom, celui du désir, est emblématique de cette

confusion des valeurs. L'enfant est instrumentalisée, sa conception et sa naissance asservies aux exigences d'un document légal, son existence envisagée comme source de profit — d'où le fait, peut-être, qu'elle est privée d'individualité et que « ses yeux bleus, troubles et sans pensée » (*LH*, p. 971), ne semblent pas regarder les gens.

Si Désirée est passive, sa mère, Coralie, apparaît comme l'ordonnatrice de cette transaction, ayant géré la délicate question du recrutement puis du congédiement du géniteur. Désormais « différente, plus réservée, plus élégante, ayant compris, deviné, flairé toutes les transformations qu'impose la fortune » (*LH*, p. 970), elle campe ostensiblement sur sa position nouvelle de femme honnête. Et en amont, la tante Charlotte a aussi joué un rôle décisif, puisque c'est à cause de la clause testamentaire qu'elle a introduite que les systèmes de la filiation et de l'échange se sont trouvés à coïncider. Ainsi, dans l'univers économique que présente Maupassant, ce sont les femmes qui, en fait, tiennent les rênes de l'économie domestique et publique. Par contraste, notons pour revenir aux « Bijoux » qu'au terme de son parcours, M. Lantin fait le mauvais calcul de se remarier, regagnant peut-être en façade sa virilité, mais perdant le bonheur à cause de sa nouvelle femme « très honnête, mais d'un caractère difficile », qui le fait « beaucoup souffrir » (*LB*, p. 549).

## Richesse, adultère et bâtardise

Il manque cependant à ce portrait un élément qui lui ajoute une couche supplémentaire de complexité. Il n'y a rien de si surprenant à ce que l'économie et la sexualité convergent puisque dans la structure familiale traditionnelle ainsi que, jusqu'à un certain point, dans l'éthos bourgeois, la vie sociale est organisée autour d'un tel régime unifié des échanges. Or, je l'ai montré, les fictions de Maupassant disent déjà davantage : que cette situation, dans le monde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est devenue déséquilibrée puisque désormais les logiques de l'économie priment celles de l'intimité et les instrumentalisent; et que de manière surprenante, dans ce nouveau contexte, les femmes acquièrent une agentivité et un véritable pouvoir. Mais les récits

vont plus loin encore, attribuant un rôle déterminant à la sexualité illégitime. En effet, la richesse dans son univers naît non pas du respect des conventions familiales bourgeoises, mais plutôt de leur violation systématique, et elle est constamment associée aux enfants bâtards ou orphelins, aux relations hors-mariage et aux adultères, bref aux lignées déviées<sup>15</sup>.

Dans « L'Héritage », dont il vient d'être question, le legs s'opère parce que Coralie commet finalement l'adultère avec Maze pour devenir enceinte. D'ailleurs, la vieille tante légataire a elle aussi usé de sa liberté : elle a eu une jeunesse « galante », son million a été « acquis par l'amour [...] mais purifié par une dévotion tardive » (LH, p. 930). Les deux protagonistes illustrent la combinaison surprenante de l'immoralité sexuelle et du succès économique. Mais elles ne sont pas exceptionnelles dans l'œuvre de Maupassant. Dans « Les Bijoux », Lantin s'enrichit en vendant les bijoux que sa femme, prostituée demi-mondaine, accumulait grâce à ce commerce — l'argent et l'adultère vont de pair. Dans « Aux champs<sup>16</sup> », le fils donné en adoption à de riches bourgeois apporte l'aisance à ses parents paysans, alors que le fils de l'autre famille, que ses parents ont refusé de donner, reproche sa pauvreté à ceux-ci et les abandonne. La lignée déviée est celle par laquelle vient la fortune. Un scénario similaire se retrouve dans une des premières nouvelles de Maupassant, « Le Donneur d'eau bénite<sup>17</sup> ». Du côté des romans, dans *Mont-Oriol*, le succès financier de William Andermatt s'épanouit sur le fond d'une

---

15. On sait que ces déviations de la lignée familiale ont été étudiées par Marthe Robert, qui en fait des moteurs de l'imagination romanesque; voir *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977 [1972]. Le scénario de l'orphelin ou du bâtard est cependant traité d'une manière spécifique par Maupassant, non comme un facteur subversif qui sépare le protagoniste de la cellule familiale ou sociale, mais comme un élément véritablement constitutif de la famille bourgeoise.

16. Guy de Maupassant, « Aux champs » [1882], dans *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 420-424.

17. Guy de Maupassant, « Le Donneur d'eau bénite » [1877], dans *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 74-77.

paternité illégitime, et en réalité on pourrait dire alors qu'il n'y a pas ici contradiction, mais bien renforcement, les affaires douteuses et l'adultère se renforçant de leurs succès. Enfin, dans *Pierre et Jean*, la famille Roland accède à la richesse grâce à l'héritage donné par celui qui a été l'amant de la mère, Maréchal, qui lègue sa fortune au cadet, Jean, l'enfant de cet amour illégitime. Double infraction, ici, puisqu'à l'adultère et à la bâtardise s'ajoute une déviation de la lignée, le fait que le cadet, plutôt que l'aîné, se trouve à hériter.

Cette représentation va à l'encontre des valeurs associées à la sexualité illégitime par la littérature tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui sont celles du désir, du sentiment, de l'être engagé dans un élan dangereux mais authentique. L'aventure adultère, la relation hors-mariage ou l'enfant illégitime, étant hors-norme, sont très souvent présentés comme des antidotes subversifs, quoique peut-être peu efficaces, face aux mécanismes niveleurs du social et de l'économicisation. Que l'on pense à Marguerite Gautier (*La Dame aux camélias*, 1848), qui sacrifie sa vénalité à l'amour; à Emma Bovary (*Madame Bovary*, 1857) ou à Renée Saccard (*La Curée*, 1872), qui échappent à la platitude de leur vie conjugale par les aventures sexuelles brûlantes et la folle dépense... Or, chez Maupassant, la sexualité illégitime est plutôt réintégrée dans le circuit des échanges économiques productifs, récupérée pour redonner à l'ordre familial et conjugal son équilibre et sa rentabilité. Elle est payante et, au fond, absolument pas subversive puisque qu'elle appuie les valeurs bourgeoises d'enrichissement économique. Mais en même temps, elle reste un objet problématique dans la mesure où elle est régie par une pesante loi du silence qui en assure l'efficacité. Cette loi, on la voit à l'œuvre dans « L'Héritage », où le récit se conclut sur un retour à l'équilibre : l'adultère est réparé et même effacé par le don final des cadeaux, et en prime Maze, l'élément dérangeant, celui qui sait et par qui le scandale pourrait arriver, est très efficacement expulsé, exclu du système.

Ailleurs que dans ses contes qui ne reculent pas devant une certaine complaisance vaudevillesque pour les histoires de cocuage, Maupassant explore de manière plus nuancée cette étrange alliance et en fait voir les aspects sombres. *Pierre et Jean* est précisément le roman de cette exploration. Pierre, victime de la sexualité illégitime de sa mère et de la rupture de filiation, conteste la loi du silence. Au contraire des autres personnages — qui sont bénéficiaires de la situation et donc enclins à ne rien dire —, il révèle le lien entre l'argent et la sexualité illégitime. Il se l'explique d'abord à lui-même, puis se met à l'écoute des voix de la rumeur qui disent ce fait, et enfin le dévoile à ceux qui l'entourent, à Jean et à sa mère elle-même : « Je dis ce que tout le monde chuchote, ce que tout le monde colporte, que tu es le fils de l'homme qui t'a laissé sa fortune. Eh bien! Un garçon propre n'accepte pas l'argent qui déshonore sa mère » (*PJ*, p. 184).

Pierre agit alors comme un révélateur. Se plaçant aux marges ou en marge du système, il en expose le fonctionnement, il rend évidente la loi du silence, il révèle ce qu'il faudrait garder caché : cette collusion de l'illégitimité et de la richesse bourgeoise. Comme pour Maze dans « L'Héritage », mais de façon éminemment plus dramatique, la sanction de cette transgression sera l'exclusion. Pierre est rejeté par sa mère et par son frère, refusé par madame Rosémilly qui lui préfère naturellement l'héritier, plus ou moins ignoré par son père — seul représentant d'une paternité légitime, et pourtant le plus niais des personnages masculins du récit. Alors qu'un dénouement mu par la justice poétique aurait pu compenser la perte de Pierre par une quelconque réparation, ici les rejets s'accumulent, disant sans équivoque que la tricherie l'emporte et fonde désormais la famille. Le jeune homme s'embarque sur un paquebot transatlantique comme médecin de bord, et attendant le départ, il est décrit sur son « petit lit marin, étroit et long comme un cercueil » (*PJ*, p. 222), en une évidente mort symbolique. La famille nouvelle version a parfaitement fonctionné puisque non seulement elle a intégré la richesse bâtarde, mais elle s'est purgée de l'élément perturbateur qui

menaçait son équilibre. Mieux : Pierre s'est lui-même mis au ban de cet univers qui ne lui convient plus — la violence dont il a fait l'objet, silencieuse et larvée, il ne peut en blâmer personne d'autre que lui-même. Encore dans ce récit, l'adultère de la mère et la bâtardise de Jean, bref les sources impures et cachées, produisent de la richesse. Les transgressions liées à la famille, au mariage, à la lignée, sont récupérées et transformées en valeurs marchandes, monétisées. C'est la nouvelle donne implicite de l'état social de cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, un tabou qu'expose Pierre, et qui le conduit à être exclu.

## La chute de la maison du Père

Que signifie cette récurrence d'un tel schéma dans les récits de Maupassant? À quelle vision de l'économie ou des rapports humains répond-elle? On peut faire l'hypothèse que c'est la bourgeoisie en tant que groupe social qui se trouve objectivée par ces récits. Si cette classe domine désormais, c'est en paraissant conserver de vieilles structures respectables, mais en y laissant s'instiller, en y instillant même volontairement, de la bâtardise, de l'illégitimité, de l'impureté. Celles-ci semblent sa condition même d'existence — la bourgeoisie étant en fait la classe bâtarde par excellence, celle des alliances improbables, des liens cachés, des cousinages honteux ou douteux, bref ce creuset où tout le social vient se refondre et se refonder... Pour faire intervenir encore un point de vue anthropologique, la bâtardise permet de produire une sorte de plus-value dans un système qui resterait stérile s'il était fermé, d'introduire, par le biais d'une exogamie radicale, une source cachée, mais vitale, de renouvellement et de richesse.

Il faut toutefois s'interroger sur la voie d'entrée qu'emprunte cette richesse. La bâtardise se développe en marge des contraintes d'un système patriarcal et patrilinéaire, elle est ce qui déroge à la lignée, ce qui la rend imprécise, douteuse, fluide, brouillée. L'adultère féminin, l'adoption, l'enfant illégitime sont autant de mises en cause et de dysfonctionnements de ce système patriarcal, qui indiquent

que les femmes ont acquis une agentivité problématique et même menaçante. La présence de ces dysfonctionnements traduit alors l'effritement de la loi du Père. Le lignage, la famille patriarcale ou la « maison », au sens ethnologique du terme, apparaissent comme des modèles en crise, frappés de déshérence : il n'y a plus d'héritier pour en recueillir la succession. Les hommes sont devenus inaptes à opérer ce legs<sup>18</sup>. Ils sont d'ailleurs, contrairement aux femmes, presque tous ignorants ou aveuglés face aux nouveaux rouages du social. Presque tous sauf quelques-uns, notera-t-on en pensant au cas de Georges Duroy. Celui-ci parvient justement par les moyens que la fiction maupassantienne réserve ordinairement aux femmes — le charme, la sexualité, le plaisir, la ruse —, prouvant de la sorte lui aussi que l'illégitimité est désormais le nouveau fondement du social.

Le tabou, ici, ne tient donc que superficiellement à une certaine morale sexuelle. En tant que ce qui organise à la fois l'impur et le sacré, il vient se constituer autour de la nouvelle convergence d'une sexualité perçue comme n'ayant plus de loi organisatrice avec une économie toute-puissante et elle aussi sans frein moral. Ce que disent les fictions de Maupassant, soit par l'humour et la caricature, soit de façon sérieuse et tragique, c'est qu'il y a de l'anomie dans le système familial, de la même façon qu'il y a de l'anomie dans le système économique. Les lois de longue durée, liées aux traditions sans doute, mais aussi aux liens personnels, à la dimension relationnelle des échanges, sont remplacées par l'ambition, le calcul, le cynisme, bref par la marchandisation de toutes les réalités pulsionnelles et affectives. C'est tout un dispositif narratif, mais aussi axiologique, que le texte maupassantien met en place, où le monde est divisé entre ceux qui savent et qui ne disent rien, et ceux qui savent et qui parlent — et quelques autres qui ignorent tout. Les personnages

---

18. Ce qui laisserait penser que la crise de la filiation diagnostiquée par Dominique Viart est en fait bien antérieure à l'époque actuelle, et qu'elle est constitutive de la modernité plutôt que de notre hypermodernité; voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes », 1999.

problématiques qui révèlent que le monde est en ruine, que les murs craquent et s'effondrent dans la maison du Père, sont bannis. Et ceux qui restent, respectant la convenance du silence et sachant en tirer parti, créent un univers manipulé et factice où prime désormais la loi de l'intérêt individuel. Vaste perte des repères donc, crise de la fin de siècle, que l'imaginaire maupassantien traduit, non pas à la manière des décadents, en inventant de nouveaux types ou de nouveaux modèles, mais plutôt en scrutant la ruine des anciens.



Sébastien Roldan

Université de Strasbourg

Quand l'inconvenance est folie.  
Dynamiques culturelles de la fêlure  
dans *La Fortune des Rougon*

**L**a « fêlure » transmise à sa descendance par Adélaïde Fouque, l'aïeule des *Rougon-Macquart*, affecte l'ensemble des membres des deux lignées issues d'elle, la légitime et l'illégitime, et constitue un moteur capital de l'économie romanesque des vingt tomes composant *Les Rougon-Macquart*. « La fêlure, c'est la bouche d'ombre par laquelle s'exprime l'origine; la fêlure, c'est la voix de l'originaire<sup>1</sup> », écrit Françoise Gaillard au sujet de ce motif phare de l'écriture d'Émile Zola. Originaire en effet : la toute première occurrence du lexème de la *fêlure* au sein du cycle est appliquée (il fallait s'y attendre) à celle que ses petits-fils appelleront tante Dide; l'occurrence, de plus, survient au début de *La Fortune des Rougon*, ce premier épisode, qui selon la préface de Zola « doit s'appeler de

---

1. Françoise Gaillard, « La peur de l'origine », *Corps écrit*, vol. 32, décembre 1989, p. 139.

son titre scientifique : *les Origines*<sup>2</sup> ». La mention du « cerveau fêlé » (FR, p. 41) d'Adélaïde survient au début du chapitre II, lorsque la narration effectue un retour en arrière et présente le personnage d'où part toute l'histoire :

Les Fouque étaient les plus riches maraîchers du pays; ils fournissaient de légumes tout un quartier de Plassans. Le nom de cette famille s'éteignit quelques années avant la révolution. Une seule fille resta, Adélaïde, née en 1768, et qui se trouva orpheline à l'âge de dix-huit ans. Cette enfant, dont le père mourut fou, était une grande créature, mince, pâle, aux regards effarés, d'une singularité d'allures qu'on pût prendre pour de la sauvagerie tant qu'elle resta petite fille. Mais, en grandissant, elle devint plus bizarre encore; elle commit certaines actions que les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père. (FR, p. 41.)

Au plan de la diégèse, nous sommes ici au point le plus reculé dans le temps. Qu'y avait-il avant cela? Qu'est-ce qui décima le clan des Fouque? On ne sait. Le lecteur des *Rougon-Macquart* est réduit à spéculer.

Ce qu'on sait, en revanche, c'est que cette fêlure première appartient au domaine de l'action. Elle est liée à des *actes* que le faubourg n'est pas parvenu à s'expliquer plus qu'à un *état* inhérent au personnage. Rien dans l'extrait cité ne nous dit si la jeune femme effectivement *est folle* comme l'était son père<sup>3</sup>. Rien, sauf peut-être ce patronyme de Fouque, dont la graphie et la phonétique

2. Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 1, p. 4. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses, précédées de la mention FR.

3. Signalons toutefois que l'avant-texte est plus explicite à cet égard. Dans ses « Plans » qui remontent au début de 1869, Zola caractérise de « folle innocente » le personnage de l'aïeule (alors nommé Henriette David). Émile Zola, « Plans », *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1967, t. 5, p. 1746. Au feuillet suivant, déjà, Zola atténue le trouble mental du personnage et en fait quelque chose d'éminemment plus complexe (tendance qui s'accroîtra) : « Henriette est presque épileptique, étrange et bizarre. Il y a eu des fous dans son ascendance. » *Ibid.*, p. 1747.

ont été analysés en ce sens par Philippe Hamon<sup>4</sup>; du reste, dans ce nom résonne, on en conviendra, autant la folie du fou que le coup de fouet de la fougue — laquelle admet la santé d'esprit. Le narrateur se contente d'évoquer un *comportement* ayant soulevé des interrogations au sein de la communauté et signale que celle-ci, puisque « en province rien ne doit rester inexplicé » (FR, p. 41), a assimilé cette conduite inattendue à un état qui serait foncier au personnage : l'aliénation. Ce faisant, ses concitoyens passent de l'incompréhension (état inconfortable qui remue le corps social et provoque en lui de spasmodiques remises en question) à une forme de compréhension rassurante qui exclut toutefois l'empathie.

Ainsi, la préhistoire des *Rougon-Macquart* telle qu'on la découvre à la lecture de ce court passage présente le mal originel comme une réalité moins biologique que communautaire<sup>5</sup>, liée à la défense de la morale bourgeoise et plus largement au refus chrétien du bas corporel. Il semble s'agir d'une donnée appartenant avant tout au discours faubourien, fabriquée, voire contrefaite par la communauté de Plassans. En sorte que ce récit des « *Origines* » devient difficile à concilier avec l'idée maîtresse dont parle Zola en préface de son roman (et donc du cycle), celle d'une « première lésion organique », qui au fil des romans de la série est censée produire « la lente succession des accidents nerveux et sanguins » (FR, p. 3).

Quelle est alors la part du culturel dans la fêlure *cérébrale* (rappelons-le) qui mine le clan Rougon-Macquart? Pour trouver réponse, il faut examiner d'un peu plus près les « folies » dont se rend coupable l'aïeule dans *La Fortune des Rougon*, puis interroger les

4. Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 114 et 120-121.

5. Sophie Ménard montre que l'assimilation de l'inconvenance à l'aliénation, illustrée avec encore plus d'ampleur dans *La Conquête de Plassans* (1874), répond à une logique culturelle courante au XIX<sup>e</sup> siècle. Sophie Ménard, « Le mal de mère. Adélaïde et Marthe », *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014, p. 98-111.

mécanismes mis en place par le romancier pour mettre l'aliénation d'Adélaïde sur le compte d'un comportement réprouvé et non sur celui d'un trait physiologique distinct. Ultimement, c'est en scrutant la nature des inconvenances et des convenances à Plassans que nous mesurerons le poids de la dénomination dans ce roman et les puissances de la fiction.

## Nulle clinique pour cette fêlure première

Grâce au concept de la folie, qu'ils accolent par inférence au personnage dont l'habitus bafoue leur entendement, les faubouriens de Plassans préservent la solidarité et l'ordre en place. La logique commune et le code de conduite en vigueur sont effectivement saufs si Adélaïde, qui fait fi d'eux (et ainsi les menace), doit être considérée comme un cas à part, extérieur au cercle des personnes raisonnées (soumises au respect des us du groupe). La jeune femme est donc mise en marge. Ce n'est qu'à ce prix que le faubourg peut tolérer ses frasques, les intégrer à la sémiosis collective — et en même temps jouir d'elles. Car le paria aussi a son rôle à jouer dans la société<sup>6</sup>. L'une de ses principales fonctions consiste à alimenter la rumeur, tâche dont s'acquitte à merveille la jeune Fouque, en fournissant « une ample matière de bavardages » (*FR*, p. 42). « Elle dérange

6. L'ethnologie des communautés enseigne que le rôle des figures marginales (l'intrus, le paria, l'idiot, le bouc émissaire, le monstre et autres) est multiple : ici incarné par Adélaïde, dont les actes bouleversent le faubourg, l'Autre permet à la communauté de gérer la dissidence sans trop fragiliser les assises du contrat social; face à lui, chacun individuellement évalue sa place au sein du groupe, affine ses positions et établit collectivement ses dispositions. Par le bruit qu'elle génère, l'altérité familière qui dérange l'uniformité du groupe « renvoie à la cité une image critique d'elle-même » et « met du même coup l'accent sur l'unité de la communauté », écrit Jean-Pierre Vidal, « Bouvard et Pécuchet sur “un plateau stupide de Normandie” », Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa [dir.], *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2012, p. 140. Ces figures, résume Antoine Nastasi, rendent possible « la coexistence du chaos et du mouvement organisateur ». Antoine Nastasi, « Le passage et le monstre : la création et la discontinuité », *Communications*, n° 76, « Nouvelles figures du sauvage », 2004, p. 157.

par sa liberté de vie, par sa totale indifférence aux convenances, à l'ordre établi, social et moral. Devant son attitude, au faubourg, il n'est pas étonnant qu'on lui trouve le cerveau fêlé, qu'on la pense même "devenue complètement folle"<sup>7</sup> », confirme Colette Becker.

Mais il y a plus. On sait que, si cette fêlure est originaire et constitue, comme l'affirme Pierluigi Pellini, une « nécessité structurelle<sup>8</sup> » qui fait tenir debout les vingt romans du cycle, elle n'est pas, à strictement parler, *première*, puisque Fouque, le père d'Adélaïde, est mort fou : le premier « cerveau fêlé » qui soit attesté dans la lignée, c'est bien le sien; celui d'Adélaïde est second, il en dérive. Comment en dérive-t-il? Les lois de l'hérédité sont implacables, martèlera Zola, tout au long de la fresque. Certes. Pourtant, dans l'extrait ce n'est pas le narrateur comme tel qui, du haut de son autorité sur le récit (souvent renforcée par l'invocation de quelque théorie scientifique), lie la bizarrerie du personnage à l'ascendant paternel dont la folie est attestée. C'est la collectivité personnifiée en une figure, le faubourg, c'est cette entité plurielle-là qui effectue l'opération syllogistique consistant à dire que, somme toute, le comportement inusité de la fille lui a été légué héréditairement par le père fou. Autrement dit, la toute première fois que la question héréditaire est évoquée dans *Les Rougon-Macquart* (si l'on excepte la préface de *La Fortune des Rougon*), la notion de legs par le sang est de l'ordre de l'assertion discutable, il s'agit d'un jugement de valeur, et la folie ainsi transmise appartient au domaine de la médisance, voire de l'oui-dire. Elle n'est avérée que dans la mesure où l'appréhension collective des faits l'emporte, chez Zola, sur la compréhension personnelle que peut en avoir tel ou tel individu isolé. Notons d'ailleurs l'absence du discours scientifique sur tout l'extrait où on découvre la jeunesse d'Adélaïde et ses amours, soit plus de trois pages (couvrant environ un quart

7. Colette Becker, « Préface », Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les Classiques Poche », 2004, p. 35. Becker cite Émile Zola (*FR*, p. 43).

8. Pierluigi Pellini, « La norme et l'exception. Remarques préliminaires sur la folie dans *Les Rougon-Macquart* », Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterrand [dir.], *Lire / Dé-lire. Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 178.

de siècle dans l'histoire), où, comme le remarque Lisa Ng, l'illusion du réel factuel semble pour ainsi dire suspendue<sup>9</sup>. La clinique de cas, registre d'écrits dont Zola s'inspire ouvertement<sup>10</sup>, n'intervient dans le texte en effet qu'à partir de l'évocation des accouchements (*FR*, p. 44) de celle qui est, souligne Christian Mbarga, « la matrice, la matriarche de toute une nouvelle dynastie<sup>11</sup> ». Pour le récit menant de 1768 (naissance d'Adélaïde) aux années révolutionnaires (mariage et suites), le romancier adopte la tonalité d'un autre genre d'écrits, beaucoup plus anciens : celle du mythe.

Bientôt, il est vrai, le tout sera entériné par les lumières de la science — de celles que Pascal Rougon, petit-fils de l'aïeule, viendra jeter sur l'arbre familial, grâce à ses lectures savantes (*FR*, p. 301). Mais à l'aube de la lignée, à cette heure cosmogonique de clarté indéfinie où tout se décide pour les Rougon-Macquart — car le mythe est fondateur, la lignée n'aura de cesse d'y revenir (dans ce roman comme dans les dix-neuf suivants) —, la fêlure-folie reste une réalité orale, relayée et amplifiée au gré des racontars qui circulent à Plassans.

## Les plus fortes têtes du faubourg... et les autres

L'existence que mène Adélaïde jusqu'en 1848 est tout entière présentée du point de vue de la personne plurielle qu'est le faubourg

9. « Family recollections based on idle talk and unreliable sources are recorded in the narration and lie therefore outside the boundary of the fictional illusion of veracity. » Lisa Ng, « The Invisible Ledger in Zola's *Rougon-Macquart* », Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong et Riikka Rossi [dir.], *Rereading Zola and Worldwide Naturalism. Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2013, p. 165.

10. Le romancier, de par le lexique qu'il emploie et l'ambition qu'il se prête dans la préface de *La Fortune des Rougon*, emprunte ostensiblement à l'univers textuel des traités savants de son époque : il y déclare d'entrée de jeu la volonté d'« expliquer comment une famille, un petit groupe, se comporte dans une société »; il mentionne avoir rassemblé des « documents » en vue de préparer « ce grand ouvrage »; il parle d'« analyse », d'« hérédité », et emploie l'adverbe « [p]hysiologiquement », mot technique nettement associé au jargon scientifique du temps. (*FR*, p. 3-4.)

11. Christian Mbarga, « Adélaïde Fouque ou le pouvoir méconnu de Tante Dide », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 46, no 74, 2000, p. 128.

de Plassans, dont la plus grande occupation semble être de surprendre, de soupeser, de répertorier et de commenter les impairs commis par ce personnage fascinant qui, dans sa manière de monopoliser l'attention, s'affirme capable de susciter l'intérêt de tout un chacun — et du lecteur. À propos de l'un de ces torts, le narrateur note : « Un pareil oubli des convenances parut monstrueux, en dehors de la saine raison. » (FR, p. 42.) Voilà qui confirme nos soupçons. L'inconvenance est folie, aux yeux de la communauté bourgeoise décrite par Zola. Avant de nous interroger sur la nature de la tératologie communautaire à laquelle nous avons affaire, remarquons l'emploi, dans la dernière phrase citée, du verbe modalisateur *paraître*, qui assigne un caractère discutabile à la réalité évoquée. De fait, si la lésion transmise de génération en génération est une idée d'abord avancée par le regard collectif posé sur Adélaïde, ce regard est susceptible d'être biaisé, voire trompeur. Il est en tout cas orienté par un certain nombre de valeurs collectivement partagées qui n'ont rien de neutre — ne lisions-nous pas, quelques pages avant de faire connaissance avec la présumée aliénée, que « [t]out l'esprit de la ville [était] fait de poltronnerie, d'égoïsme, de routine, de la haine du dehors et du désir religieux d'une vie cloîtrée » (FR, p. 38)? Forcément, cette « poltronnerie », cet « égoïsme » et cette « haine » colorent le regard posé par la collectivité sur les objets qui retiennent son attention. Dépeignant la coutume locale de fermer « à double tour » (FR, p. 38) les portes de la ville chaque nuit, coquetterie absurde étant donné l'état déplorable des fortifications, le narrateur zolien, afin de bien insister sur la dimension contestable des mœurs de la localité, ira jusqu'à se mettre lui-même brièvement en scène (rare occurrence dans *Les Rougon-Macquart*) :

Plassans, quand il s'était bien cadenassé, se disait : « Je suis chez moi », avec la satisfaction d'un bourgeois dévot qui, sans crainte pour sa caisse, certain de n'être réveillé par aucun tapage, va réciter ses prières et se mettre voluptueusement au lit. Il n'y a pas de cité, *je crois*, qui se soit entêtée si tard à s'enfermer comme une nonne. (FR, p. 38, nous soulignons.)

D'emblée les jugements de cette communauté sont sujets à caution. La narration réaliste affirme autoritairement le caractère spécieux des préjugés de la ville qu'elle décrit. Il est donc permis, voire encouragé, que s'instille un doute dans l'esprit du lecteur, quand on lui apprend l'opinion qui s'est faite au sujet d'Adélaïde.

Ce doute est renforcé par le fait que, rappelons-le, ce sont « les plus fortes têtes du faubourg » (FR, p. 41) qui estiment irraisonné le comportement de la jeune femme. Existerait-il des esprits plus forts encore que ceux du faubourg de Plassans — ou alors plus aiguisés, plus perspicaces? Le pari de Zola, et là se déploie toute la finesse de son ironie de romancier, consiste à inviter ses lecteurs à se croire parmi ceux-ci. Prêtons-nous au jeu. Jusqu'à ce que la narration de *La Fortune des Rougon* mentionne les « crises nerveuses » d'Adélaïde (FR, p. 44), auxquelles il faudra revenir sous peu, la folie du personnage, si on se fie aux indications fournies, est tout au plus un refus de modeler sa conduite sur les impératifs collectivement imposés. Elle est simple « sauvagerie » (le mot revient souvent), faite d'insouciance ou de méconnaissance de ce code (de conduite, d'attitude, d'image) qui a pour nom *les convenances* : « “On sauve au moins les apparences”, disaient les femmes les plus tolérantes. Adélaïde ignorait ce qu'on appelle “sauver les apparences” », souligne la narration (FR, p. 45). Paul-Laurent Assoun commente :

Il faut ici prêter attention à la remarque de Zola qu'Adélaïde « était très logique avec elle-même », obéissant « avec une grande naïveté aux seules poussées de son tempérament ». Ce que les témoins identifient comme de « la pure démente » est en fait un esprit de conséquence inquiétant en son genre : voici une femme qui met ses actes en conformité avec ses pulsions<sup>12</sup>!

---

12. Paul-Laurent Assoun, « Puissance maternelle et inconscient du pouvoir. L'infortune des Rougon », Colette-Chantal Adam et collab., *Analyses et réflexions sur Zola, La Fortune des Rougon. Figures du pouvoir*, Paris, Marketing, coll. « Ellipses », 1994, p. 26. Assoun cite Émile Zola (FR, p. 44).

Le caractère logique du processus mental d'Adélaïde, explicitement attesté par la narration zolienne, a pour effet de tirer l'aliénation présumée du personnage vers l'idiosyncrasie insolite.

En somme, quoi qu'en pense le faubourg, la fêlure de l'aïeule diffère de la faille qui minait le cerveau de son père. Il ne s'agit pas d'une folie catégoriquement classable<sup>13</sup>; aussi la narration parle-t-elle d'une « étrange maison de la folie lucide » (*FR*, p. 46), recourant à l'oxymore (usité chez les aliénistes<sup>14</sup>) afin de décrire le désordre dans lequel vit Adélaïde. Plus explicite encore est le passage où le narrateur cesse de rapporter la rumeur populaire et reprend son rôle de producteur du récit :

En devenant femme, Adélaïde était restée la grande fille étrange qui passait à quinze ans pour une sauvage; non pas qu'elle fût folle, ainsi que le prétendaient les gens du faubourg, mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur, qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde. Elle était certainement très naturelle, [...] seulement sa logique devenait de la pure démence aux yeux de ses voisins. (*FR*, p. 44.)

Deux sortes de fêlures existent donc (« détraquement » et « déséquilibre » ne sont que d'autres figures dont use Zola pour exprimer la même idée). Il y a le « cerveau fêlé » qui ne pose aucun problème de classification, qui va de soi, qui est ce qu'il est : de la folie, une folie qu'on devine pure, nette, complète. Le cerveau de Fouque (dont nous savons si peu) est atteint de ce mal-là. Et il y a le cas d'Adélaïde, le « détraquement du cerveau et du cœur », qui n'est pas réelle folie,

13. Plus attentif à la clinique de ce mal, Pierluigi Pellini parle d'une « maladie quelque peu ambiguë (entre hystérie et épilepsie) » qui fait qu'Adélaïde « projette son ombre menaçante sur sa vaste descendance ». (Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 178).

14. On sait que Zola, pour se documenter sur la maladie mentale, a consulté divers ouvrages des plus éminents savants de son époque, dont le livre du docteur Trélat, *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, paru en 1861.

nous dit-on, mais autre chose d'assez difficile à définir et qui se manifeste par une série d'inconvenances telles que la population mise au fait de ces écarts de conduite en est réduite à se croire devant une folie du premier type.

Qu'est-ce qui distingue ces folies l'une de l'autre? Nous en savons si peu de l'aliénation avérée de Fouque qu'il nous est impossible de mesurer celle de sa fille à cette aune. Quant aux « secousses répétées » qui, « [d]ès ses premières couches », jettent Adélaïde « dans des convulsions terribles » (*FR*, p. 44), elles sont modelées d'après une symptomatologie répertoriée tant chez les hommes que chez les femmes par les scientifiques de l'époque<sup>15</sup> : en toute rigueur, il n'y a rien, ni dans le texte de Zola ni dans le contexte de l'époque, qui permette d'exclure, sur le plan clinique, que Fouque ait été foudroyé, comme sa fille, par des accès spectaculaires à intervalles plus ou moins réguliers. Il faut donc nous en remettre, pour différencier les deux nuances d'aliénation qu'évoque la narration zolienne dans ces quelques pages, à l'analyse de la nature des « folies » commises par Adélaïde et examiner quelles inconvenances ont fait voir, au faubourg entier, un monstre en pleine action.

## Tératologie des unions à Plassans

Qu'a fait Adélaïde Fouque de si « monstrueux »? Les cinq à six pages où la narration zolienne rapporte son histoire (quelque quarante-cinq ans de vie) affichent le souci de détailler chronologiquement les actes irraisonnés qu'elle a perpétrés (tels que recensés par le faubourg). Le « premier étonnement pour l'opinion » intervient peu de temps après le décès de Fouque et est rapporté comme suit : « Elle se trouvait seule dans la vie, depuis six mois à peine, maîtresse d'un bien qui faisait d'elle une héritière recherchée, quand on apprit son mariage avec un garçon jardinier, un nommé Rougon, paysan mal dégrossi, venu des Basses-Alpes. » (*FR*, p. 41.) Il n'est

---

15. Paul Briquet est formel sur ce point en 1859 dans son célèbre *Traité de l'hystérie* (Paris, Baillière).

pas interdit de nous étonner à notre tour. Un mariage! quoi de plus convenable? Évidemment, ce n'est pas le mariage comme tel, pratique socialement balisée, vécue en communauté et entérinée par la morale, qui, ici, contrevient à l'humeur de la collectivité, mais bien cette union maritale-là en particulier, au vu de l'écart qu'elle institue par rapport au code prévu. Aussi trouvons-nous, à même la phrase de Zola, déclinés l'un après l'autre, les méfaits commis par la jeune femme en s'unissant maritalement avec Rougon.

Le premier grief que retient le faubourg, celui qui semble le plus irriter ses susceptibilités, concerne le fait qu'Adélaïde se soit mariée en plein deuil<sup>16</sup> (à l'époque pour la perte du père on préconisait un deuil d'au moins un an et demi). On s'indigne ensuite à l'idée du déclassement de cette jeune femme s'étant choisi pour mari un garçon jardinier que le dernier des Fouque « avait loué pour une saison » (*FR*, p. 41), c'est-à-dire un subalterne sans possessions. En plus, l'homme en question est « mal dégrossi » : un parti indigne d'elle psychologiquement ou physiologiquement (ou les deux), perçu comme un « pauvre diable, épais, lourd, commun » (*FR*, p. 41). Plus accessoire (mais sensible tout de même) est la troisième offense, qui ne fait qu'aggraver le cas; elle consiste à avoir élu quelqu'un « venu des Basses-Alpes », autrement dit un étranger (issu d'un département voisin) — à preuve c'est un homme « sachant à peine parler français » (*FR*, p. 97), langue clairement considérée comme l'idiome officiel du faubourg<sup>17</sup>. Chacun de ces éléments contrevient aux attentes de la collectivité; d'où l'étonnement général. Pis

16. Éléonore Reverzy a soulevé ce détail avant nous, à l'occasion du colloque *Écrire le mariage des lendemains de la Révolution à la Belle Époque. Discours, idéologies, représentations*, tenu à l'Université Jean-Monnet les 3 et 4 octobre 2013 et dont les actes sont à paraître sous la direction de Stéphane Gougelmann, François Kerlouegan et Anne Verjus.

17. Par cette allusion au bilinguisme français-occitan, Zola se fait d'une part l'historien de la France prérévolutionnaire qui n'a pas encore imposé la langue nationale et, d'autre part, l'ethnographe des faubourgs des villes provençales, marqués par la dichotomie entre urbanité et ruralité et par l'opposition entre centralité et périphérie, télescopée à plusieurs échelles : Rougon face au cœur du faubourg (qui sert ici de cœur), le faubourg face à la ville intramuros, mais aussi la campagne face à Plassans et la Province face à la Capitale.

encore, chacun compromet l'homogénéité voulue et préservée par le système de convenances en place : mélange des statuts, des classes, des races, des provenances... Tout bien considéré, la jeune femme, avec cette première « folie », s'est rendue coupable d'avoir fait entrer de l'hétérogène dans l'uniforme, créant de ce fait même un récit (passionnant) à rapporter et à décortiquer pour les commères : celui de son curieux mariage.

Une telle faute illustre parfaitement un antagonisme très courant sous la plume de Zola, mis en évidence par Véronique Cnockaert : celui entre l'amour et l'ordre<sup>18</sup>. Le détail du texte de *La Fortune des Rougon* invite en fait à penser que ce qui choque le plus l'opinion de Plassans, dans cette union entre Adélaïde et Rougon, est, davantage que l'abandon de soi aux pulsions du corps, l'insoumission dont fait preuve la jeune héritière vis-à-vis de la communauté. En plus d'aller à l'encontre des us ou des règles établis, l'infraction déroge aux espoirs et même au vouloir collectifs. Parti prisé (à l'aune des valeurs mercantilistes du faubourg), Adélaïde a privilégié ce « serviteur à gages » au détriment de « tels et tels jeunes gens, fils de cultivateurs aisés, qu'on voyait rôder autour d'elle depuis longtemps » (*FR*, p. 41). Ce faisant elle s'est trouvée à réécrire — à sa manière — l'histoire qu'on entendait raconter à son propos. L'ahurissement des Faubouriens trahit une expectative et même une volonté collective frustrée : celle de voir Adélaïde épouser l'un de ces prétendants connus et réputés, c'est-à-dire l'un des leurs. Un tel mariage entre indigènes, collectivement anticipé et presque espéré, aurait permis de compenser la disparition définitive d'un nom local par la perpétuation d'un autre, tout aussi familial. Au lieu de cela, la jeune Fouque s'est trouvée à prendre, au regard de la Loi, ce patronyme allogène de Rougon — un fait si inadmissible aux yeux

---

18. Véronique Cnockaert, « Ruines de chair. Tante Dide et Irma d'Anglars », dans Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief [dir.], *Le réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 459-470.

de la communauté que jamais Adélaïde ne sera appelée « madame Rougon ». Elle ne sera plus désignée que par la locution « tante Dide » ou par son prénom<sup>19</sup>.

C'est dans le nom que le bât blesse. Il faut revenir à la phrase de Zola qui cite l'une après l'autre les fautes perpétrées, car le rythme hachuré de virgules y rend palpable l'indignation qu'a pu éprouver le faubourg en apprenant que cette jeune propriétaire terrienne de Plassans avait épousé « un nommé Rougon » : ainsi s'énonce le principal chef d'accusation. Car d'autres menues indications du texte de Zola confirment qu'au faubourg de Plassans, l'attribution des patronymes est un enjeu d'importance. À lire de près ces quelques pages, tout se passe en effet comme si l'insigne privilège de *nommer* les gens était détenu, exercé et jalousement gardé par la communauté, laquelle se cabre ou boude quand il devient manifeste qu'elle n'en a pas l'apanage exclusif. Ainsi, parlant de Pierre Rougon, né de cette union honnie, la narration indique : « La famille de sa mère, les Fouque, *comme on les nommait*, possédait, vers la fin du siècle dernier, un vaste terrain situé dans le faubourg [...]. » (FR, p. 41, nous soulignons.) Peu importe le nom qui leur revenait réellement, à ces gens, les Fouque (il eût pu s'avérer différent de celui qu'on leur donnait). Du moment qu'au faubourg on les nomme les Fouque, ils sont les Fouque et rien d'autre. Les noms *font* le réel au faubourg. Il en va de même d'un autre « produit » local : « Alors demeurait [...] dans une mesure dont les derrières donnaient sur le terrain des Fouque, un homme mal famé, *que l'on désignait d'habitude sous cette locution* : “ce gueux de Macquart.” » (FR, p. 42, nous soulignons.) À la différence des Fouque et de Macquart, ce « nommé Rougon » semble être arrivé à Plassans avec son nom à lui — à tout le moins l'instance qui le nomme ainsi est-elle absente du texte : ce n'est ni « on », ni « le faubourg », ni « les commères »... Rougon est « nommé Rougon », point. Voilà une autre manière qu'a le narrateur de faire sentir le caractère exogène de ce personnage.

19. Les quatre occurrences dans *La Fortune des Rougon* de la locution « M<sup>me</sup> Rougon » concernent sa bru, Félicité Rougon, née Puech (chacune intervient à l'occasion d'un regard collectif fixé sur celle-ci).

Revenons, cependant, à ce Macquart, puisqu'il joue un rôle capital dans le pire des outrages que commettra Adélaïde aux bonnes mœurs, celui que le faubourg considérera proprement « monstrueux » (FR, p. 42). C'est encore de deuil et de mariage qu'il s'agit :

Rougon mourut presque subitement, quinze mois après son mariage, d'un coup de soleil qu'il reçut, un après-midi, en sarclant un plan de carottes. Une année s'était à peine écoulée que la jeune veuve donna lieu à un scandale inouï; on sut d'une façon certaine qu'elle avait un amant; elle ne paraissait pas s'en cacher; plusieurs personnes affirmaient l'avoir entendue tutoyer publiquement le successeur du pauvre Rougon. Un an de veuvage au plus, et un amant! (FR, p. 42.)

L'affront d'Adélaïde, ici encore, tient à la violation hâtive des interdits prescrits par le deuil (deux ans pour une veuve). Il s'entache d'une offense pire, celle de ne pas épouser celui avec qui elle souhaite faire vie commune :

De mariage entre eux, il n'en fut pas un instant question. Jamais le faubourg n'avait vu une pareille audace dans l'inconduite. La stupéfaction fut si grande, l'idée que Macquart avait pu trouver une maîtresse jeune et riche renversa à tel point les croyances des commères, qu'elles furent presque douces pour Adélaïde. (FR, p. 43.)

Certes, que le choix d'Adélaïde se soit porté sur « cet ogre, ce brigand, ce gueux de Macquart » (FR, p. 43), un paria à bon droit, et plus marginal encore aux yeux du faubourg que l'était Rougon, constitue une faute grave et une poignante énigme : « On inventa mille fables, sans pouvoir expliquer raisonnablement une liaison qui s'était nouée et se prolongeait en dehors de tous les faits ordinaires. » (FR, p. 45.) Néanmoins on devine que cet acte de « folie » eût fait moins de bruit, eût pu être (mieux) toléré, si la veuve s'était résolue à prendre le nom indigène de Macquart, et à le faire dans les règles de l'art, après avoir observé le deuil réglementaire de ce « pauvre Rougon », qui tout de même méritait, du moins de l'avis commun, que son épouse honore sa mémoire convenablement.

Le nom des choses et des êtres importe. Il dit leur origine, leur provenance, leur statut (social, moral, etc.). Nous savons peu de chose de Fouque, ce fou classé; mais les minuties de l'écriture zolienne indiquent que son nom lui a été attribué par la communauté, tandis que sa fille, par sa désinvolture, rend problématique toute attribution analogue. Au contraire de son père, Adélaïde fragilise le pouvoir collectif de dénomination. C'est peut-être la seule donnée tangible qui permette de différencier les deux nuances de folie dont ils sont atteints. Celle d'Adélaïde consiste à commettre des inconvenances qui rendent le réel plus difficile à nommer et à décrypter pour le faubourg (mais plus excitant aussi, car alors l'interprétation devient un défi à relever); celle de son père, à ce qu'on sache, non. Cette dernière supposition est confortée par une opinion issue du commérage que rapporte le narrateur au style direct :

« La pauvre! [...] si elle avait une famille, il y a longtemps qu'elle serait enfermée. » Et, comme on ignore toujours l'histoire de ces amours étranges, ce fut encore cette canaille de Macquart qui fut accusé d'avoir abusé du cerveau faible d'Adélaïde pour lui voler son argent. (*FR*, p. 43.)

Si elle avait une famille... Avoir une famille, pour une jeune héritière de l'époque, c'est d'abord avoir un nom; c'est aussi être entouré de gens personnellement intéressés à préserver ce nom (et son honneur), des gens détenant un pouvoir de coercition suffisant pour forcer les choses en ce sens. Or, Adélaïde n'a plus de famille. Son histoire commence avec l'autonomie qu'elle acquiert à la mort de son père, que Zola à dessein fait coïncider avec ses dix-huit ans : « En la faisant majeure et veuve, donc légalement libre, Zola imagine une situation, peu courante, mais lui permettant de faire suivre à son personnage son instinct, son tempérament, au mépris de ce qui est dit "normal"<sup>20</sup> », souligne Colette Becker. La communauté du faubourg est certes collectivement intéressée à ce que la jeune femme respecte les convenances (malgré la jouissance illocutoire que lui procure

20. Colette Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 14-15.

l'inconduite d'Adélaïde); cependant elle ne détient ni le pouvoir de coercition requis ni la motivation suffisante pour faire « enfermer » la délinquante, comme l'eût peut-être fait le clan des Fouque. Il n'est donc pas gratuit que la mention du « cerveau faible », réitération du « cerveau fêlé » de tout à l'heure, se fasse en conjonction avec cette question implicite de l'honneur familial. La fêlure, dans ce roman, consiste bel et bien à compromettre son nom par l'inconvenance.

## Le Plassans des (dé)nominations

C'est précisément ce que refuse Pierre Rougon, le premier né des enfants d'Adélaïde. Il se démarque de sa mère par son souci extrême du qu'en dira-t-on, par « des besoins irrésistibles de jouissances bourgeoises » (FR, p. 53), par son « amour de l'ordre » (FR, p. 230) et, honteux de l'inconvenance de ses antécédents familiaux, il consacre toutes ses énergies à « se laver de sa tache originelle » (FR, p. 115) : « il souhaitait que son nom rentrât en grâce auprès de Plassans entier. » (FR, p. 52.) Pour y parvenir, il lui aura fallu renverser le rapport de forces existant entre la collectivité et le nom de Rougon, qu'il porte comme une malédiction. Comment a-t-il réalisé un tel tour de force? Colette-Chantal Adam livre une belle piste à l'analyse en démontrant, à partir d'une lecture du premier chapitre de *La Fortune des Rougon* (où Silvère et Miette se joignent aux insurgés marchant vers Plassans), que dans ce roman le « pouvoir des mots signe l'établissement du pouvoir des hommes<sup>21</sup> ». De fait, c'est sur ce champ que Pierre Rougon livre bataille.

Ses premières manœuvres ont pour objectif de dissocier son nom de celui de sa mère : « il entendait se poser en victime, en brave cœur qui souffre des hontes de sa famille, qui les déplore, sans en être atteint et sans les excuser » (FR, p. 53). D'abord, cesser de vivre sous le même toit, pour ne plus être exposé aux « éclaboussures de sa honte », sans toutefois s'attirer la réputation d'un « mauvais fils, ce

21. Colette-Chantal Adam, « Pouvoir d'une création verbale au service d'une création politique. La prise du pouvoir — possible — par le peuple », Colette-Chantal Adam et collab., *op. cit.*, p. 37.

qui aurait dérangé ses calculs de bonhomie » (*FR*, p. 51, 52). Ensuite, accentuer la distance entre eux, par l'entremise d'un mariage bien avisé<sup>22</sup> : « Il voulait, avant tout, fuir cet affreux faubourg où l'on clabaudait sur sa famille, faire oublier les sales légendes, en effaçant jusqu'au nom de l'enclos des Fouque. » (*FR*, p. 53.) Taire la rumeur, ce serait l'oblitérer. Mais Pierre sait trop bien qu'il s'agit d'un rêve impossible. Car rien n'arrête l'affabulation des commères — à Plassans comme ailleurs<sup>23</sup>. Aussi cette disparition n'est-elle pour lui qu'un expédient parmi de nombreux autres mis en œuvre afin de « faire peau neuve » (*FR*, p. 53).

Après de longues années de dormance, la révolution de 1848 procure soudain à Pierre Rougon l'occasion de tirer parti de sa nouvelle position au sein de l'échiquier géo-sociologique de Plassans et, prenant ouvertement le contrepied de l'inconvenance maternelle, il s'affiche en gardien des bonnes mœurs, des traditions et des valeurs collectivement partagées à Plassans, en défenseur de l'ordre et du maintien bourgeois, en chantre de la retenue et de la circonspection bienséantes. Se voulant le pourfendeur des vices auxquels conduit le libetarisme républicain, il accueille hebdomadairement chez lui, dans l'« étrange couleur jaune » de son salon rempli « d'un jour faux et aveuglant », un groupe de négociants réunis « pour débâteler contre la République » et appelant « de tous leurs vœux un gouvernement sage et fort », capable de mater l'insurrection, de redresser la patrie et la tenir en laisse pour qu'elle marche droit (*FR*, p. 70, 78). De sorte que Rougon (qui a fini par supplanter feu son père dans les consciences de Plassans et n'est désormais plus désigné autrement que par son patronyme) parvient à construire de lui une

22. Certes, des considérations monétaires entrent également en compte dans le choix que Pierre fait d'une épouse. Ce fils de paysan jette son dévolu sur « la fille d'un marchand d'huile », tenant boutique dans le vieux quartier, cœur de la ville : « C'était une façon habile de gravir un échelon, de s'élever d'un cran au-dessus de sa classe », commente la narration, sans cacher que l'atout principal de cette union est qu'elle sort Pierre des marges de Plassans, c'est-à-dire du faubourg (*FR*, p. 53).

23. Pensons au *Ventre de Paris*, troisième roman de la série.

image de probité irréprochable, quoique un peu passéiste, presque anachronique : « l'opinion cléricale dominait encore en souveraine dans le salon jaune » (*FR*, p. 90). Ainsi entouré de « ce noyau de conservateurs » dont les rangs gonflent « journallement », il obtient même d'exercer « une grande influence » à Plassans (*FR*, p. 80). Pourtant, il y a encore loin de la coupe aux lèvres pour Rougon. Échapper à la persécution des commères est une chose; s'imposer triomphalement à elles en est une autre.

Pour trouver la gloire et faire résonner son patronyme aux quatre coins de Plassans, il faut dominer la rumeur, passionner la communauté en lui servant une histoire qui frappera son imagination. C'est une leçon que Rougon a pu apprendre de sa mère (laquelle, certes, ne le faisait pas à dessein) : qu'il s'agisse de susciter le mépris ou l'admiration ne change rien à cette donnée primordiale. Le jour de l'insurrection populaire (en réaction au coup d'état du 2 décembre 1851), Rougon, à la tête d'un petit groupe d'hommes familiers du salon jaune armés jusqu'aux dents, obtient « grâce à certaines circonstances » (*FR*, p. 41) de reprendre possession de la mairie sans coup férir, l'arrachant aux griffes de cinq Républicains désarmés. Or, le reste des habitués veut savoir ce qui s'est passé, et chacun se rend chez Rougon :

Ils durent enfin satisfaire la curiosité générale. Il leur fallut détailler par le menu les événements de la matinée. Rougon fut magnifique. Il amplifia encore, orna et dramatisa le récit qu'il avait conté à sa femme. La distribution des fusils et des cartouches fit haleter tout le monde. Mais ce fut la marche dans les rues désertes et la prise de la mairie qui foudroyèrent ces bourgeois de stupeur. (*FR*, p. 236.)

Rougon, « dans l'admiration de ses propres exploits », trouve une « verve » qu'il ne se connaissait pas; il « mim[e] l'action », suscitant « des cris de surprise », grandi, « emporté par un souffle épique » (*FR*, p. 236). Vite, l'habileté à trouver les mots justes produit son effet : « Tout l'auditoire était pendu aux lèvres de Rougon. [...] Il y eut une violente émotion [...] devant ce héros. Il avait entendu siffler une

balle à son oreille! » (FR, p. 238.) Il n'en faut pas plus pour que la ville s'emballe et consacre le champion du jour :

Il était dix heures. Plassans, éveillé, courait les rues, ahuri de la rumeur qui montait. Ceux qui avaient vu ou entendu la bande insurrectionnelle racontaient des histoires à dormir debout, se contredisaient, avançaient des suppositions atroces. Mais le plus grand nombre ne savait même pas ce dont il s'agissait; [...] et ils écoutaient, bouche béante, comme un conte de nourrice, cette histoire de plusieurs milliers de bandits envahissant les rues et disparaissant avant le jour, ainsi qu'une armée de fantômes. [...] Qui donc avait détourné la foudre? Cela tenait du prodige. On parlait de sauveurs inconnus, d'une petite bande d'hommes qui avaient coupé la tête de l'hydre, [...] lorsque les habitués du salon jaune se répandirent dans les rues, semant les nouvelles, refaisant devant chaque porte le même récit.

Ce fut une traînée de poudre. En quelques minutes, d'un bout à l'autre de la ville, l'histoire courut. Le nom de Rougon vola de bouche en bouche, avec des exclamations de surprise dans la ville neuve, des cris d'éloge dans le vieux quartier. (FR, p. 240.)

Le triomphe du fils aîné d'Adélaïde, au contraire de l'infamie de sa mère, passe non par l'action insoucieuse qui génère le récit et la rumeur (infamante), mais par la mise en scène et la mise en œuvre concertées du récit qui va générer la rumeur et à son tour la clameur (dithyrambique), sans nul recours à l'action. Et, forcément, la scansion du nom est alors apothéose, car la répétition martèle la nouvelle valeur qu'on lui accole.

Paule Collet souligne que « dans *La Fortune des Rougon*, le pouvoir n'est pas l'apanage d'un sujet individuel et unique mais une sorte de "force" anonyme dont peut se saisir tel ou tel personnage<sup>24</sup> ». Comment se saisit-on du pouvoir dans ce roman? Certes, comme le signale Paule Collet, « le degré de savoir<sup>25</sup> » que possède un

24. Paule Collet, « Étude d'un personnage : Pierre Rougon », dans Colette-Chantal Adam et collab., *op. cit.*, p. 56.

25. *Ibid.*

personnage est un outil de conquête capital dans cet univers; mais il ne l'est que s'il est mis au service d'une histoire bien racontée. Le savoir ne sert ici que dans la mesure où il renseigne sur l'horizon d'attente de l'auditoire et enrichit le récit de données factuelles aptes à étayer le vraisemblable. Reste tout de même au conteur à dénicher la trouvaille, le détail parlant, l'hyperbole bienvenue, qui accroche l'auditoire et qui le fait adhérer au récit. L'accès au pouvoir de Rougon se résume effectivement à « une tropologie narrative<sup>26</sup> », selon la formule de Bernard Valette. Car le coup de grâce donné par Pierre et sa femme — laquelle dès le départ entretient l'ambition de « f[aire] nommer son mari à un poste important » (*FR*, p. 58, nous soulignons) — ressort bel et bien à l'invention, non à l'accession au savoir : « La fusillade, que les Rougon avaient imaginée pour se faire accepter définitivement comme les sauveurs de Plassans, jeta à leurs pieds la ville épouvantée et reconnaissante. » (*FR*, p. 287.)

Le plus curieux, peut-être, dans le cas de Pierre Rougon, est que son fait d'armes fabriqué de toutes pièces l'élève au rang d'être aussi extraordinaire que sa mère. Lorsque, quelques jours plus tard, Plassans « cloîtré, affolé, se dévorant lui-même dans sa prison de murailles, ne [sachant] plus qu'inventer pour avoir peur » (*FR*, p. 277), se figure que des représailles l'attendent de la part des Républicains, les méchantes langues, inquiètes de « la fière attitude de Rougon », retournent leur fiel contre le sauveur : « Ils se contentèrent de dire qu'il y avait *folie* à braver ainsi des insurgés victorieux et que cet héroïsme inutile allait attirer sur Plassans les plus grands malheurs. » (*FR*, p. 277, nous soulignons.) Ainsi, que la bravoure soit appliquée à défier les forces exogènes (modalité convenante) ou endogènes (inconvenante) importe peu. Elle reste — parce qu'elle est démesure — passible de confiner à l'aliénation mentale : « Plassans traitait Rougon de héros; les plus poltrons l'appelaient “vieux fou”. » (*FR*, p. 278.) Il faut donc pleinement accorder à Pierluigi

---

26. Bernard Valette, « *La Fortune des Rougon* ou le pouvoir de la fiction », dans Colette-Chantal Adam et collab., *op. cit.*, p. 108.

Pellini que la folie, chez Zola, est avant toute chose un « enjeu narratif<sup>27</sup> ». Fou : n'est-ce pas l'appellation à laquelle Pierre Rougon voulait échapper au départ?

La principale différence entre sa mère et lui ne tient donc pas tant à sa capacité d'embrasser la commune mesure qu'à la nature des « folies » qu'il commet, lui qui possède « un fond de sagesse raisonnée qui devait toujours l'empêcher de commettre une folie improductive » (*FR*, p. 48). Aussi, *La Fortune des Rougon* se clôt sur l'évocation collective de la légion d'honneur destinée au héros : « Tout le monde savait que Pierre était décoré et qu'on allait le nommer quelque chose » (*FR*, p. 303). Cette nomination pour services rendus à l'Empire, procurée par le « on » indéfini de la communauté, représente pour Rougon la promesse d'une oblitération finale de l'appellation « vieux fou » qui pouvait continuer de lui coller à la peau. Car en définitive sa fêlure à lui est productive, au sens bourgeois du terme; elle est bienséante dans l'univers de Plassans, quoique léguée par Adélaïde l'inconvenante. Et sa fortune, qui n'est jamais que celle de son nom, il l'a bâtie sur l'amour inconditionnel qu'entretient cette culture pour l'ordre, amour doublé d'une fascination mêlée d'aversion pour le désordre.

## La geste des Rougon

Adélaïde dédaigne les us entérinés? Elle doit être folle, se dit-on. Ses actes ne sont folie que dans la mesure où la bonne société de Plassans les perçoit comme tels. Zola, en racontant les origines de la famille Rougon-Macquart, enseigne que la folie est affaire de contexte. Il n'en demeure pas moins que les échos, la rumeur, le bruit, le commérage, l'opinion, toutes ces instances de parole plurielle sont unanimes en ce qui a trait à l'histoire de la dernière des Fouque, tant et si bien que ce concert de voix, si enclines d'ordinaire à médire,

---

27. Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 184. « De fait, on peut définir la folie comme un opérateur textuel d'une dramatisation de l'exceptionnel, inscrite aux origines de la série zolienne », avance Pierluigi Pellini. (*Ibid.*).

à se contredire, à relayer des demi vérités et à s'enflammer pour des histoires pleinement inventées, finit par prendre valeur de réel. Étant l'unique réalité sur le compte d'Adélaïde à laquelle la narration zolienne nous donne accès, la rumeur exerce un empire tel, dans l'univers créé par Zola, que celui-ci se sent forcé, à l'occasion, de confirmer (par l'entremise d'une intervention ciblée du narrateur) les faits recensés collectivement : « L'histoire était vraie » (*FR*, p. 52), signale-t-il par exemple, à propos d'une information ayant circulé au faubourg.

*La Fortune des Rougon* est une geste (inversée, si l'on songe que le chant entonné ne relate point l'histoire de véritables héros). La preuve en est que Zola, tout de même, ne baptise pas ce premier roman du cycle de ce titre « scientifique », *les Origines*, qu'il évoque en préface. Sans doute le romancier a-t-il cédé au besoin de souligner implicitement le poids de la clameur qui entoure la destinée des protagonistes : il faut imaginer tout Plassans racontant à qui veut l'entendre comment les Rougon en sont venus à faire fortune.





## Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2001.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.

Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières [dir.], *L'idée du lieu*, n° 34, 2013.

Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel [dir.], *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, n° 35, 2014.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *La pensée écologique et l'espace littéraire*, n° 36, 2014.

Marie-Ève Tremblay-Cléroux et Jean-François Chassay [dir.], *Les frontières de l'humain et le posthumain*, n° 37, 2014.

Anne-Marie David et Pierre Popovic [dir.], *Les douze travaux du texte*, n° 38, 2015.

Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent [dir.], *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, n° 39, 2015.

Sophie Pelletier et Véronique Cnockaert [dir.], *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 40, 2015.

**N.B. : Les cahiers n<sup>os</sup> 1 à 32 sont maintenant disponibles en ligne sur l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC), à l'adresse suivante : <http://oic.uqam.ca>.**



**Figura**  
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire  
[figura@uqam.ca](mailto:figura@uqam.ca)  
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153  
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires  
Case postale 8888  
Succursale Centre-ville  
Montréal (Québec)  
H3C 3P8

