Norme(s) et littérature au XIX^e siècle

Actes des journées doctoriales 2010

de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes,

Textes réunis par Mathilde Labbé et Landry Liébart.

REMERCIEMENTS

Ce document reprend les communications présentées lors des journées doctoriales de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes les 18 et 19 juin 2010, à l'Université Paris Diderot Paris 7.

Nous remercions ici les professeurs qui nous ont fait l'amitié de participer aux débats, et en particulier José-Luis Diaz, Pierre Glaudes, Paule Petitier, Jean-Marie Privat et Roselyne de Villeneuve, qui ont bien voulu se prêter au jeu d'une table ronde. Remercions enfin la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes et l'Université Paris Diderot, qui ont permis la tenue de ces journées dans les meilleures conditions.

Certains participants n'ayant pas souhaité publier leur communication dans ce document, nous les évoquons cependant au sein des introductions présentant les quatre axes de la réflexion menée lors des journées d'études et voulons les remercier de leur participation.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 2

NORME (S) ET LANGAGE 4

INTRODUCTION
(Landry Liébart) 5

L'ANORMALITÉ LINGUISTIQUE CHEZ STENDHAL ET CHEZ HUGO
(Muriel Bassou et Marie Perrin) 8

NORME(S) ET GENRES LITTÉRAIRES 24

LES GENRES À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE : D'UNE NORME PRESCRIPTIVE À UNE NORME DESCRIPTIVE
(Émilie Pezard) 25

LE JEU DE LA NORME ET DU RENOUVEAU GÉNÉRIQUE : CHATEAUBRIAND FACE À SES ŒUVRES
(Sébastien Baudoin) 30

QUÊTE GÉNÉRIQUE ET QUÊTE DE SENS CHEZ ALFRED DE VIGNY
(Isabelle Hautbout) 36

***LA COMÉDIE HUMAINE* : UN LABORATOIRE GÉNÉRIQUE COMME ARSENAL STRATÉGIQUE**
(Christelle Girard) 43

NORME(S) ET SOCIÉTÉ 54

INTRODUCTION
(Marion Mas) 55

NORME, ÉTHIQUE, SOCIABILITÉ : L'UNION DIFFÉRENCIÉE DES PREMIÈRES PROSES ROMANTIQUES
(Lucie Lagardère) 60

RÉVOLUTION, PRIMITIVISME ET MONDES POSSIBLES : LE MODÈLE ILLYRIEN DANS *JEAN SBOGAR* DE CHARLES NODIER
(Marion Moreau) 67

NORME(S) ET MORALE 74

INTRODUCTION : LITTÉRATURE ET MORALES ALTERNATIVES
(Mathilde Labbé) 75

NORME ET MORALE NÉGATIVE
(Romain Jalabert) 78

LES MISÉRABLES : UNE « MORALE ÉVANGÉLICO-NIAISE » ? (BARBEY D'AUREVILLY)
(Caroline Raulet-Marcel) 83

Norme (s) et langage

Landry Liébart
Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

INTRODUCTION

Pour savoir de quelle norme on parle ici, il faut tout d'abord s'interroger sur son objet d'application, car la notion même de langage pose problème. Pour faciliter notre réflexion, on peut ainsi proposer une distinction un peu à la manière de Benvéniste :

a) Langage : dans une approche synchronique, désignerait le système saussurien ; c'est l'objet de la linguistique, où la langue est envisagée en elle-même et pour elle-même. Ici la notion de norme semble moins pertinente que celle de règle, puisqu'il s'agit de « savoir en quoi consiste une langue et comment elle fonctionne ». Le problème que pose une telle approche, et qu'assume parfaitement Saussure, est justement l'absence d'une possible détermination historique et externe des ces règles qui leur donnerait un sens autre que linguistique et en ferait le produit d'une normativisation.

b) Langue : dans une approche diachronique, désignerait la langue « officielle », « standard », « légitime » ; ces qualificatifs sont de Bourdieu, et c'est effectivement ici l'objet de la sociologie, où la langue est envisagée comme un produit « normalisé » par les institutions. Dans « La production et la reproduction de la langue légitime », Bourdieu analyse cette normalisation, qui vaut légitimation, comme le résultat de la corrélation entre la constitution d'un État-nation et l'unification du marché linguistique, moment qui correspond historiquement en France à la Révolution. Dès lors l'origine de la norme se situe dans les instances et les institutions qui prennent en charge cette unification. « Produite par des auteurs ayant autorité pour écrire, fixée et codifiée par les grammairiens et les professeurs, chargés aussi d'en inculquer la maîtrise, la langue est un *code*, au sens de chiffre permettant d'établir des équivalences entre des sons et des sens, mais aussi au sens de système de normes réglant les pratiques linguistiques[1]. » Il est intéressant de remarquer au passage que c'est cette communauté linguistique nationale historiquement construite qui constitue la communauté linguistique idéale supposée par des travaux tels que ceux de Saussure ou de Chomsky.

Par ailleurs, même si le schéma proposé par Bourdieu peut sembler un peu simpliste, il correspond néanmoins à un phénomène, la standardisation de la langue, lié inéluctablement à la nécessité de toute communauté nationale de se former elle-même d'abord comme une communauté linguistique homogène. Un tel nationalisme linguistique touche particulièrement l'Europe du XIX^e^ siècle, et a été très bien analysé par Benedict Anderson dans *L'Imaginaire national*. On a tendance ici à quitter le domaine propre de la sociologie pour rejoindre celui de l'anthropologie, et notamment l'anthropologie linguistique, qui s'intéresse particulièrement aux espaces de langues en contact, pour ne pas dire la plupart du temps en conflit. Toute la difficulté tient alors à l'établissement d'une typologie précise et opératoire pour désigner *a contrario* les « langues » qui produisent un écart différentiel par rapport à la langue « normalisée » (dialectes, langues régionales, argot, etc.).

c) Discours : dans une approche pragmatique, désigne la langue telle qu'est actualisée dans une situation d'énonciation particulière. Le postulat ici est que cette actualisation est généralement productrice d'un écart différentiel par rapport à la langue normalisée, même s'il s'agit *a priori* du même langage. On peut noter d'emblée ici qu'une nouvelle norme, en tout cas une norme différente, peut alors se faire jour, une norme pratique, qu'elle soit implicitement contenue dans l'*habitus* linguistique du locuteur ou qu'elle lui soit explicitement dictée par un code. Dans tous les

[1] Pierre Bourdieu, « La production et la reproduction de la langue légitime », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 70.

cas, c'est une norme d'usage, qui implique une axiologie sociale. Pour reprendre encore un temps les analyses de Bourdieu, la perception et la pratique de la langue est ainsi le résultat de la confrontation entre un *habitus* linguistique et un contexte social spécifique. L'*habitus* linguistique est ce qui reflète au niveau de la langue la structuration sociale de l'individu. On se rapproche ici de la notion de *sociolecte*. Ainsi « les usages sociaux de la langue doivent *leur valeur proprement sociale* au fait qu'ils tendent à s'organiser en systèmes de différences (entre les variantes prosodiques et articulatoires ou lexicologiques et syntaxiques) reproduisant dans l'ordre symbolique des *écarts différentiels* le système des différences sociales[2]. » Dès lors toute défense ou contestation d'un certain usage de la langue relève d'un contexte social spécifique, autrement dit d'une organisation spécifique et hiérarchisée du champ. La norme linguistique rejoint la norme sociale en ce qu'elle constitue un critère d'appartenance à un espace social de communication. Dans *Vers la compétence de communication*, Dell Hymes, dont Michael Silverstein reprendra plus tard les analyses, a ainsi fait une distinction importante entre « communauté de langue » et « communauté de parole », qui correspondent respectivement à la référentialité et à l'indexicalité du langage. La communauté de langue s'organise autour d'une langue instituée, tandis que la communauté de parole s'organise pragmatiquement autour d'une rhétorique partagée. Ce texte de Hymes est ainsi fondé sur les dichotomies langue/parole, linguistique/sociolinguistique, normes de grammaire /normes d'emploi. Dans la communauté de langue, les convergences sont grammaticales et/ou lexicales : les similitudes se situent dans les " normes de grammaire ". Dans la communauté de parole, les convergences sont rhétoriques ou stylistiques : les similitudes se situent dans les " normes d'emploi ". Il se dégage ainsi des espaces de rhétorique partagée, dont un exemple est celui analysé par Marc Fumaroli à propos des conversations de salon.

Toutefois, il ne s'agit pas ici d'adopter une approche exclusivement externe de l'œuvre littéraire comme a pu le faire la sociologie de la littérature héritée de Bourdieu, et qui suscite encore de vifs débats dans lesquels nous n'entrerons pas. Nous ferons plutôt appel maintenant aux analyses développées par Marc Angenot à propos de ce qu'il appelle le « discours social » : « Ce qui s'énonce dans la vie sociale accuse des *stratégies* par quoi l'énoncé "reconnaît" son positionnement dans l'économie discursive et opère selon cette reconnaissance; *le* discours social, comme unité globale, est la résultante de ces stratégies multiples, mais non aléatoires.[3] » Il y a alors à la fois particularisation des énoncés selon leur champ de production – division du travail discursif – et circulation de ces énoncés entre les différents champs – interdiscursivité ou *migration*. Mais cette circulation renforce en réalité l'effet global d'hégémonie. Le discours hégémonique est la langue légitime véhiculant la *doxa* de ceux qui la parlent. Pour Angenot, le discours littéraire serait alors un *effet* du discours social, en ce qu'il travaille celui-ci de l'intérieur, et constituerait donc un discours au second degré. On pense évidemment ici à la caractérisation du roman moderne comme une œuvre polyphonique mettant en scène les discours en circulation dans l'espace social. Dès lors, l'une des fonctions du discours littéraire serait d'interroger l'identification entre norme linguistique et norme sociale, une telle identification étant à l'origine du concept idéologique du bon usage de la langue. Aussi la littérature ne joue-t-elle pas comme les autres discours sociaux un rôle normatif, à moins que, pour reprendre les analyses de Marc Angenot, elle soit subordonnée à d'autres institutions, ou qu'elle se définisse elle-même comme modèle du bon usage de la langue. Or, de ce point de vue, le XIX^{e} siècle est une période particulièrement intéressante pour l'histoire littéraire.

Toujours dans *1889 : un état du discours social*, Marc Angenot fait remarquer qu'en 1889 la « littérarité normée » se rencontre hors du champ littéraire de production restreinte, où l'originalité stylistique est devenue l'axiome esthétique central. Nous ferons à ce sujet trois brèves remarques :
1°) Ce que Marc Angenot nomme « littérature normée » peut d'abord renvoyer à une identification entre littérature et bon usage de la langue, et faire ainsi penser à l'opposition entre les classiques et les romantiques, dans la mesure où la norme réfère pour les classiques à un idéal rationnel de clarté,

2 *Ibid*, p. 83.
3 Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, coll. L'univers des discours, 1989, p. 17.

tel qu'il est prôné par la rhétorique héritée de l'Antiquité. Comme nous l'a rappelé Muriel Bassou dans notre séminaire, depuis au moins le XVII^{e} siècle, avec notamment Vaugelas et la création de l'Académie française, un tel idéal s'était constitué en modèle normatif. Marie Perrin nous a ainsi de son côté présenté la position emblématique de Désiré Nisard, qui concentre les attaques des classiques contre la langue des romantiques, une langue « barbare » fondée sur les sensations et non plus la raison, une langue corporelle, « basse » et populaire qui n'est plus que « charabia » et obscurité. À partir du romantisme, la littérature va donc progressivement revendiquer une posture de l'a-normalité, et il est symptomatique de ce point de vue que des écrivains comme Hugo et Balzac s'intéressent particulièrement à l'argot.

2°) Ces remarques sur la querelle entre les classiques et les romantiques nous montrent que si les analyses de Marc Angenot ont le mérite de situer synchroniquement le discours littéraire dans le champ interdiscursif que constitue le discours social, il ne faut pas oublier que le discours littéraire a sa propre histoire, comme le montre l'imposition du modèle rhétorique par les classiques. Aussi la littérature est-elle elle-même productrice de ses propres normes. Le discours littéraire ne met pas en scène seulement les discours sociaux, mais se met lui-même en scène, en interrogeant sa propre normativité. Ce renouvellement passe par le contact avec d'autres discours, mais aussi avec d'autres langues. Là encore le XIX^{e} siècle, avec le développement de la philologie et de la traduction qui introduisent l'idée d'un relativisme linguistique, est une étape importante.

3°) Enfin, en guise de conclusion mais aussi d'ouverture, nous voudrions revenir sur ce que nous dit Marc Angenot à propos de la « littérature normée » : dire qu'elle se situe hors du champ de production restreinte, c'est, en termes bourdieusiens, la situer *a contrario* dans le champ de grande production, c'est-à-dire entre autres la littérature industrielle. Aussi Alain Vaillant analyse-t-il la crise de la littérature dans les années 1830 comme l'abandon justement du modèle discursif de la rhétorique héritée de la tradition antique – il est rejoint en cela par les analyses de Corinne Saminadayar-Perrin – au profit d'une culture moderne du texte se caractérisant par sa médiatisation. On assisterait ainsi au passage d'une « littérature-discours » à une « littérature-texte », par lequel « la fonction médiatrice du discours littéraire, entendue au sens de l'éloquence antique, est victorieusement contestée par des médias où la médiation est standardisée, organisée de façon rationnelle et industrielle à des fins de rentabilité économique : disons, d'une formule, que la culture passe d'un artisanat de la médiation à une industrie de la médiatisation.[4] » L'industrialisation de la littérature fait entrer celle-ci dans l'ère médiatique, c'est-à-dire l'ère de la reproductibilité technique, où la sérialisation devient productrice des normes propres à la circulation des discours et à leur communication. La norme se présenterait ainsi cette fois comme le résultat immanent de la circulation régulière de certains types de discours médiatisés. C'est pourquoi plus que jamais au XIX^{e} siècle, le rapport de la littérature à la norme devient problématique, l'a-normalité devenant pour ceux qui s'opposent à la littérature industrielle, et de manière plus générale à la langue de l' « universel reportage », le principe même de la communication littéraire, de ce qui fonde la littérarité.

[4] Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/3, p. 554.

Muriel Bassou et Marie Perrin
Université Stendhal-Grenoble 3 et Paris-Ouest Nanterre La Défense

L'ANORMALITÉ LINGUISTIQUE CHEZ STENDHAL ET CHEZ HUGO

On sait que la norme linguistique peut être appréhendée de deux façons, d'une part sous l'angle objectif de la grammaire scientifique ou descriptive, d'autre part, sous l'angle subjectif de la grammaire normative. La première s'intéresse au fonctionnement d'une langue, à *son usage* – comme l'ensemble des règles qui caractérisent une langue *effectivement pratiquée* par la majorité des usagers d'une communauté linguistique, correspondant à un groupe social donné et à un moment déterminé. La seconde s'intéresse aux règles édictées pour régir une langue, au *bon usage*, comme ensemble des *prescriptions* constituant un modèle socioculturel. C'est ce deuxième courant qui nous intéresse. Il sera donc question de la norme linguistique dans le langage courant au XIX^e^ siècle et en littérature, de son bon usage et de ses transgressions, chez deux auteurs très différents : Hugo et Stendhal, étudiés l'un et l'autre sous l'angle de l'argot. Nous avons décidé de relever la gageure que représente ce rapprochement audacieux.

Normes, langage et dictionnaire : mise au point. (M. Perrin)

Précisons tout d'abord le contexte général dans lequel prend place la question de l'argot ou des argots en littérature au XIX^e^ siècle : une brève mise au point sur la question des polices du langage au XIX^e^ siècle, en particulier dans les dictionnaires et dans l'usage courant, s'impose. Cette question a donné lieu en 2009 à un numéro de *Romantisme*, coordonné par Jacques Dürrenmatt, qui résume les données du problème[1]. Le XIX^e^, siècle des dictionnaires et siècle des Révolutions, n'a pas un rapport simple aux normes. On pourrait en effet croire que l'exigence de clarté n'est que l'apanage des néo-classiques, qui s'inspirent des exigences de Vaugelas. Or c'est la Révolution de 1789 elle-même qui a lancé l'idée « d'un progrès nécessaire vers toujours plus de clarté, afin d'assurer au français la place dominante qu'il mérite[2] ». Et le siècle qui suit héritera de cette idée force : la nécessité de respecter des règles claires, surtout en matière de grammaire et d'orthographe, afin d'assurer à la bourgeoisie lettrée sa prédominance sociale, à la fois sur les nobles, assez libertaires en manière de langue et d'orthographe, et sur le peuple, dont il faut éradiquer les dialectes et les particularités langagières – l'argot n'en est qu'une parmi d'autres. Des règles claires et simples permettent aussi une meilleure diffusion de la pensée dominante, et c'est ce qui explique la nécessité d'imposer en parallèle un système éducatif nouveau qui fixe la langue par des dictionnaires et des manuels de référence.

Au XIX^e^ siècle, la police de la langue se retrouve également dans ce qu'on appelle la pratique des remarqueurs. Dans son article « Les ailes du temps et la plume du "remarqueur" : la tradition puriste au XIX^e^ siècle »[3], Wendy Ayres-Bennet revient sur cette pratique un peu tombée dans l'oubli. Elle montre qu'il existe, sous une forme décousue à la Vaugelas, une continuité des « Remarques » – notamment dans la première moitié du siècle – qui s'appuient sur la citation de grands auteurs, loués ou condamnés pour leur écriture. Elle constate ainsi que c'est *à cause de* l'agitation révolutionnaire externe que se développe une tentative de « replâtrage » des normes langagières, et non *malgré* celle-ci**,** ce que soutient Ferdinand Brunot[4]. Au XIX^e^ siècle, les

---

1 Jacques Dürrenmatt, « Présentation », *Romantisme*, « Polices du langage », 2009-4, n° 146, p. 3 et *sqq*.

2 *Ibid.,* p. 3.

3 Wendy Ayres-Bennet, « Les ailes du temps et la plume du "remarqueur" : la tradition puriste au XIX^e^ siècle », *Romantisme*, « Langue et idéologie », 1994-4, n° 86, p. 33-46.

4 Selon ce dernier, la « grammaire galante » a survécu *malgré* la sévérité des crises politiques et financières. Voir *Histoire de la langue française, des origines à 1900,* Paris, Colin, 1972, vol. X, p. 504-505.

remarques qui prônent la correction linguistique – et avec elle une moralité supérieure – ont donc « convenu à une société dans laquelle les relations sociales étaient encore floues, mais où il était toujours très souhaitable de faire partie de l'élite[5] ». Les normes correspondent en particulier à la volonté de reconnaissance de la bourgeoisie qui se cherche et qui voit dans « ce discours général et correct[6] » un *bon usage* nouveau.

Dans ce contexte, on comprend que la place de l'argot dans le bon usage devient politiquement et sociologiquement contestable, non seulement dans le cadre du maintien théorique du *génie intemporel* de la langue française, mais également dans le cadre plus générique d'une normalisation politique et sociale qui passe par l'éradication des parlers populaires. Il s'agit là d'une spécificité bien française, comme l'a montré Robert Anthony Lodge[7]. Dans les villes anglaises du XIX^e^ siècle, les classes supérieures ont cherché surtout à s'isoler de la classe ouvrière et – dans la mesure du possible – à l'oublier même, alors que la bourgeoisie parisienne « semble avoir été plus portée à détruire l'identité ouvrière, tout comme elle visait à faire disparaître les identités régionales[8] ». Le critique montre combien en France la question de la normalité linguistique est par essence d'abord une question sociale :

> L'individu issu des masses laborieuses n'a de chance d'accéder à la reconnaissance sociale qu'en passant par le filtre de la correction langagière qui l'isole des coalitions dangereuses. Ce qui frappe donc dans les écrits des grammairiens normatifs français, tout au long du XIX^e^, c'est l'extraordinaire hostilité des classes cultivées en France envers les fautes de langue commises par le peuple. La faute grammaticale est dénoncée comme crime antipatriotique, comme atteinte aux bonnes mœurs, voire comme péché. Cette hostilité ne peut pas être sans rapport avec la peur ressentie par ces mêmes classes devant la populace parisienne, qui avait déclenché les révolutions de 1789, de 1830, de 1848 et la Commune de 1871 [9].

Si la tentative de normalisation par le biais des dictionnaires est si stricte dans le langage courant, on comprend d'autant mieux la pression qui s'exerce sur la langue littéraire, notamment lorsque les écrivains introduisent l'argot en littérature. L'argot est en effet assimilé à la langue des criminels, le plus souvent assimilés aux éléments populaires. L'introduction de l'argot en littérature est donc contrôlée et encadrée, tant sa charge subversive est grande.

Si le romantisme, en tant que mouvement littéraire issu de la révolution française, récuse, de prime abord, un modèle de la langue qui en resterait au fameux principe du *bon usage* de Vaugelas qui se définit comme « la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps[10] », la Révolution et la classe bourgeoise n'en réhabilitent pas moins un nouveau *bon usage*, propre à la bourgeoisie libérale. En outre, il faut souligner qu'il subsiste un « bon usage des romantiques » (pour reprendre un titre d'article de François Vanoosthuyse[11]) qui souligne le respect que ces derniers portent aux règles françaises. C'est le cas chez Stendhal comme chez Hugo. Dans l'un de ses textes les plus inventifs, son autobiographie, Stendhal ne cesse de signifier sa quête du bien dire, du mot juste, de l'expression décente[12]. Hugo jeune se moque des écarts grammaticaux à la d'Arlincourt[13]. Quel est alors le rôle

---

5 Wendy Ayres-Bennet, art.cit., p. 42.

6 Delasalle (S.) et Chevalier (J.-C.), *La linguistique, la grammaire et l'école, 1750-1914,* Paris, A. Colin, 1986, p. 109. Cités par Wendy Ayres-Bennet, *ibid.*

7 Robert Anthony Lodge, « Parlers populaires et normalisation politique et sociale : poissard, parigot, cockney », *Romantisme,* « Langue et idéologie », 1994-4, n° 86, p. 25-32.

8 *Ibid.*, p. 31.

9 *Ibid.*

10 Préface des *Remarques sur la langue française,* (1647), Genève, Slatkine, 2000.

11 François Vanoosthuyse, « Le bon usage des romantiques, 1800-1830 », *Romantisme,* « Polices du langage », 2009-4, n° 146, p. 25-41.

12 Stendhal, *La Vie de Henry Brulard*, *Œuvres intimes*, t. II, Victor Del Litto éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 798. Abrégé en *OI*, II.

13 Voir *supra*, la partie intitulée « Un rapport à la norme qui évolue : du *Dernier Jour d'un Condamné* aux *Misérables* ».

de l'argot pour ces auteurs si différents ? Quelles normes et quel rapport à la langue et à la littérature permet-il de souligner ? Tout dépend de la définition que l'on donne de l'argot.

Stendhal, l'argot et la norme. (M. Bassou)

Dire que Stendhal utilise de l'argot pose problème et nécessite de s'interroger sur la définition de ce terme. Il faut d'emblée souligner que ce phénomène, largement étudié par les critiques et nommé généralement *langage-self* ne concerne que ses textes dits intimes, journaux et correspondance ; et cela dès les premiers journaux de celui qui n'est pas encore Stendhal mais seulement Henri Beyle et cette pratique dure jusqu'à la fin de sa vie, lorsqu'il n'écrira plus que dans les marges de ses livres quelques notations intimes, c'est ce qu'on appelle des marginales et que Victor Del Litto a réuni dans un journal reconstitué[14]. De fait, dans ses œuvres publiées, Stendhal tient à une certaine clarté de la langue contre le vague et l'emphase romantique. Mme de Staël sera très tôt sa bête noire et notons cette remarque de mars 1806, à la lecture de l'*Influence des passions* **: «** Je cherche à traduire les pensées de Mme de Staël en français pour qu'elles me soient utiles[15]. » Mais si le style plein d'enflure de Mme de Staël lui semble l'ennemi du bon ton et lui servira de garde-fou quand il sera romancier, il y aurait aussi bien matière à traduire ses écrits personnels en français, tant il s'est forgé un véritable idiolecte – au sens de « langage propre à un individu ». Or tout notre propos ici est de s'interroger sur la nature de cet idiolecte, peut-on parler d'argot et pourquoi ? Un argot qui serait une forme particulière de sociolecte, si l'on considère l'utilisation qu'en font les jeunes amis de Beyle. Un argot qui devient dès lors une nouvelle forme de norme au sein d'un groupe donné, un langage entre soi(s) ?

C'est tout d'abord le fonctionnement linguistique de l'argot qui autorise sa comparaison avec le *langage-self*. De fait, la création argotique « qui vise à doubler le vocabulaire usuel » est moins faite de nouveautés que de substitutions et de glissements. Selon Denise François-Geiger, « l'argot recourt beaucoup plus volontiers au jeu sur des signifiants déjà existants (substitutions de suffixes, par exemple) ou sur le rapport établi entre signifiants et signifiés (emplois métaphoriques, par exemple) et emprunte plus volontiers à d'autres systèmes qu'il ne crée des unités nouvelles[16]. » Or le stendhalien double lui-même le langage usuel de plusieurs façons tout en préservant le cadre de la syntaxe de la phrase. Comme Michel Crouzet le notait, le stendhalien est bien un argot « qui fuyant la dénomination directe cherche à greffer sur elle une permanente impropriété qui esquive le nom et lui préfère des substitutions riches et variables[17]. »

On trouve ainsi d'innombrables pseudonymes. Aussi fantaisistes soient-ils, ils ne sont généralement pas sans motivation et mettent souvent en œuvre un jeu référentiel assez clair : la ville d'origine pour la personne (Besançon pour Mareste) ou un titre pour la personne (le Vicomte pour Barral). Mais le jeu peut être un peu plus subtil : « Happy » désigne ainsi Félix Faure selon une antiphrase ironique car Faure « a absolument le caractère de M. de Valorbe, de *Delphine* ; c'est un homme malheureux par essence[18] », écrit Henri Beyle en mars 1805. « Percevant » ou « Sagace » désigne l'ami Crozet qui est « le meilleur conseiller [que Beyle] puisse trouver[19] » ; les deux pseudonymes que Stendhal attribuent successivement à son ami Mérimée, « Clara » (en référence à son œuvre de jeunesse, le *Théâtre de Clara Gazul*) et « Académus », marque ce moment de fracture où Stendhal ne supporte plus la pédanterie de son ami. Enfin, évoquons le pseudonyme le plus intime de Stendhal, « Dominique », qu'il utilise en écho à Cimarosa, son compositeur fétiche.

---

14 Stendhal, *OI*, *op. cit*., 2 vol.
15 Stendhal, *Journal*, *Œuvres intimes*, t. I, *op. cit*., 1981, p. 406, 19 mars 1806. Abrégé en *OI*, I.
16 Denise François-Geiger, « Les argots », *L'argoterie*, Paris, Sorbonnargot, 1989, p. 33.
17 Michel Crouzet, *Stendhal et le langage,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1981, p. 390.
18 Stendhal, *OI*, I, p. 257, 16 ventôse an XIII [7 mars 1805].
19 *Ibid.,* p. 710, 10 août [1811].

Outre les pseudonymes, Beyle truffe aussi ses journaux et sa correspondance de xénismes. Qu'est-ce à dire ? C'est « quand un mot introduit dans le corps d'une phrase un signifié propre à une langue étrangère [et qu'il y] demeure effectivement étranger[20] », à l'inverse du néologisme qui s'intègre à la langue. On trouve notamment des anglicismes, des italianismes et, dans une infime mesure, des germanismes et des latinismes. Prenons cet exemple tiré du journal de Beyle, datant du 10 pluviôse an XIII :

> Locke viene di venire dopo il desapointment di suoi padroni, che li danno niente ; aveva le tears agli occhi ; nella stessa circostanza io non le avrei avuto, je me serais retenu, the tears me paraissant bas, et on aurait eu besoin de m'attendrir beaucoup, je crois, en me montrant que je suis plus great that I belive pour me donner la hardiesse d'éclater en larmes[21].

Ce passage nous permet de faire plusieurs observations. Les xénismes s'intègrent à des phrases construites sur le modèle syntaxique français ; ils sont ici de deux sortes : soit des propositions complètes (les trois premières propositions), soit de simples syntagmes « *the tears* » (groupe nominal), « *great that I belive* » (adjectif et son complément du superlatif). On remarque une véritable marqueterie d'idiomes au sein des phrases : on trouve ainsi des mots anglais « *desapointment* », « *tears* » dans les propositions italiennes. Enfin, on note les fautes de langue qui émaillent ce passage et qui témoignent d'une appropriation gauche et singulière de ces langues étrangères. La proposition écrite en italien apparaît comme une traduction littérale du français et les incorrections abondent. Là où l'italien dirait « *era appena venuto* », Beyle écrit « *viene di venire* », calquant ainsi le français « vient de venir ». Si l'on cherche à comprendre l'enjeu d'une telle cryptographie, il faut d'abord s'arrêter sur l'utilisation du pseudonyme « Locke » pour désigner l'ami Mante : comme le souligne Victor De Litto, on peut y voir la preuve de « l'estime de Stendhal, d'une part pour son camarade, et d'autre part pour le philosophe anglais qu'il place à cette même époque, aux côté de Condillac et d'Helvétius, ses maîtres[22]. » Et si Beyle use ici de « babélisme scripturaire », pour reprendre l'expression d'Eric Bordas, c'est pour caractériser l'attitude de son ami qu'il juge peu courageuse. Le mélange d'idiomes joue un véritable rôle de cryptage, au cas où l'ami tomberait sur ce passage. La barrière de la langue et surtout des langues doit empêcher la compréhension. On note ainsi un redoublement du procédé de cryptage sur les termes-clés de l'anecdote, à savoir la déception qui a causé les pleurs (*desappointment* et *tears*).
Le *langage-self* se caractérise donc par une pratique de la cryptographie extrêmement diversifiée qui use aussi de mots chiffrés et d'abréviations, par une graphomanie qui s'appuie sur un détournement des supports (l'écriture sur plâtre, bois, pantoufles, bretelles, ceinture, etc.). Prenons un bref passage d'une lettre adressée à Adolphe de Mareste que Stendhal antidate du 17 décembre 1830 écrit d'une ville imaginaire, Corfou, pseudonyme pour Trieste (elle est écrite en réalité le 17 janvier 1831) : « Tâchez de me mitiger l'Apo. M. Lémo, qui ne me connaît pas, m'a jeté à la tête *fifteen thousand*. Quand il y aura promotion qu'il me pousse pour la +[23]. » L'abréviation « Apo » est mis pour Apollinaire, pseudonyme de son ami le comte d'Argout ; « Lémo » est mis pour Molé qui vient d'arriver au ministère. La « + », c'est la distinction honorifique que Stendhal espère depuis tant d'années en récompense pour ses années de service auprès de Napoléon, comme serviteur de l'État ensuite, comme homme de lettres enfin. Attention à ne pas confondre ce signe, polysémique, avec celui utilisé pour désigner le peintre « De la + ». On voit comment, en l'espace de deux lignes, Stendhal use de multiples systèmes d'encodage : des pseudonymes, eux-mêmes

---

[20] Serge Serodes, « Les anglicismes chez Stendhal », *Stendhal et l'Angleterre*, K. G. McWatters et C. W. Thompson (éds.), Liverpool, University Press, 1987, p. 371.

[21] Stendhal, *OI*, I, p. 196, 10 pluviôse an XIII [30 janvier 1805] : « Locke [Fortuné Mante] vient de venir après le désappointement que lui ont procuré ses maîtres, qui ne lui donnent rien ; il avait les larmes aux yeux ; dans la même circonstance, je ne les aurais pas eues, je me serais retenu, les larmes me paraissant bas, et on aurait eu besoin de m'attendrir beaucoup, je crois, en me montrant plus grand que je ne crois pour me donner la hardiesse d'éclater en larmes. »

[22] *Ibid.,* n.6, p. 1210.

[23] Stendhal, *Correspondance générale*, t. IV, Victor Del Litto, Jacques Houbert, Elaine Williamson éd., Paris, Champion, p. 20. Abrégé en *CG*.

écrits en verlan ou en abrégé (Lémo et Apo.), une forme de rébus (la +) et un xénisme (*fifteen thousand*).

Mais si le *langage-self* a été comparé à un argot, ce n'est pas seulement en vertu de son fonctionnement linguistique mais aussi en fonction des champs lexicaux privilégiés par ce type de langage. Ainsi Serge Serodes écrit-il que « les domaines où prolifèrent les anglicismes stendhaliens coïncident à peu près avec les champs notionnels d'un argot souvent pris à titre de référence[24] » et il précise :

> de manière plus générale, tout ce qui relève de l'autorité tend à s'évader de la désignation imposée par la langue maternelle. Autorité divine : *God* ; autorité religieuse : *the popes* ; autorité politique : *the King* ; autorité familiale : *the father* ; tous les agents du maintien de l'ordre se voient désignés par l'anglais[25].

Mais on trouve aussi d'autres champs lexicaux où prolifèrent les xénismes et autres procédés de cryptage : l'amour qui se dit souvent *love* chez Beyle et se raconte en italien, la sexualité, l'argent et le père, le moi et tout ce qui touche aux « *books* » etc.

Toutefois, on ne peut que souligner l'insuffisance d'une définition de l'argot qui serait purement linguistique et lexicale. De fait, à l'origine, l'argot était la langue des malfaiteurs et demeurait d'un usage cryptique à l'usage des seuls initiés. Selon Denise François-Geiger, « dans tous les cas, [l'argot] indique une volonté de connivence, de solidarité, voire de défense sociale ; « signum social », comme le nomme Pierre Guiraud[26], il affirme la cohésion d'une communauté qui ne l'emploie, au reste, que dans certaines situations, pour se protéger ou pour exclure[27]. » Or lorsque les critiques ont comparé le *langage-self* de Stendhal à un argot, ils n'ont jamais envisagé cette dimension sociale, la connivence était à fin unique, pour soi seul. Pour Valéry, l'utilisation d'un « langage secret » par un homme si « puissamment personnel » que Stendhal fait qu'il se passe dans sa seule « tête » « ce qu'il se passe dans une famille, ou dans une très petite société fermée[28]. »

Mais, selon nous, le stendhalien avait ses adeptes. À lire les lettres des amis de Beyle et les journaux – ou plutôt les fragments de journaux qu'il nous reste de Faure et de Crozet, on retrouve les mêmes pseudonymes et la même façon de farcir les phrases de mots anglais ou italiens pour aborder les mêmes sujets tabous. Bien sûr Crozet, Faure ou les autres n'ont pas le polyglottisme de Stendhal, la même aisance, ni la même prolixité en la matière, mais on remarque un signe non négligeable d'appartenance à un groupe, à une forme de cénacle dont le passage obligatoire serait avant tout l'apprentissage des codes d'une langue. C'est sans doute pour avoir trop misé sur l'égotisme de Beyle que la critique n'a pas assez mis en valeur l'aspect collectif de ce langage *stendhalien*. Face à cette vision critique, nous préférons envisager le langage de Beyle et ses amis comme un exemple de « parler de communautés restreintes utilisé à des fins cryptiques[29] » pour reprendre la définition de Denise François-Geiger, sachant que tout groupe social sécrète son argot

---

24 Serge Serodes, art.cit., p. 368.

25 *Ibid.*, p. 369.

26 Allusion à l'interprétation que Pierre Guiraud donne de l'évolution sémantique du mot : « langue secrète des malfaiteurs > phraséologie particulière > signum social ». Le critique s'appuie sur les définitions de l'argot dans les dictionnaires du XVII^e^, XIX^e^ et XX^e^ siècle. Dans le *Dictionnaire de Richelet* (1680), l'argot est bien « le langage des gueux et des coupeurs de bourse, qui s'expliquent d'une manière qui n'est intelligible qu'à ceux de leur cabale ». Cependant, cette définition s'étend : pour Littré, à la fin du XIX^e^ siècle, l'argot est toujours « un langage particulier aux vagabonds, aux mendiants, aux voleurs et intelligible pour eux seuls », mais aussi « par extension une phraséologie particulière, plus ou moins technique, plus ou moins riche, plus ou moins pittoresque dont se servent entre eux les gens exerçant le même art et la même profession. L'argot des coulisses par exemple. » Le récent *Lexique de la terminologie linguistique*, de J. Marouzeau, précise et explicite cette dernière définition en s'éloignant encore de l'acception originelle ; un argot, nous dit-il, est « une langue spéciale, pourvue d'un vocabulaire parasite, qu'emploient les membres d'un groupe ou d'une catégorie sociale avec la préoccupation de se distinguer de la masse des sujets parlants. » Pierre Guiraud, *L'argot*, Paris, Que sais-je ?, 1985, p. 5-6.

27 Denise François-Geiger, art. cit., p. 26.

28 Paul Valéry, *Variété II*, « Stendhal », Folio essai, 2002, p. 208.

29 Denise François-Geiger, art. cit., p. 27.

(et les étudiants comme les autres) selon un « besoin de souder linguistiquement un groupe[30]. » Appeler « argot » ce *langage-self* semble donc d'autant mieux convenir que la fonction « crypto-ludique[31] » qui y est associée correspond parfaitement aux visées de Beyle et de ses amis. Bien sûr, ce recours aux langues étrangères et notamment à l'anglais « correspond aussi à une mode et devient massif à partir de 1810[32] » comme l'écrit Serge Sérodes dans l'entrée « Anglicismes » du *Dictionnaire de Stendhal*, c'est pourquoi nous tenterons d'appuyer nos propos principalement sur des lettres échangées durant les années 1804-1806. Comme Éric Bordas l'a bien souligné au sujet d'une lettre de Beyle à sa sœur Pauline qui est ponctuée de xénismes, tel que « *great father* » ou « *holy preast* » : « L'identification des référents va de soi pour les deux interlocuteurs, tout comme l'intelligibilité de l'anglais. » Stendhal « invente ainsi un idiome résolument idiolectal pour Pauline et pour lui-même[33]. » Mais selon nous, cette langue « babeyliste » n'est pas réservée à la connivence sororale, elle marque bien l'identité d'un groupe d'amis : quitte à entrer dans le paradoxe et à parler d'idiolecte partagé, ou de sociolecte amical, nous préférons trouvons plus féconde l'hypothèse de l'argot pour qualifier le stendhalien. Nous ne prendrons qu'un seul exemple : la question du père vécue en miroir par ses amis.

Chez Beyle, cette question est un point névralgique : sans doute s'étendait-il souvent avec ses amis sur l'avarice paternelle comme il le fait longuement dans son journal. Cette question a été propice à un important déploiement pseudonymique, ce qui n'est guère étonnant lorsqu'on sait l'importance de cette pratique personnelle chez Beyle[34]. Le caractère primordial de cette question apparaît dans une lettre de Barral écrite en juillet 1805 à bord du Neptune où il a embarqué lui-même contraint et forcé par son père : « Fais une lettre bien longue, bien lisible et où tu me donneras des détails de tous nos amis et du *fatheur*. (Je ne me souviens pas de l'orthographe de ce mot, mais tu le connais bien.)[35] » On voit là un redoublement de la connivence, connivence autour de l'emploi de l'anglicisme dont Beyle est présenté comme le dépositaire – on peut donc à bon droit parler de *stendhalien* pour cette langue babélienne ; connivence aussi autour du mot même de « *father* » que Barral charge d'ironie : Beyle connaît bien ce mot, et pour cause ! Avec Faure, le phénomène de contagion va plus loin, l'ami ne reprend pas seulement à Beyle un vocabulaire mais aussi la haine qu'il ressent contre son père :

> On voit les objets presque toujours de trop près. Par exemple, depuis le malheur *of my s[ister]*, je me sens quelquefois des mouvements de haine contre *my father* et je crains quelquefois que ce soit moins l'infortune de *s[ister]* qui m'aigrit contre lui qu'un mécontentement secret de la position où je suis placé et dont *my father* est la cause. Je crois qu'on prend aisément le change là-dessus. Je crois que tu me comprendras aisément, et c'est dans le temps que tu étais à Grenoble et que tu censurais *thy father* devant moi que cette idée me vint pour la première fois. J'ai eu depuis fréquemment l'occasion d'en faire l'application sur moi-même et de me surprendre dans le même cas où tu étais alors[36].

Le raisonnement de Faure laisse apparaître très nettement le rôle du cercle haineux impulsé par Beyle. Mais en réalité, Faure est moins redevable à son ami de ses sentiments rageurs envers son père que d'une prise de conscience de l'origine de ces derniers. Le problème est bien celui de sa « position » entendons par-là que du vivant du père, Faure comme Beyle se sent sous la férule de celui-ci, et avant tout lorsqu'il s'agit d'argent.

---

30 Denise François-Geiger, « Introduction » du *Dictionnaire de l'argot*, Larousse, 1992, p. XV.

31 *Ibid*., p. XIII.

32 Serge Serodes, « Anglicismes », *Dictionnaire de Stendhal*, Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich éd., Paris, Champion, 2003, p. 45.

33 Éric Bordas, « Le babeylisme scriptural de Stendhal, ou le style comme langue étrangère », *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues*, Marie-Rose Corredor éd., Grenoble, ELLUG, 2007, p. 226.

34 Le premier surnom de Chérubin Beyle qu'on trouve dans la correspondance est « *il Ceppo* », c'est-à-dire « La Bûche », dans une lettre de Pauline Beyle de novembre 1804: « Je ne sais si *il Ceppo* t'aura exagéré le mauvais état de ses affaires mais depuis 3 mois il a eu plusieurs payements à faire pour Sarce[nas] ; il en a encore à faire et il ne trouve point de fonds à emprunter. » Stendhal, *CG*, t. I, p. 226.

35 *Ibid.*, p. 295, 28 messidor an 13 [17 juillet 1805], de Louis de Barral.

36 *Ibid.*, p. 400, [11 décembre 1805], de Félix Faure.

On connaît la force de renversement qui préside au surnom que Beyle donne au mal-nommé Chérubin. « C'est Stendhal lui-même qui se voudrait bâtard, mais l'accusation infamante est projetée contre le père[37]. » Pour Starobinski, ce refus du patronyme tient lieu d'assassinat du père : « c'est la forme la moins cruelle du meurtre en effigie[38]. » Le *père* devient le « Bâtard » dans le journal de Beyle dès décembre 1804[39], et « le "mythe de la naissance" (qui jouera son rôle dans *La Chartreuse*[40]) » trouvera sa plus belle expression dans la *Vie de Henry Brulard*. On sait moins par contre que les amis de Beyle utilisent aussi le surnom de Bâtard pour parler de leur propre père. En janvier 1805, Faure s'enquiert en ces termes des démêlés de Barral – invétéré joueur criblé de dettes – avec son père qui veut le faire rentrer dans le rang (au sens propre[41]) : « Barral est-il arrangé avec son Bâtard[42] ? » Crozet n'appelle pas autrement son père, rageant, comme le fait Beyle, contre l'avarice paternelle. Il demande même à son ami d'emprunter pour lui une somme de 1000 livres afin de se sortir d'un surendettement fâcheux tout en lui recommandant la plus grande discrétion face à l'autorité paternelle : « J'aimerais mieux n'en point avoir que si mon père devait le découvrir ; il me déshériterait ; il me croit déjà dérangé ; il crie continuellement contre moi sur l'argent et le Bâtard n'en envoya jamais moins[43]. » C'est le même mécanisme[44] qu'on retrouve dans les lettres que Beyle envoie à sa sœur Pauline. À la fin de chaque courrier, le jeune homme entonne le couplet de sa misère et requiert une aide bienveillante : « Si tu pouvais ramasser 400 fr., nous irions doucement à Genève ; […]. Presse le Bâtard par tous les moyens possibles[45] ». On voit bien une sorte d'unisson dans le groupe des amis de Stendhal dans le rejet paternel, au point que le terme de « bâtard » entré dans le langage courant du groupe est repris dans les « Caractères » qu'écrivent en commun Beyle et Crozet. C'est le cas dans le portrait qu'ils font de Romain, dont ils racontent les aventures scabreuses. Alors que le don Juan essaie d' « enfiler » Mlle Isnard sur un sofa sans lui avoir dit un mot d'amour, des chaises se renversent et deux personnes accourent. « La première de ces personnes était la cousine de Romain, qui ne fit pas de bruit, mais l'autre était le Bâtard. Romain en le voyant saute par la fenêtre (Isnard était un Marseillais excessivement fort et violent) […][46] ». Le « Bâtard » devient donc un pseudonyme parfaitement courant pour les amis de Beyle au même titre que « Cularo[47] », pour Grenoble. Le parallèle est signifiant puisque les jeunes gens rejettent d'un même tenant leur père et leur ville natale. On ne s'étonnera donc pas de voir Beyle, dans une de ses nombreuses lettres, inciter Pauline à « donn[er] un peu de vergogne au bâtard, qu'au reste [il] espère bien ne plus revoir, ni Cularo non plus[48]. »

Rien d'étonnant donc à ce que ces jeunes gens se soient construit un jargon qui leur soit propre, on note un phénomène linguistique comparable dans beaucoup de cercles. Le terme de *jargon* est utilisé à dessein. De fait, qu'est-ce qui distingue argot et jargon ? Pichon et Damourette dans leur *Essai de grammaire de la langue française* font un essai de classification des différentes

---

37 Jean Starobinski, *L'œil vivant*, « Stendhal pseudonyme », Paris : Tel Gallimard, 1999, p. 234.

38 *Ibid*.

39 La première mention du « bâtard » dans le journal date du 9 décembre 1804. Beyle, introduit chez Edouard Mounier qui lui fait un compliment sur sa tournure, écrit ce jour-là : « En effet, ma mise, quoique commune, grâce à mon bâtard, avait cet aimable désordre qui annonce un jeune hom[me] accoutumé à être bien, et dans les sociétés élégantes de ce pays. » Stendhal, *OI*, I, p. 158.

40 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 234.

41 C'est le père de Barral qui pousse ce dernier à s'engager dans l'armée. Beyle évoque le départ de Barral dans son journal le 8 floréal an XIII [28 avril 1805] : « Barral est parti hier pour aller rejoindre son régiment à Utrecht, à 5 heures du matin ou avant, car nous sommes allés à cette heure à sa diligence, et elle était partie. » Stendhal, *OI*, I, p. 322.

42 Stendhal, *CG*, t. I, p. 250, 19 janvier 1805, de Félix Faure.

43 *Ibid.*, p. 553-554, mardi 3 ou 4 juin [1806], de Louis Crozet.

44 De même Crozet n'hésite pas à rappeler à son ami ce qu'il attend de lui dans la lettre qui suit sa première demande : « Songe *to the money*. » *Ibid.*, p. 563, 20 juin 1806, de Louis Crozet.

45 Stendhal, *CG*, t. II, p. 573, [Juillet 1814], à Pauline Périer-Lagrange.

46 Stendhal, *OI,* I, p. 1013, « Caractères », « Romain », 7 germinal XIII [28 mars 1805].

47 Il s'agit du nom latin de Grenoble.

48 Stendhal, *CG*, t. II, p. 543, 14 mai [1814], à Pauline Périer-Lagrange.

formes de parler (la disance, l'usance, la parlure et le jargon) en fonction des habitudes locales, professionnelles, sociales et de la connivence établie au sein d'un groupe donné. Il propose une définition du jargon qui recoupe celle de l'argot comme « *signum* social » :

> Il existe enfin des milieux qui recourent, soit par intérêt, soit par fantaisie, soit par traditions particulières, à des tours ou à des vocables incompréhensibles pour les non initiés. Nous appelons jargon la langue telle qu'elle est parlée par les membres d'un cénacle de ce genre[49].

Cette définition pourrait convenir à la description du *langage-self stendhalien* et souvent la terminologie critique est lâche, mais le terme d'*argot* a l'avantage d'offrir une définition plus précise au niveau linguistique, nous permettant ainsi d'évoquer la diversité et par là-même l'inventivité des formes de substitution de ce « babeylien scripturaire ». *Jargon, sociolecte* ou *argot*, la dénomination importe moins que le raisonnement qui vise à mettre en lumière comment une langue-pour-soi se révèle être une langue-pour-autrui. On trouve ici une tension entre un langage éminemment personnel, *a-normal*, qu'on peut clairement étiqueter comme *stendhalien* et un langage qui, dans le même temps, devient une *norme* pour un petit cénacle. Il y a clairement une forme de va-et-vient entre un jeu sur la langue parfois à l'instigation de Stendhal – création de pseudonymes repris par les autres, insertion de xénismes dans des contextes semblables que nous n'avons pas pu étudier, rivalité flamboyante d'invention dans la cryptographie lorsqu'on compare certaines lettres de la période des années 1830.

L'argot chez Hugo ou le mal comme norme poétique de la langue. (M. Perrin)

Dans son article sur le « bon usage des romantiques », François Vanoosthuyse en vient à conclure que de 1800 à 1830, le romantisme des différents cercles se décrit comme « l'expression d'un sentiment individuel de la langue, une posture de contestation systématique dans l'abord des problématiques génériques et des questions d'usage, une tendance forte à l'hybridation des langues et des styles, *en même temps que le respect (...) des normes et des contraintes anciennes et nouvelles* », c'est-à-dire, « de contraintes héritées, imaginées ou produites[50]. » François Vanoosthuyse postule que c'est seulement par la suite que survient la « grande mise au point hugolienne sur la langue et sur le geste artiste dans la langue[51] », et c'est ce qui explique que le critique arrête son étude du bon usage des romantiques à la date de 1830**.**

L'objet de cette communication est d'interroger cette « grande mise au point hugolienne » de la langue, dans son rapport à la police du langage et à la norme. Si l'on prend le parti de supposer qu'il y a bien une mise au point, en quoi consiste-t-elle exactement ? Le critique ne le précise pas, comme s'il s'agissait d'une évidence. Il doit songer à « Réponse à un acte d'accusation » des *Contemplations* et à la volonté hugolienne connue de mettre « un bonnet rouge au dictionnaire[52]. » Pour ma part, je voudrais montrer que cette grande mise au point de la langue par rapport au bon usage et à la norme existe en particulier dans la manière hugolienne de traiter l'argot, qui est compris de trois manières : l'argot est tout d'abord perçu par Hugo comme une langue particulière, distincte des argots techniques et issue du monde des bas-fonds, notamment dans *Le Dernier Jour d'un condamné* ; la perception de l'argot évolue et devient ensuite pendant l'exil l'emblème du langage de la condition humaine, perçue tout entière sous l'angle de la misère ; enfin, la réflexion sur l'argot permet à Hugo de s'interroger de manière concomitante sur l'origine poétique des

---

[49] Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, 1968-1983, p. 45.

[50] François Vanoosthuyse, art. cit., p. 41. Je souligne.

[51] *Ibid.,* p. 41.

[52] Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations,* I, I, 7, *Œuvres complètes*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, vol. Poésie II, p. 265. À l'exception des *Misérables*, et sauf indications contraires, toutes nos références sont données dans cette édition.

langues, faisant de cette langue maudite, en particulier dans *Les Misérables*, une mise en abyme du langage poétique lui-même.

Un rapport à la norme qui évolue : du *Dernier Jour d'un Condamné* aux *Misérables*.

Le rapport de Hugo à la norme langagière n'est pas dénué d'ambiguïté et témoigne d'une évolution. Avant 1830, à 18 ans, il prône le respect de la grammaire : « Il n'y a plus rien d'original aujourd'hui à pécher contre la grammaire ; beaucoup d'écrivains nous ont lassés de cette originalité-là », écrit-il dans *Littérature et philosophie mêlées*[53]. Il pense peut-être aux écarts de langage de celui qu'on surnomme le « vicomte inversif », Victor d'Arlincourt, en raison de son utilisation intempestive de l'inversion. Mais, dès cette époque, Hugo défend les écarts grammaticaux d'un auteur comme André Chénier au nom du style : « s'il se débarrasse encore quelquefois des entraves grammaticales, ce n'est plus guère qu'à la manière de La Fontaine, pour donner à son style plus de mouvement, de grâce et d'énergie »[54]. La tournure est encore gênée (« encore quelquefois », « ce n'est guère plus qu'à la manière »), mais annonce déjà l'évolution future, qui fait du goût et du génie la mesure du « bon usage ».

Pendant l'exil, le terme de *grammaire* change de sens : Hugo pourra ainsi écrire que « Le poëte a quatre faces : le naturalisme, l'histoire, la philosophie, la grammaire », c'est-à-dire respectivement la « science des choses », la « science des faits », la « science des idées » ; quant à la grammaire, elle est « science des mots ». Il n'est plus question de péché, qui relèverait d'une infraction à une norme[55]. Pendant l'exil, c'est bien cette mise en avant du « mot », au détriment de la syntaxe, qui aura tendance (au niveau métatextuel et non au niveau de la pratique littéraire), à se substituer à la réflexion sur le « langage »[56].

Quant à l'attitude de Hugo face à l'argot, elle témoigne elle aussi d'une évolution. Dans *Le Dernier jour d'un condamné,* il n'y a pas de « grande mise au point hugolienne » sur la langue. L'argot demeure la langue des criminels, des voleurs et des bandits, comme en témoigne le dégoût du narrateur devant le personnage du friauche, qui parle argot, ou devant la chanson argotique de la jeune fille. Les normes du bon usage sont ainsi respectées, dans la mesure où l'on retrouve dans cette révulsion du narrateur une mise en abyme de la réception convenable de l'époque, c'est-à-dire de la norme, constituée d'un mélange de fascination et de répulsion : « Je ne saurais dire ce que j'éprouvais ; j'étais à la fois blessé et caressé. Le patois de la caverne et du bagne, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot, marié à une voix de jeune fille […][57] ». Pendant l'exil, on s'aperçoit que la définition de l'argot évolue considérablement et connaît une extension sémantique inédite, en particulier dans *Les Misérables*. Ce « hideux argot » demeure certes profondément étranger au français littéraire conventionnel, mais le « patois de la caverne et du bagne », c'est-à-dire de l'anormalité sociale, devient aussi la langue de la condition humaine et se présente comme le modèle même de l'origine poétique des langues.

---

53 Victor Hugo, « Journal d'un jeune jacobite », *Littérature et philosophie mêlées,* vol. Critique, p. 101.

54 Victor Hugo, « Sur André Chénier », *id.,* p. 96.

55 Victor Hugo, *Tas de pierres*, vol. Océan, p. 180.

56 Il y a chez Hugo la tentation d'autonomiser le mot, non seulement en poésie – c'est l'idée de Laurent Jenny dans *Je suis la Révolution*. *Histoire d'une métaphore (1830-1975*), Paris, Belin, 2008 – mais aussi dans la prose romanesque. C'est ce qui ressort de la description que Hugo, dans *Les Misérables*, fait de l'argot, du moins dans sa période de création primitive : « mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent ». *Les Misérables*, IV, VII, 2, Préface de Vercors, commentaires de Nicole Savy, notes de Guy Rosa, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985, t. 3, p.16. L'exemple type que Hugo en donne est le « rabouin », le diable, comme pour mieux souligner les affinités du langage primitif avec la question du mal. Mais, plus que du « mot » en soi, il faudrait plutôt parler de l'obscurité noire de l'écriture, qui provient elle-même de l'inspiration. Cette obscurité demeure irréductible au mythe progressiste d'un verbe qui serait lumineux et qui ne peut s'exprimer que sur le mode du pathétique : « les lumineux pleurent, ne fût-ce que sur les ténébreux. » *Ibid.,* IV, VII, 1, p. 14.

57 Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné,* chap. XVI, vol. Roman 1, p. 452.

Cette évolution, c'est le livre des *Misérables* intitulé « L'argot » qui en rend compte, en particulier les chapitres « Origine » et « Racines ». Dans le chapitre « Origine », Hugo part de l'acception courante de l'argot comprise comme « la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons ». Mais cette caractérisation est d'emblée mise à distance et placée dans la bouche de ses détracteurs par un effet de polyphonie narrative ironique qui consiste à intégrer le discours adverse dans son propre argumentaire pour mieux le dénoncer : « Quoi ! comment ! l'argot ! mais l'argot est affreux ! mais c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominable ! etc., etc., etc.[58] » Le procédé rhétorique est connu et néanmoins habile pour permettre à Hugo d'évacuer le problème qui se posait à lui dans *Le Dernier Jour d'un condamné :* dépasser le lieu commun de l'argot comme langue du crime pour le faire d'emblée accéder au statut de langue de la misère : « Qu'est-ce que l'argot proprement dit ? L'argot est la langue de la misère[59]. »

Cette misère n'est pas purement sociale et s'étend, contrairement au *Dernier Jour d'un condamné*, au plan métaphysique et existentiel, c'est-à-dire « humain » (de même que pour Hugo le peuple pendant l'exil s'ouvre à « l'humanité »)[60] : « non seulement une misère, mais la misère, toute la misère humaine possible[61] », et non seulement la misère historique, parlée en France par exemple, « depuis plus de quatre siècles », liée à la monarchie, mais une misère d'ordre ontologique, qui renvoie à l'humanité souffrante :

> Ayons compassion des châtiés. Hélas ! qui sommes-nous nous-mêmes ? qui suis-je, moi qui vous parle ? qui êtes-vous, vous qui m'écoutez ? d'où venons-nous ? et est-il bien sûr que nous n'ayons rien fait avant d'être nés ? La terre n'est pas sans ressemblance avec une geôle. Qui sait si l'homme n'est pas un repris de justice divine[62] ?

Il faut ainsi retenir que l'argot devient explicitement non seulement la langue des misérables, mais « la langue des ténébreux », signe d'une misère ontologique :

> Les esprits réfléchis usent peu de cette locution : les heureux et les malheureux. Dans ce monde, vestibule d'un autre, évidemment, il n'y a pas d'heureux.
>
> La vraie division humaine est celle-ci : les lumineux et les ténébreux[63].

Le début du chapitre suivant, « Racines », enchaîne avec la même idée et utilise de manière réflexive le vocabulaire traditionnel de la criminalité pour en faire le symbole de la condition humaine souffrante, selon le principe établi dans les proses philosophiques de l'exil : « la question philologique n'est pas autre chose que la question métaphysique[64]. »

L'anormalité argotique comme origine poétique des langues.

Dans le chapitre « Racines », Hugo fait, en outre, de l'argot le symbole de l'origine des langues, ce qui constitue un hapax dans son œuvre et est à relier à son angoisse devant la noirceur barbare de l'écriture[65]. Le chapitre « Racines » est un de ceux où cette crainte est la plus explicite :

> Outre les origines philologiques qui viennent d'être indiquées, l'argot a d'autres racines plus naturelles encore et qui sortent pour ainsi dire de l'esprit même de l'homme[66].

---

58 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1, p. 7.

59 *Ibid.,* p. 8.

60 « Nos pères ont dit : souveraineté du peuple. / Moi je dis : souveraineté de l'homme. / C'est là le vrai et auguste nom de la liberté », Victor Hugo, *Choses vues. Le Temps présent V, 1852-1870,* vol. Histoire, p. 1314. Autour de 1860.

61 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1*,* p. 11.

62 *Ibid.,* p. 13.

63 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1, p. 13.

64 Victor Hugo, [Les Traducteurs],vol. Critique, p. 631.

65 Voir notre thèse, *L'écriture écartelée : barbarie et civilisation dans les romans et la prose philosophique de Victor Hugo*, doctorat de littérature française dirigé par Gabrielle Chamarat-Malandain, 2009, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. *Cf.* Partie V.

Et il poursuit en évoquant trois modes de formation des mots : « Premièrement, la création directe des mots. Là est le mystère des langues ». « Deuxièmement, la métaphore. Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures ». « Troisièmement, l'expédient. L'argot vit sur la langue. Il en use à sa fantaisie […][67] ».

Le texte n'emploie aucune concession rhétorique susceptible de conjurer les dangers de l'argot et d'en garantir la légitimité. Cette dernière est acquise (alors que dans le chapitre précédent elle était encore remise en question) et il est désormais question de l'origine des langues en général, origine qui acquiert par là une « racine » inquiétante :

> Premièrement, la création directe des mots. Là est le mystère des langues. Peindre par des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des figures. Ceci est le fond primitif de tout langage humain, ce qu'on en pourrait nommer le granit. L'argot pullule de mots de ce genre, mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent. – le bourreau, *le taule* ; – la forêt, *le sabri* ; – la peur, la fuite, *taf* ; – le laquais, *le larbin* ; – le général, le préfet, le ministre, *pharos* ; le diable, *le rabouin.* Rien n'est plus étrange que ces mots qui masquent et qui montrent. Quelques-uns, *le rabouin*, par exemple, sont en même temps grotesques et terribles, et vous font l'effet d'une grimace cyclopéenne.
>
> Deuxièmement, la métaphore. Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complote un coup, le prisonnier qui combine une évasion. Aucun idiome n'est plus métaphorique que l'argot. – *Dévisser le coco,* tordre le cou ; – *tortiller*, manger ; – *être gerbé*, être jugé. – *un rat,* un voleur de pain. […] Quelquefois, à mesure que l'argot va de la première époque à la seconde, des mots passent de l'état sauvage et primitif au sens métaphorique. Le diable cesse d'être le *rabouin* et devient *le boulanger*, celui qui enfourne. C'est plus spirituel, mais moins grand ; quelque chose comme Racine après Corneille, comme Euripide après Eschyle. Certaines phrases d'argot, qui participent des deux époques et ont à la fois le caractère barbare et le caractère métaphorique, ressemblent à des fantasmagories. *Les sorgueurs vont sollicer des gails à la lune* (les rôdeurs vont voler des chevaux la nuit). – Cela passe devant l'esprit comme un groupe de spectres. On ne sait ce qu'on voit[68].

Dans ce passage, le mode de formation de l'argot est l'occasion d'aborder « le mystère des langues » et acquiert par là un statut globalement positif, à l'exception d'une restriction qui localise et circonscrit la monstruosité initiale par l'adverbe restrictif « quelquefois » : « quelquefois hideux ».

Ces « mots qui masquent et qui montrent » sont en outre la mise en abyme de la conception hugolienne de la littérature et répondent au vœu d'un Pierre Leroux qui se demande, dans son article célèbre sur le style symbolique, comment la langue pouvait consentir à « *faire entendre* au lieu de *dire*[69]. » A priori, le passage touche donc à cette grande problématique dix-huitiémiste qu'est l'origine du langage, origine pensée comme fondamentalement poétique[70]. Hugo se situe dans cette lignée en insistant notamment sur les « figures » de la première époque de la langue et sur les métaphores de la seconde époque. Mais l'originalité de la position hugolienne repose sur le fait de donner comme modèle de l'origine des langues cette langue maudite, que l'auteur-narrateur qualifiait encore, dans le chapitre précédent, d'« épouvantable langue crapaude »[71], d'« idiome abject qui ruisselle de fange ainsi tiré au jour »[72].

---

66 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 2, p. 16.

67 *Ibid.,* p. 16-17.

68 *Ibid.*

69 Victor Hugo, « *Du Style symbolique »* [paru dans *Le Globe* du 8 avril 1829 sous le titre de « LITTÉRATURE. Du style symbolique »], « Aux philosophes, aux artistes, aux politiques, Trois discours et autres textes », Jean-Pierre Lacassagne éd., Post-Face de Miguel Abensour, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 30.

70 Voir en particulier les écrits de J.-J. Rousseau, notamment son *Essai sur l'origine des langues* : « On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géomètres, et nous voyons que ce furent des langues de Poètes » Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, t. 5, chap. II, p. 380.

71 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 13.

72 *Ibid.,* p. 8.

Si les racines de l'argot sont emblématiques de l'origine de la langue et du geste poétique (puisque l'un et l'autre sont liés comme en témoignent des expressions comme « une singulière puissance d'expression » ou l'étude de sa fonction métaphorique), cela pose un problème éthique, puisque l'argot, « langue des ténébreux » mais aussi des criminels, entretient un rapport intime avec la question du mal.

L'argot, symbole de la conception anti-normative de la langue hugolienne.

C'est donc « cette épouvantable langue crapaude », symbole de l'origine de toute langue, qui témoigne de la conception fondamentalement anti-normative de la langue selon Hugo, en raison de trois caractéristiques essentielles : sa mobilité, qui en fait une langue en perpétuelle évolution, qui ne peut donc être soumise à des règles intangibles ; son origine naturaliste ensuite, rétive à toute tentative d'organisation rationaliste ou scientifique ; sa dimension métaphysique enfin, en particulier par l'intermédiaire d'une réflexion sur le mot.

L'argot met ainsi en abyme le processus de la langue même, qui ne se fixe pas. La position hugolienne est sur ce point arrêtée dès la Préface de *Cromwell,* en 1829 :
« La langue française n'est point *fixée* et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui (…). Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent[73]. »

Hugo ne démordra pas de cette position pendant l'exil : « Les idiomes sont en état de décomposition incessante et de formation perpétuelle[74]. » Il est alors significatif de mettre en rapport cette caractéristique des langues avec la description de l'argot, qui manifeste cette aptitude de manière emblématique :

> L'argot, étant l'idiome de la corruption, se corrompt vite. (…) Aussi l'argot va-t-il se décomposant et se recomposant sans cesse ; travail obscur et rapide qui ne s'arrête jamais. Il fait plus de chemin en disant que la langue en dix siècles. (…) Le diable est d'abord gahisto, puis le rabouin, puis le boulanger[75].

L'argot désigne pour ainsi dire en accéléré le processus de formation des langues, remettant en question la possibilité de tout cadre normatif.

Ensuite, si le succès des normes au XIX^e^ siècle exprime selon Guy Jucquois, « par rapport aux usages humains, le refus d'une explication qui fût soit religieuse, soit naturaliste »[76], le refus des normes par Hugo résulte d'une attitude strictement opposée, qui se revendique d'une dimension à la fois naturaliste et métaphysique**.** Chez Hugo, il n'y a, en effet, pas d'arbitraire du signe mais une divinisation cratyléenne, position selon laquelle la langue est un être vivant dont l'origine opaque renvoie au mystère de la vie. Il y a adéquation entre le mot et la chose, mais deux explications sont possibles : soit cette adéquation est purement naturelle (c'est la position de Rousseau), soit elle procède d'une nécessité métaphysique. Hugo ne croit pas à l'arbitraire du signe, mais l'explication naturelle et l'explication métaphysique se combinent chez lui, comme en témoigne ce passage déjà cité :

> Premièrement, la création directe des mots. Là est le mystère des langues. Peindre par *des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des figures* (…). L'argot pullule de mots de ce genre, mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux*, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent*[77].

---

[73] Victor Hugo, Préface de *Cromwell,* vol. Critique, p. 30-31.
[74] Victor Hugo, *Tas de Pierres*, vol. Océan, p. 167.
[75] Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 2, p. 18.
[76] Guy Jucquois, « Échanges et codification des règles. La situation belge contemporaine », *Langue et langues, hommage à Albert Maniet,* éd. Yves Duhoux, Louvain-la-neuve, Peeters, 1998, p. 83.
[77] Je souligne « des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des figures », ainsi que « qui ont une singulière

L'argot permet ainsi la mise en abyme de l'origine naturaliste des langues, excluant là encore toute norme qui aurait pour origine des règles établies par le bon usage, à un moment donné de l'Histoire.

Dans *Les Misérables*, le passage du chapitre « Origine » au chapitre « Racines » témoigne de cette évolution naturaliste, puisqu'il traite du « mystère des langues » comme relevant d'un processus organique, le titre du chapitre, « Racines », en témoigne. En outre, pour décrire l'argot, le narrateur recourt aux métaphores déjà classiques de la linguistique naissante, celles qui la rapprochent des sciences naturelles : « Mais pour ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre, l'argot apparaît comme une véritable alluvion. »[78] Enfin, on pourra ajouter que l'argot pose également la question de la création collective, par le peuple, sans censeur et sans censure. D'ordinaire, Hugo accorde ce rôle au seul génie.

En même temps le problème de l'origine des langues superpose, on l'a déjà souligné, une explication métaphysique à cette explication naturaliste. On connaît le dernier vers du poème « Suite » (qui suit « Réponse un acte d'accusation »), « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »[79]. Dans l'argot, le processus est strictement inverse : le Verbe vient du mal, subi ou commis, « malheur » ou « crime »[80], et flirte pour ainsi dire avec le diable, qui surgit toujours en creux : « Les mots sont difformes, et empreints d'on ne sait quelle bestialité fantastique. On croit entendre des hydres parler[81]. »

Raisons de l'usage poétique de l'argot comme refus de la norme.

On peut s'interroger sur les raisons de l'utilisation de l'argot comme mise en abyme du caractère anti-normatif des langues et de la création poétique en général. Elles sont, comme souvent chez Hugo, multiples, à la fois politiques, esthétiques, linguistiques et métaphysiques.
Une raison politique tout d'abord, probablement en vertu d'un principe énoncé ainsi par Ballanche, mais qui reflète l'opinion de toute une époque :

> Dans les sociétés en dissolution, le germe de l'indépendance et de la force se conserve longtemps au sein des repaires de brigands, et c'est là quelquefois le premier rudiment de la réorganisation sociale. Un pays sous le joug de la conquête, ou sous le joug de lois mauvaises, de lois sans accord avec les mœurs, de lois tombées en désuétude et non remplacées, un tel pays se régénère dans les asiles et la société peut s'y refaire comme elle a commencé[82].

L'argot, dans un temps où le pays est sous le joug de l'impérialisme, peut valoir comme régénération de la langue. Quand la norme sociale et morale n'est plus valable, la norme langagière, le bon usage des siècles passés, n'est plus d'actualité. L'argot, venu du peuple, est perçu comme un instrument de régénération par Hugo, instrument dangereux, voire monstrueux, mais poétique et fécond.

Il existe ensuite des raisons esthétiques à cette utilisation de l'argot pour parler de la création poétique en général. En effet, l'argot est un creuset de l'esthétique romantique perçue durant l'exil comme monstrueuse et hors normes. La catégorie du monstrueux remplace chez Hugo pendant l'exil celle du grotesque[83] : or le monstrueux est justement par définition ce qui sort de la norme comprise comme « usage normal, régulier » et non « extraordinaire » de la langue. Ainsi, l'argot

---

puissance d'expression et qui vivent ».

78 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 2, p. 15.

79 Victor Hugo, *Les Contemplations,* I, I, 8, vol. Poésie II, p. 271.

80 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1, p. 13.

81 *Ibid.*

82 Ballanche, *La Ville des expiations et autres textes*, Lyon, P.U.L, 1981, p. 120.

83 Voir à ce sujet Marie Perrin, *L'écriture écartelée : barbarie et civilisation dans les romans et la prose philosophique de Victor Hugo*, thèse citée, Partie IV, chap. 2.

n'échappe pas à cette caractérisation, notamment lorsque l'écrivain évoque ce « vocabulaire pustuleux dont chaque mot semble un anneau immonde d'un monstre de la vase et des ténèbres »[84].

L'usage de l'argot a également des raisons linguistiques, dans la mesure où il représente chez Hugo la pointe limite d'un mouvement beaucoup plus général qui a démarré dès le début du siècle et qui récuse les normes abstraites de la langue. Ainsi chez des écrivains tels que Chateaubriand, Nodier, Lamartine, Stendhal, Balzac, Vigny ou Hugo, on a pu noter que le « respect affiché de la règle s'articule à la volonté de parler toute la langue », c'est-à-dire d'une part « la langue où les langues de la communauté nationale vivante » et d'autre part « toute l'épaisseur historique du français, dans toute la variété de ses lexiques et de ses couleurs »[85]. François Vanoosthuyse rappelle ainsi que la crise de langue dont le premier romantisme est l'expression est une crise de la « langue littéraire » proprement dite, « comme langue coupée des usages communs de la nation, comme langue que des normes abusives ont artificiellement autonomisée et mise précisément hors normes, et comme langue coupée de ses racines »[86]. On rappellera à ce sujet qu'un chapitre des *Misérables* consacré à l'argot s'intitule « Racines » et que l'une des caractéristiques principales du processus de formation de l'argot résulte justement de sa transparence vis-à-vis de sa source : « Pas une métaphore, pas une étymologie de l'argot qui ne contienne une leçon[87]. »

Sur ce point également, l'argot rejoint l'idéal linguistique de Hugo, pour qui le mot doit être transparent, ce que montre *a contrario* le dépérissement d'un langage : la mort des langues « commence par un épaississement de l'idiome qui lui ôte sa transparence. Les mots prennent de l'opacité […] »[88]. Puis « les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots […] »[89]. L'argot permet un retour à l'étymologie archaïque qui devient nécessaire pour régénérer une langue qui s'affadit : en cela, Hugo poursuit le mouvement du premier romantisme.

Enfin, l'utilisation de l'argot comme mise en abyme du caractère hors normes des langues repose également sur une raison métaphysique : cette « épouvantable langue crapaude » convoque le problème du mal historique *et* métaphysique, problème qui constitue un des piliers majeurs de l'ensemble de l'œuvre hugolienne :

> Est-ce bien la langue française, la grande langue humaine ? La voilà prête à entrer en scène et à donner au crime la réplique, et propre à tous les emplois du répertoire du mal. […] Elle est apte à tous les rôles désormais, faite louche par le faussaire, vert-de-grisée par l'empoisonneur, charbonnée de la suie de l'incendiaire ; et le meurtrier lui met son rouge[90].

L'argot est pour Hugo le moyen de revenir discrètement sur ce qu'il appelle ailleurs dans *Les Misérables* la « noirceur sublime de l'écritoire »[91]. Le poète entretient avec l'ombre des rapports parfois compromettants, *Les Contemplations* l'ont déjà souligné, et la *prosaïsation* du langage est souvent assimilée à un obscurcissement : « Ils [les mots] roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses […] »[92].

---

84 Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 8.
85 François Vanoosthuyse , *art. cit.*, p. 27-28,
86 *Ibid.*
87 Victor Hugo, *Les Misérables,* IV, VIII, 1, t. 3, p. 19.
88 Victor Hugo, [Les Traducteurs], vol. Critique, p. 633.
89 *Ibid.,* p. 634.
90 Victor Hugo, *Les Misérables,* IV, VIII, 1, t. 3, p. 12.
91 *Ibid.*, III, VII, 2, t. 2, p. 278.
92 Victor Hugo, « Suite », *Les Contemplations,* I, I, 8, vol. Poésie II, p. 269.

Échappées hors de l'anormalité monstrueuse du langage.

Hugo propose plusieurs moyens pour échapper à la monstruosité de l'argot et à ce qu'il symbolise – les liens noués entre le langage poétique et le mal. L'argot n'apparaît tout d'abord qu'au sein de l'œuvre littéraire du génie, œuvre qui est pensée comme une de ces « œuvres prodiges »[93] permettant de sublimer le mal en bien et à l'argot d'échapper à ses origines noires[94] ; son anormalité est aussi mise à distance par son insertion au sein d'une prose métatextuelle que constitue, dans l'intrigue des *Misérables,* la parenthèse du livre « L'argot ». Enfin « cette épouvantable langue crapaude » échappe également à la noirceur de ses origines lorsqu'elle rencontre l'amour, incompatible avec l'argot, comme en témoigne le personnage d'Éponine. Cette dernière ne peut en effet plus parler argot après être tombée amoureuse de Marius : « Il était remarquable qu'Éponine ne parlait pas argot. Depuis qu'elle connaissait Marius, cette affreuse langue lui était devenue impossible[95]. » Ce n'est finalement pas la littérature qui légitime l'argot, mais l'amour qui sauve l'homme et avec lui sa langue, par un saut hors du livre (ou qui se veut tel, puisque ce sont tout de même les mots du poète qui l'expriment).

En conclusion, contrairement à ce que pense Pierre Larthomas[96], pour qui l'argot n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'intérêt hugolien pour tous les faits de langage qui sortent de la norme, on peut affirmer que l'argot a un statut emblématique essentiel et particulier. Certes Hugo, « en dehors de toute idée de norme », a pour habitude de noter « tout ce qui lui paraît digne d'intérêt »[97], que ce soit le langage enfantin, le langage familier, le jeu sur les mots, ou l'argot. Mais seule cette dernière manifestation langagière, par son anormalité manifeste et scandaleuse, lui permet de prendre position sur des enjeux sociaux, historiques, moraux et métaphysiques. « La grande mise au point hugolienne de la langue » passe bien par l'argot.

Conclusion (M. Bassou, M. Perrin)

Hugo et Stendhal, par leur poétique singulière de l'argot, révèlent une conception extrêmement personnelle de leurs rapports au langage et aux normes, conception qui n'est pas distincte des enjeux historiques, sociaux et moraux à l'œuvre.

D'un côté, Stendhal emploie un langage qui peut s'apparenter à un argot, au sens extensif du terme. Par l'usage de cet argot, l'écrivain se détourne de l'impératif de clarté et de lisibilité, caractéristique du soi-disant génie de la langue française, pour des raisons toutes personnelles, témoignant d'un rapport ludique, affectif et élitiste au langage. De son côté Hugo, pendant la deuxième moitié du siècle, fait de l'argot le symbole même de l'origine poétique du langage *et* du problème métaphysique du mal, pour des raisons non seulement linguistiques mais également historiques et sociales. Il revient à l'usage premier de l'argot, et refuse son emploi extensif et pluriel. Chez ce dernier, comme François Vanoosthuyse l'a pressenti sans l'expliciter, c'est l'ambivalence qui l'emporte : « Si l'argot (un argot « littéraire », depuis longtemps aménagé pour amuser les hautes classes) est chez Béranger, assez classiquement, réservé aux sujets grivois, […] Hugo considère l'argot comme un langage-image d'un intérêt poétique puissant, qui progressivement s'intègre à ses texte, qui le démarquent en retour par un métalangage ambivalent[98]. » C'est cette ambivalence hugolienne que nous nous sommes efforcée de montrer.

---

93 Voir « Suite », *Les Contemplations,* I, I, VIII, vol. Poésie II, p. 269.

94 Ainsi dans « Suite », est-il précisé qu'on voit dans les œuvres des génies « des mots monstres ramper dans ces œuvres prodiges » Victor Hugo, *Les Contemplations,* I, I, 8, vol. Poésie II, p. 269.

95 *Les Misérables*, IV, VIII, 4, t. 3, p. 47.

96 Pierre Larthomas, « Théories linguistiques de l'école romantique : le cas de Victor Hugo », *Romantisme*, « Langue et idéologie », 1994-4, n° 86, p. 67-72.

97 *Ibid.,* p. 68.

98 François Vanoosthuyse, art. cit., p. 29.

Entre nos deux auteurs, l'emploi de l'argot comme anormalité linguistique révèle donc un gouffre entre deux conceptions du langage. L'argot de Stendhal est personnel et affectif alors que celui de Hugo repose sur toute une documentation érudite, plus ou moins exacte il est vrai. Chez Stendhal, son utilisation ne concerne que quelques *happy few* et a une vocation ludique et intime au sein de la correspondance. Chez Hugo au contraire, il s'ouvre à l'universel et dévoile dans *Les Misérables* une approche extrêmement noire de la condition humaine et de son langage, dont l'origine poétique rencontre le problème du mal.

Norme(s) et genres littéraires

Émilie Pezard
Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

LES GENRES À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE : D'UNE NORME PRESCRIPTIVE À UNE NORME DESCRIPTIVE

Le genre littéraire est un des thèmes qui s'est imposé naturellement dans le cadre de l'exploration de la problématique de la norme en littérature. Alors que les autres thèmes abordés dans le cadre des doctoriales constituent des normes externes à la littérature – quand bien même il s'agit de son matériau même, le langage –, le genre est une norme interne, créée par la littérature pour elle-même. Les travaux menés pendant l'année nous ont permis de distinguer deux acceptions possibles de la norme générique, radicalement différentes l'une de l'autre, qu'on pourra appeler *norme prescriptive* et *norme descriptive*.

C'est sans doute parce que le genre a partie liée avec la notion de norme qu'il a pu être mal perçu : identifié à une contrainte, à un cadre rigide et vain, à un ensemble de lois édictées par d'autres mais auxquelles chacun devrait se conformer, le genre serait un carcan. Une telle méfiance à l'égard du genre nous vient précisément, en droite ligne, du XIX^e^ siècle. Cette norme, au début du XIX^e^ siècle, est en effet bien perçue comme une norme prescriptive. La littérature française, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, est, à l'inverse par exemple de la littérature allemande, « une littérature dans laquelle la notion d'une norme générique correcte – fonctionnant presque à l'instar d'une norme grammaticale – a pendant longtemps été un thème central[1] ». Mély-Janin rappelle en effet dans *La Quotidienne* qu'un genre « doit être nécessairement assujetti à certains modes fixes, à certaines règles invariables, autrement ce n'est plus un genre[2] ».

Il est cependant remarquable de constater que ce jugement sur le fonctionnement du genre intervient dans un discours sur ce qui est encore appelé « le romantique ». En effet, la refondation romantique des genres aboutit, dans un apparent paradoxe, à faire considérer le nouveau mouvement comme un *genre* lui-même. C'est un genre défini par la négative : l'absence de règles, l'extravagance, le délire sont quelques-uns des traits définitoires du « genre romantique ». Parce que les œuvres romantiques ne rentrent pas dans les cadres génériques classiques, on considère qu'elles constituent en elles-mêmes un genre, défini avant tout par son irrégularité, un genre qui emprunte à tous les autres pour mieux s'opposer à eux. Cette conception, qui « nous paraît assez bizarre, mais [qui] fut toute naturelle à des esprits pénétrés de la doctrine classique[3] », aurait permis, selon Pierre Martino, de rendre plus tolérable aux yeux des classiques le nouveau mouvement :

> Il y aurait simplement un nouveau genre, qui n'entreprendrait rien sur les anciens, qui prendrait sagement place à une certaine distance des autres ; qui sait ? il deviendrait peut-être lui-même un jour classique, s'il réfrénait les bizarreries de son style, un peu trop moderne et qui voulait avant tout émouvoir[4].

Il semble cependant que la perception du romantique comme genre soit moins une stratégie visant à faire accepter les nouvelles œuvres qu'une simple conséquence du système de classement alors en vigueur, dans lequel la notion de mouvement n'existait pas : ce nouveau « genre romantique » est en effet vigoureusement attaqué dans de nombreux pamphlets, dont les auteurs semblent bien avoir perçu que les romantiques ne visaient pas à introduire simplement un genre de plus, irrégulier, dans

---

1 Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e^ siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 13.

2 D. [Mély-Janin], compte rendu du *Solitaire* du vicomte d'Arlincourt, *La Quotidienne*, 29 juillet 1821.

3 Pierre Martino, *L'Époque romantique en France* [1944], Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 34.

4 P. Martino, J. Caillat, *Littérature française. Histoire littéraire, textes choisis*, t. II : *XVIII^e^, XIX^e^, XX^e^ siècles. Classe de Première*, Masson et Cie, 1946, p. 255-256.

le système classique, mais à remplacer ce dernier par un autre. C'est le passage d'une norme prescriptive à une norme descriptive qui est aussi en jeu dans le débat sur le romantique.

L'époque romantique inaugure en effet un renouvellement des genres, comme le montre Sébastien Baudouin à propos de Chateaubriand. La redéfinition des normes génériques fait l'objet de débats au sein des écrivains romantiques : le drame doit-il être en vers ou en prose ? Doit-il avoir des sujets historiques ou contemporains ? La rébellion à l'égard de normes génériques instituées perdure tout au long du XIX^e^ siècle : Denis Saint-Amand a montré, dans une communication donnée pendant l'année, que la seconde moitié du siècle voyait apparaître de nombreux « dictionnaires » qui dérogeaient volontairement à la tradition du genre, comme le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

Ce bouleversement générique ne peut se comprendre qu'en étant resitué dans le contexte plus large de la transformation des valeurs littéraires à l'époque romantique. Les valeurs qui ont engendré les règles des genres classiques – vraisemblance, bienséance, harmonie – sont progressivement remplacées par de nouvelles valeurs : l'esthétique romantique du contraste et de l'intensité encourage l'hybridation des genres ; la fusion de la tragédie et de la comédie donne naissance au drame hugolien. Le genre mineur du roman commence à l'époque romantique son ascension vers le panthéon des grands genres. Christelle Girard montre ainsi comment la *Comédie Humaine* de Balzac peut être perçue comme un « laboratoire générique » permettant « la promotion » de la prose romanesque.

Mais les transformations romantiques du système générique ne se limitent pas au réaménagement des genres, ni même à l'inversion de leur hiérarchie. Les valeurs naissantes de l'originalité et de l'individualité invitent à récuser toute œuvre qui ne serait que l'exemplification d'un code générique qui lui préexisterait ; elles invitent aussi à refuser la systématisation des transformations génériques. C'est par exemple le cas de Vigny, évoqué par Isabelle Hautbout. Il ne s'agit pas de fonder un nouveau système des genres, mais d'introduire davantage de jeu dans les codes génériques, afin d'exprimer une individualité originale et une conception personnelle de la littérature. En réponse aux classiques qui jugent une œuvre d'après son adéquation aux règles du genre qu'elle exemplifie, Hugo nie la pertinence même de la notion de genre : en préface des *Odes et Ballades*, il souscrit lui-même aux jugements des critiques qui affirment que « ses *Odes* n'étaient pas des odes », et que « ses Ballades ne sont pas des ballades ». Il continue :

> On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet ; la *chanson* tolère ce que *l'ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots[5].

L'argument nominaliste permet ici de se libérer des normes génériques, en frappant d'inanité la notion de genre elle-même.

Cette notion semble en effet parfois mise à mal dans le champ romantique. Parce que la littérature ne se constitue plus à partir d'un goût et d'une raison universels, mais à partir d'une individualité nécessairement originale, chaque écrivain crée son propre genre. La généricité n'est donc plus un étalon illustrant la conformité de l'écrivain avec les critères de valeur qu'incarnent les règles, mais la capacité qu'un auteur a, par son talent propre, à s'ériger lui-même en modèle original. Schlegel faisait le vœu que chaque œuvre forme un genre pour elle-même. Un critique de *L'Européen*, en 1832, annonce que ce vœu est réalisé, mais il le déplore : « ces messieurs ne seront pas contents, si vous ne dites à chacun d'eux qu'il est spontané, qu'il a créé un genre, qu'il est un

[5] Victor Hugo, « Préface de 1826 », *Odes et Ballades*, *Œuvres poétiques I : Avant l'exil, 1802-1851*, éd. Pierre Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 279-280.

type, qu'il a une école ; car tout le monde veut avoir une école aujourd'hui : c'est la mode[6]. » Ainsi le genre éphémère du « roman maritime » n'est-il illustré que par quelques œuvres d'Eugène Sue[7].

Les critiques multiplient les néologismes génériques pour rendre compte de la production romantique, mais ces noms de genre restent des *hapax* dans la critique, tel « l'école-bourreau[8] ». Le refus des normes génériques ne conduit donc pas toujours à refuser la notion de genre en bloc ; il aboutit aussi à une production de genres sans descendance, dont la prolifération donne lieu à des listes génériques dressées avec dérision. Tel auteur écrit ainsi de lui-même, dans la préface d'un recueil de vers :

> Il n'a voulu exploiter :
>
> Ni le genre éthéré,
>
> Ni le genre fantastique,
>
> Ni le genre lakiste,
>
> Ni le genre pulmonaire,
>
> Ni le genre lacrymal,
>
> Ni le genre satanique,
>
> Ni le genre topographique,
>
> Ni le genre fashionable,
>
> Ni le genre bicéphale,
>
> Ni le genre allobroge,
>
> Ni le genre convulsionnaire,
>
> Ni le genre apocalyptique […] [9].

On voit qu'il serait trop hâtif de conclure de ce qui précède que la littérature du XIX^e^ siècle ne compte plus de genres, mais que des œuvres. Que la notion de genre devienne problématique ne signifie pas qu'elle disparaît. En effet, avant « l'éclatement des genres au XX^e^ siècle », pour reprendre le titre du colloque dirigé par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat[10], le XIX^e^ siècle semble surtout marqué par une prolifération des genres.

Le développement de la presse promeut de nouveaux genres, régis par une norme éditoriale, comme les Physiologies étudiées par Valérie Stiénon. L'essor du roman aboutit à la multiplication de nouveaux genres thématiques : parallèlement au roman noir qui « survit[11] » encore, le roman personnel se développe[12], le roman historique apparaît[13].

---

6 Compte rendu des *Contes bruns*, *L'Européen*, t. I, n° 13, 25 février 1832, p. 200.

7 Notamment *Atar-Gull*, *La Salamandre*, *La Vigie de Koat-Ven*.

8 *L'Européen*, art. cit., p. 200.

9 Adolphe Mathieu, *Passe-temps poétiques. Poésies diverses*, 1835, p. VIII-IX.

10 M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), *op.cit.*

11 Roland Virolle, « Vie et survie du roman noir », *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Pierre Abraham et Roland Desné (dir.), *Tome 4 : 1789-1848*, première partie, Pierre Barbéris et Claude Duchet (dir.), Messidor/Éditions sociales, 1972, p. 138-147.

12 Voir Véronique Dufief-Sanchez, *Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromentin, 1802-1863*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2010.

13 Voir Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott* [1898], Champion, 1912.

Ces genres n'ont plus grand chose en commun avec l'épopée ou la tragédie des époques antérieures. Les genres de l'époque romantique ne constituent pas des normes prescriptives ; si norme générique il y a, elle doit maintenant s'entendre au sens descriptif du terme. Le régime générique n'est plus le même, et la « norme » doit s'entendre différemment, selon une nuance développée par Jean-Marie Schaeffer, qui propose de

> distinguer, à l'intérieur de la généricité modulatrice, entre l'application d'une règle et des relations génériques non motivées par une prescription explicite. Lorsqu'un nom de genre se réfère à une règle explicite, la relation primordiale est celle entre un texte et cette règle, et est donc de l'ordre d'une application, alors que, lorsqu'il se réfère à une classe historique, la relation est avant tout de l'ordre de la ressemblance et dissemblance entre textes[14].

Il ne s'agit donc pas d'appliquer une règle mais d'imiter, plus ou moins fidèlement, des textes antérieurs.

Cette logique hypertextuelle à l'œuvre dans de nombreux genres de l'époque romantique explique un autre fait curieux de l'époque : de nombreux critiques ne distinguent pas entre la notion de genre et celle d'école. Les deux termes sont utilisés indifféremment : on parlera moins souvent du « roman noir » que de « l'école d'Ann Radcliffe » ; ou, pour citer un autre exemple, le roman de Maturin *Les Albigeois* est précédé, dans son édition de 1825, d'une notice biographique anonyme qui évoque le caractère « frénétique » de l'œuvre :

> Voilà bien le genre que Ch. Nodier a parfaitement défini par le dénomination de genre frénétique. Notre littérature moderne en a produit un modèle dans *Han d'Islande*, conception monstrueuse, mais qu'il ne faut pas confondre avec certaines compositions qui n'ont de l'école frénétique que la fantasmagorie et le mauvais style[15].

On voit ainsi l'auteur de la notice mentionner le « genre frénétique » et, deux lignes plus loin, « l'école frénétique ». Le genre n'est ici pas distingué de l'école, parce qu'il fonctionne en effet selon une logique hypertextuelle.

La norme générique, dans ce cas, n'est donc plus une règle. C'est un trait récurrent des œuvres appartenant au genre. La définition du genre est formée d'une nébuleuse de traits définitoires, dont certains joueront un rôle majeur dans l'identification du genre, mais dont aucun ne constituera une règle. Il en résulte que la définition du genre est bien souvent moins ferme, moins fixe, que dans les cas où les genres constituent des normes prescriptives. Ce caractère flottant des genres de l'époque romantique s'observe bien dans le traitement, par la critique, des noms de genre, comme le montre l'exemple du « genre frénétique ». D'une part, le sens figuré reste toujours lisible derrière le sens générique, et il est souvent difficile de déterminer l'usage qui est fait du mot : ainsi, quand le rédacteur des *Annales de la littérature et des arts* considère que « le genre [de Lord Byron] est frénétique, malgré le génie de l'auteur », et « qu'on ne peut même pas décorer du nom de poésie maladive et frénétique les misérables rapsodies qui courent le monde sous le nom du romantisme[16] », il est difficile de savoir si le critique caractérise simplement cette littérature comme frénétique, ou s'il fait référence au *genre frénétique*. D'autre part, le nom du genre est aussi peu fixé que l'est le genre lui-même : le genre frénétique pourra ainsi être également appelé « genre horrible », « littérature galvanique », « littérature de Cannibales », ou « roman-charogne ».

Il apparaît donc que la norme générique peut au moins être entendue en deux sens distincts. La norme peut être prescriptive : les genres sont fondés sur des règles, et l'œuvre est évaluée d'après le respect de ces règles. La norme peut être descriptive : dans ce cas, des codes génériques existent toujours, mais ils ont été institués par un texte qui fait office de modèle fondateur. Dès lors l'histoire du genre représente moins la répétition d'un modèle qu'une chaîne faite de jeux

---

[14] J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 171.

[15] « Essai biographique et littéraire sur le Révérend CH.-ROBERT MATURIN et sur ses ouvrages », *Les Albigeois, roman historique du XII^e^ siècle, par le Rd Ch. R. Maturin, auteur de Melmoth, de Bertram, etc., traduit de l'anglais, et précédé d'une notice biographique sur le révérend Ch. R. Maturin*, Paris, Gosselin, 1825, t. I, p. XXIV.

[16] *Annales de la littérature et des arts*, t. X, 1823, p. 289.

hypertextuels ; les codes génériques peuvent être adoptés, détournés, parodiés, hybridés avec d'autres. Ces jeux avec la norme ne sont pas des transgressions de la loi générique ; au contraire, ils en font partie. L'histoire du genre n'est plus la répétition d'un modèle fixe, mais l'ensemble de variations autour de quelques codes. La norme générique se prête alors idéalement à la constitution dynamique d'une poétique originale.

Sébastien Baudoin
Université de Clermont-Ferrand II

LE JEU DE LA NORME ET DU RENOUVEAU GÉNÉRIQUE : CHATEAUBRIAND FACE À SES ŒUVRES

Depuis *De la Littérature* de Mme de Staël, les genres littéraires, en France, sont soumis à l'examen du renouveau romantique : les tenants du Classicisme et de l'orthodoxie générique ont ainsi longtemps fustigé les « modernes » romantiques, les accusant de se livrer à des écrits sans norme aucune, désordonnés, sans unité, bref des œuvres qui n'en sont pas, assimilées à des brouillons aussi tempétueux que les esprits qui les ont noircis « à la diable » comme dirait Chateaubriand en parlant de l'écriture de Saint-Simon[1]. Cet argument de l'ordre et de l'unité comme fondateurs du genre littéraire semble bel et bien constituer une norme dont s'écartent les romantiques. De ce fait, ils transgressent un interdit : celui de la continuité des genres et des formes littéraires héritée de la pensée classique, elle-même nourrie d'Aristote repris par Horace. On perçoit bien comment, en bouleversant cet ordre pérennisé par une tradition normative, Chateaubriand, à la fois néoclassique et romantique, va venir troubler l'eau du lac, jusque-là mer d'huile inchangée.

Nous étudierons ainsi la manière dont Chateaubriand justifie le désordre assumé de ses œuvres en fondant sa nouvelle esthétique générique sur un dépassement de l'académisme classique.

Le discours liminaire et péritextuel de l'auteur témoigne en effet d'une volonté affichée d'assumer et de revendiquer le désordre apparent, apparent seulement car tout porte à croire qu'il s'agit là d'un faux négligé qui masque un renouveau essentiel des genres à l'époque où le romantisme révolutionne la littérature.

Assumer le désordre et l'inclassable : le discours liminaire et péritextuel

Que ce soit dans les préfaces, les examens ou les transitions instaurées dans *Voyage en Amérique*, Chateaubriand insiste sur plusieurs éléments qui entrent dans la structure de ses œuvres et qui les rendent atypiques. Leur aspect composite puis les lacunes qu'ils contiennent s'expliquent en partie par leur interaction essentielle : elles sont en effet à mettre en rapport les unes avec les autres.

Des œuvres composites

Alors qu'Horace, dans son *Art poétique*, insiste sur l'unité du genre littéraire[2], Chateaubriand, prenant la posture de l'écrivain malhabile qui ne sait comment qualifier son œuvre, présente fréquemment ses fictions au moyen d'une taxinomie ambivalente : *Atala*, dans la préface à l'édition de 1801, est présenté comme « une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique », un « petit ouvrage » aux « formes les plus antiques », marqué par la « simplicité » de fond et de forme ; une note précise que le mot « poème » est utilisé « faute de savoir comment [se] faire entendre autrement » (*Atala*, 208). *René*, au même titre qu'*Atala*, est présenté comme un « fragment » du grand manuscrit rapporté du voyage effectué en Amérique et qui alimente les

[1] Chateaubriand dit ainsi de Mirabeau en le comparant à Saint-Simon : « Mirabeau tenait de son père et de son oncle qui, comme Saint-Simon, écrivaient à la diable des pages immortelles. » (*MOT*, I, p. 297).

[2] C'est ce que rappelle Jean-Marie Schaeffer analysant les « critères d'excellence » concernant l'œuvre, développés par Horace dans son *Art poétique* : « les plus importants » de ces critères seraient « l'unité conçue en analogie à l'unité d'un organisme vivant ainsi que la convenance réciproque entre certains contenus et certaines formes » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 30).

fictions comme le *Génie du Christianisme* ou *Essai sur les Révolutions*[3]. Quant aux *Aventures du dernier Abencérage*, elles sont qualifiées de « Nouvelle » (« Avertissement », 462) pour mieux plus tard être présentées comme « une espèce d'addition » (« Avertissement », 463) à la fin d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, elliptique et accélérée.

Dans cette perspective, les récits de voyage sont les ouvrages les plus difficiles à caractériser car, comme le rappelle Philippe Antoine, le récit de voyage est un « genre sans lois »[4] : comme *Atala*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* a un titre choisi par défaut, « faute d'avoir trouvé un titre plus convenable à [son] sujet » (« Préface de la première édition », 55). L'ouvrage est qualifié successivement d'ensemble de « réflexions », de « journal de route » non destiné à la publication, de « Mémoires d'une année de [sa] vie » ou encore de « guide », de « livre de poste des ruines »[5]. *Voyage en Amérique* est, pour sa part, avant tout un « manuscrit »[6] d'où sont tirés pêle-mêle des « récits », un « journal », des « lettres » et des « annotations »[7]. « L'Itinéraire ou mémoire des lieux parcourus » forme la première partie composite, suivie d'une seconde présentée comme un ensemble d'« esquisses de l'histoire naturelle de l'Amérique septentrionale » (*Voyage en Amérique*, 230). Enfin, *Voyage en Italie* serait formé, de l'aveu de l'auteur, d'abord d'un ensemble « d'opuscules » puis de « lettres » et de « notes » (*Voyage en Amérique*, « Avertissement », 76).

En ce qui concerne les épopées - *Les Martyrs* et *Les Natchez* –, elles n'en sont pas moins ambivalentes : *Les Martyrs* sont présentés comme « une épopée en prose »[8], prenant à revers la tradition versifiée du genre depuis Homère. L'« examen » de l'œuvre confine à la provocation de la part d'un auteur excédé par les critiques[9] : « Veut-on que ce soit un *roman* ? Je le veux bien. Un *drame* ? J'y consens. Un *mélodrame* ? De tout mon cœur. Une *mosaïque* ? J'y donne les mains » (*Les Martyrs*, 92). Le terme de « mosaïque » pourrait permettre de rassembler toutes les œuvres, hybrides, de l'auteur. Ainsi, *Les Natchez* relevant d'abord du modèle épique puis d'une « suite » romanesque, trouverait l'origine de sa dualité générique dans les deux manuscrits dont il serait issu : « l'un divisé en livres », « l'autre qui contient de tout sans division et avec tout le désordre de la matière » si bien que, selon l'auteur, « le roman remplace le poème » (*Les Natchez*, « Préface », 164). Cette hybridité générique des œuvres de Chateaubriand s'expliquerait essentiellement par leur nécessaire complémentarité : elles ne prennent de sens qu'en regard les unes des autres, d'où leur aspect apparemment incomplet ou inachevé.

---

[3] Présenté comme faisant partie de ses « fatras juvéniles » (*MOT*, I, p. 873), le manuscrit des *Natchez* constitue une manne volumineuse où Chateaubriand puise pour écrire le *Génie du Christianisme* et les épisodes romanesques – *Atala* et *René* – qui s'y adjoignent : « […] mon terrible manuscrit des *Natchez*, de deux mille trois cent quatre-vingt-treize pages in-folio, contenait tout ce dont le *Génie du Christianisme* avait besoin en description de la nature : je pouvais prendre largement dans cette source, comme j'y avais déjà pris pour l'*Essai*. […] Une espèce de fièvre me dévora pendant tout le temps de ma composition : on ne saura jamais ce que c'est de porter à la fois dans son cerveau, dans son sang, dans son âme, *Atala* et *René*, et de mêler à l'enfantement douloureux de ces brûlants jumeaux le travail de conception des autres parties du *Génie du Christianisme*. » (*Ibid.*, I, p. 555).

[4] Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand, contribution à l'étude d'un genre*, p. 23.

[5] *Ibid.*

[6] Chateaubriand mentionne souvent ce manuscrit comme s'il ne faisait que le reprendre au fil de son propos : « je laisse maintenant parler le manuscrit : je le donne tel que je le trouve » (*Voyage en Amérique*, p. 169) ; « le manuscrit présente maintenant un aperçu général des lacs du Canada » (*Ibid*., p. 186) puis, plus loin, « la suite du manuscrit contient la description du pays des Natchez », « immédiatement après la description de la Louisiane, viennent dans le manuscrit quelques extraits des voyages de Bartram, que j'avois traduit avec assez de soin. » (*Ibid*., p. 218).

[7] *Voyage en Amérique*, p. 169. Pour le « Journal sans date », Chateaubriand va même jusqu'à parler de « commencement de journal qui ne porte que l'indication des heures » (*Ibid*., p. 192), insistant délibérément sur son aspect inachevé.

[8] Dans l'« Examen » des *Martyrs*, Chateaubriand revient sur « la question de l'épopée en prose » en situant son œuvre dans la filiation d'Homère (*Les Martyrs*, p. 91).

[9] Comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, pour les « poéticiens pré-romantiques », « le genre n'est pas tant une notion explicative qu'un critère de jugement littéraire » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 34).

Des œuvres lacunaires, pensées en interaction

Bon nombre des œuvres de fiction de Chateaubriand sont lacunaires, elles se signalent par leur incomplétude qui les fait passer pour des brouillons, des esquisses inachevées. *Atala* et *René* semblent en effet n'être que des fragments des « manuscrits sur l'Amérique », dont sont nés aussi *Les Natchez* : ils figurent des épisodes de l'épopée, épisodes détachés rassemblés en premier lieu dans *Génie du Christianisme* illustrant les bienfaits de la religion chrétienne, pour ce qui est d'*Atala*, et des méfaits pour celui qui n'est pas touché par sa grâce, dans le cas de *René*. De même, *Les Aventures du dernier Abencérage* sont le développement romanesque de la fin de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et *Les Martyrs* sont eux aussi à penser en complément à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, puisque le voyage entrepris l'a été « pour chercher des images » (« Préface de la première édition », 55) en vue de la constitution de cette épopée. Les récits de voyages n'échappent pas à cette règle et sont volontiers lacunaires car ils « recycl[ent] des notes ou des articles publiés »[10] pour le cas du *Voyage en Italie*, les « blancs » et « lacunes » correspondant, pour Philippe Antoine, à une volonté « délibérée » de refléter la « disposition d'esprit du voyageur »[11], ne voulant pas intégrer une composante autobiographique à son ouvrage, alors qu'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* l'intègre allègrement, se recentrant autour du « moi » pour faire du « mélange des matières » une « garantie de naturel »[12]. *Voyage en Amérique* ne peut ainsi se départir des récits de fiction américaine : la récurrence du retour au « manuscrit » comme socle commun au récit de voyage et aux fictions en assure la cohésion malgré l'apparence de « collecte de matériaux résiduels ou oubliés »[13]. C'est que l'aspect hybride et lacunaire de bon nombre d'écrits de Chateaubriand n'est pas tant le signe d'un négligé esthétique feint, d'une *sprezzatura* romantique[14], que d'une transition essentielle des genres vers un certain renouveau[15].

Hybridité et refondation générique : épopée romanesque, récit personnel et récit de voyage littéraire.

Renouveau romanesque

Les récits de fiction, par leur hybridité générique remarquable, deviennent des laboratoires de l'écriture qui dévoilent à ciel ouvert une nouvelle esthétique : *Atala* est présenté par l'auteur comme un « ouvrage qui sort de toutes les voies connues » (Préface de 1801, 208). La prolifération des descriptions en fait une continuation du « poème » exotique que constitue à ses yeux *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre mais, comme l'indique Chateaubriand, l'exemple est tout autant celui des « rhapsodes » antiques et « ce petit ouvrage », comme il le qualifie, est doté des « formes les plus antiques ; il est divisé en *prologue*, *récit* et *épilogue* » (préface de 1801, 208). Sa structure même en fait une recomposition romanesque dans un cadre épique que la critique

[10] Telle est l'analyse qu'en donne Philippe Antoine dans sa « Présentation » du *Voyage en Italie*, dans *Œuvres Complètes*, tomes VI-VII, p. 597.

[11] *Ibid.*, p. 598.

[12] Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, p. 17.

[13] Henri Rossi, « Présentation », dans *Voyage en Amérique*, p. 598.

[14] La notion de « *sprezzatura* », traduite par Alain Pons par le terme de désinvolture, est ainsi défini par Baldassar Castiglione dans son *Livre du Courtisan* (1528) : attitude qui « cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (p. 54). Alain Pons précise en note que ce mot de « *sprezzatura* » désigne particulièrement chez Castiglione « une certaine manière d'attacher peu de prix, ou plus exactement de paraître attacher peu de prix, à ce que l'on fait ou dit » (*Ibid*.). Il nous semble que c'est bien là l'attitude de Chateaubriand lorsqu'il présente ses œuvres au lecteur.

[15] Depuis Aristote, « l'unité interne » est le critère du genre, et la répartition des genres est stricte : poésie épique, dramatique, lyrique. Chateaubriand brouille ces distinctions en les faisant se contaminer l'une l'autre.

rapproche de celui originellement conçu pour *Les Natchez*[16]. *René*, comme *Atala*, étonne par son petit nombre de pages mais aussi par son indéfinition générique : de nombreuses lettres sont insérées dans la trame narrative, laissant la place à un concert de voix quasi polyphonique qui se détache sur le fond constitué par le timbre désenchanté de René, débouchant sur les deux longues prises de parole du père Souël et de Chactas. L'œuvre est constituée d'un discours rétrospectif qui se construit comme le pendant de celui que Chactas à René trame de la narration d'*Atala*. *René* et *Atala* se renvoient en miroir deux visages jumeaux de la désillusion, à la manière d'un Janus littéraire où les tableaux descriptifs sont légion. Seules *Les Aventures du dernier Abencérage* sont identifiées à la « Nouvelle » par l'auteur lui-même et représentent un récit atypique de type « troubadour ». Cependant, bien plus que les ouvrages de fiction, les épopées et les récits de voyage de Chateaubriand témoignent d'une véritable refondation générique.

Renouveau épique

Les Martyrs furent un échec retentissant : Chateaubriand a trop voulu imiter les Anciens, Homère et Virgile, sans prendre conscience que le temps n'était plus à l'épique antique. Pourtant, il défend, dans l'« Examen » de l'œuvre, le renouveau qu'il tente d'opérer et qui tient en deux aspects majeurs : le style et le ton, qui vont de pair. Défendant son parti pris générique contre ses détracteurs, il insiste sur le choix délibéré de ce qu'il appelle un « langage inférieur » comme un moyen d'exprimer avec « moins d'entraves l'enthousiasme que [lui inspirent] les sentiments des grands cœurs, les caractères élevés, les actions magnanimes… » (*Les Martyrs*, 92) : un style moins élevé permet de mieux se rapprocher de son sujet et des personnages dont il peint les mouvements. Ce grand écart lui a pourtant été fatal et *Les Natchez* le réalisent sur le plan de la bipartition du volume.

« Epopée de l'homme de la nature » (*Atala*, préface de 1801, 205), *Les Natchez* constituent ainsi une « singularité littéraire » de l'aveu de l'auteur : l'écart de ton entre la première partie, divisée en livres, atteignant la « dignité de l'épopée, comme dans *Les Martyrs* » et la seconde partie qui « descend à la narration ordinaire, comme dans *Atala* et dans *René* » (*Les Natchez*, « préface », 163) est un moyen de signaler à la fois un échec et une tension permanente qui nourrit son œuvre. S'il se vante par là de montrer aux jeunes plumes comment « changer une composition littéraire et la faire passer d'un genre à un autre », bref comment « passer du roman à l'épopée », comme il le dit dans les *Mémoires d'outre-tombe* (*MOT*, I, 852), c'est pour mieux justifier une nouvelle manière d'écrire qui dépasse les catégories génériques jusque-là admises. Ce que l'on ne pardonnait pas à Chateaubriand, on ne le pardonnait pas non plus à tous les romantiques, à savoir d'utiliser l'épopée, le grand genre, comme matrice romanesque qui puisse élever le style au sein même d'un écrit de fiction en prose, traditionnel. Ce mélange des genres dérange et c'est bel et bien pourtant la voie ouverte à Hugo, à Balzac et à Zola dans leurs visions épiques et démesurées de l'homme, du monde et de la société. Ainsi, il fallait un genre sans règles pour mieux épouser les élans de liberté d'un auteur tel que Chateaubriand : ce genre protéiforme, c'est le récit de voyage.

[16] C'est la thèse défendue par Jean-Claude Berchet dans son analyse du prologue et de l'épilogue d'*Atala* dans son édition des *Natchez* (Paris, Le Livre de Poche, 1989) : « Il faut donc supposer que ce prélude descriptif a commencé par constituer une introduction à la totalité des *Natchez*, avant de servir de prologue à *Atala* » (note 76, p. 611) ; « Pas plus que le prologue […], [l']épilogue ne se rattache structurellement à *Atala*. » (note 199, p.627) ; « Chateaubriand avait sans doute, en 1801, utilisé un « prologue » et un « épilogue » destinés auparavant à encadrer *Les Natchez*. » (p. 569).

Renouveau viatique

Avec Chateaubriand naît le récit de voyage à vocation littéraire qui devient peu à peu un genre à part entière au cours du XIX^e^ siècle : il en fonde les principes essentiels[17]. À l'origine même du récit de voyage est l'absence d'unicité générique et de ligne claire : « le mélange des genres ou le montage de discours divers » sont les seules normes à suivre[18]. Chateaubriand aime particulièrement le récit de voyage pour sa plasticité générique, « sans rien en lui qui pèse ou qui pose » dirait Verlaine[19]. *Voyage en Italie* est ainsi constitué d'un assemblage de « fragments de lettres et de journaux » qui côtoient des « morceaux plus élaborés »[20], laissant librement l'auteur composer, suggérer et associer à sa guise les « différentes pièces » de son ouvrage selon le modèle de la « mosaïque » que *Littré* définit comme un « ouvrage d'esprit composé de morceaux séparés, dont les sujets sont différents »[21]. Les disparités entre les passages en style télégraphique et les véritables morceaux littéraires rédigés avec soin aboutissent à la constitution d'un ouvrage duel, « à la fois esquisse et anthologie »[22], qui prend la forme d'une ruine avec des pans encore totalement préservés, semblable à la villa Adriana ou aux ruines de Tivoli qu'affectionne particulièrement l'auteur.

Voyage en Amérique relève aussi de l'écriture « fragmentée » mais, comme le rappelle Henri Rossi, ce qui pourrait sembler épouser le principe de composition commun à de nombreux récits de voyage de l'époque à partir de 1790, à savoir la « datation au jour le jour » et « formes de chapitres qui suivent le déroulement du voyage »[23], relève en réalité d'un réel souci de composition. *Voyage en Amérique* serait en effet « atypique » par le « décalage temporel […] entre l'expérience et la parution du récit »[24], séparés de trente-six ans : cette « recomposition » *a posteriori* apparente l'ouvrage à une « version anticipée des *Mémoires* » et se présente, selon les termes de Richard Switzer, comme une « magnifique et grandiose utilisation des restes »[25]. C'est que Chateaubriand prend soin, entre chacun des fragments qui composent son ouvrage-mosaïque, de rédiger des transitions qui donnent une cohérence à l'ensemble. Bien plus, il donne à son fameux « Journal sans date » un aspect de journal de bord écrit au fil de l'eau et des voyages, derrière lequel se laisse percevoir en réalité une véritable écriture poétique, travaillée avec soin dans une logique dramatique[26].

Au sein de la collection des voyages de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* sort quelque peu du lot commun puisqu'il demeure l'ouvrage le plus achevé : y disparaissent les esquisses en style télégraphique ou les notations de type journal de bord, mis à part dans la dernière page. Le renouveau apporté par ce récit est plus profond encore : l'inscription du « moi » en son centre[27] en font autant une anticipation des *Mémoires d'outre-tombe* que la préfiguration d'un genre en mutation qui, en accueillant la composante individuelle et autobiographique, cherche à « plaire »

---

17 Alain Guyot et Roland le Huenen voient d'ailleurs dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* « l'invention du voyage romantique » dans le titre qu'ils donnent à leur ouvrage : *Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique* (Paris, PUPS, 2006).

18 C'est ce que rappelle Philippe Antoine, dans *Les récits de voyage de Chateaubriand, contribution à l'étude d'un genre*, p. 23.

19 Dans son poème intitulé « Art poétique » contenu dans le recueil *Jadis et Naguère* (1881), section « Jadis ».

20 Philippe Antoine, « Présentation », dans *Voyage en Italie*, p. 598.

21 C'est ce que rappelle ce même Philippe Antoine, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, p. 20.

22 Philippe Antoine, « Présentation », dans *Voyage en Italie*, p. 604.

23 Henri Rossi, « Présentation », dans *Voyage en Amérique*, p. 44.

24 *Ibid*., p. 46.

25 Richard Switzer, cité par Henri Rossi, *Ibid*.

26 C'est ce que révèlent la lecture et l'examen du « Journal sans date » de *Voyage en Amérique* (p. 193-199), souvent considéré comme une collection de récits en prose particulièrement travaillés par l'auteur.

27 Comme en attestent des formules du type « je parle éternellement de moi » (« Préface de la première édition », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 56) ou la présentation de son récit comme les « mémoires d'une année de ma vie » (p. 55).

et à « instruire »[28] tout à la fois, dans la tradition la plus classique, mais hésite aussi « entre le roman […] et l'Histoire »[29]. Chateaubriand se réapproprie le cadre chronologique de l'itinéraire, propre au récit de voyage traditionnel, pour fonder le récit viatique sur de nouveaux principes : les « aléas du voyage » et « l'humeur du voyageur »[30].

La « mosaïque » demeure ainsi l'état générique transitoire commun à bon nombre d'œuvres de Chateaubriand, signe à la fois d'une transformation de la norme littéraire et d'une refondation, par l'écriture romantique, des lois régissant les genres en la matière : l'œuvre romanesque ou épique utilise les cadres génériques traditionnels pour les détourner au profit d'une esthétique de la variété qui trouve sa meilleure expression dans le récit de voyage, dont l'absence de règles bien définies permet d'accueillir un grand nombre d'innovations au gré de la liberté de l'écrivain. Chateaubriand n'hésite pas à jouer sur cet aspect pour excuser la forme parfois peu conventionnelle de ses écrits. Dans *Voyage en Amérique*, à la fin du « journal sans date », ne déclare-t-il pas « dans mon travail, le tout est beaucoup plus enchevêtré, de sorte qu'il est presque impossible de séparer ce qui est de moi de ce qui est de Bartram, ni souvent même de le reconnoître » (*Voyage en Amérique*, 218) ?

Bibliographie

Œuvres de Chateaubriand

Atala, *Les Aventures du dernier Abencérage*, *René*, in *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, Honoré Champion, 2008.

Itinéraire de Paris à Jérusalem, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

Les Martyrs, in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

Mémoires d'outre-tombe, tomes I et II, Paris, Le Livre de Poche / Classiques Garnier, « La Pochothèque », 1989-1998. [Abréviation : MOT].

Les Natchez, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

Voyage en Amérique, *Voyage en Italie*, in *Œuvres complètes*, tomes VI-VII, Paris, Honoré Champion, 2008.

Œuvres d'autres auteurs

Castiglione, Baldassar, *Le Livre du Courtisan*, traduction d'Alain Pons, Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1991 [1528].

Œuvres critiques

Antoine, Philippe, *Les Récits de voyage de Chateaubriand, contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 1999.

—, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

[28] Selon l'adage des moraliste du XVIIe siècle, reprenant le « *placere* » et le « *docere* » des auteurs antiques.

[29] Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, p.18-19.

[30] *Op. cit.*, p. 20-21.

Isabelle Hautbout
Université de Picardie Jules Verne

QUÊTE GÉNÉRIQUE ET QUÊTE DE SENS CHEZ ALFRED DE VIGNY

Alfred de Vigny se concevait, non sans raison, comme l'auteur qui « se mit en marche bien jeune, mais le premier[1] » dans la refonte des genres opérée par les romantiques au début du XIX^e^ siècle. Auteur polygraphe, il mena cette réforme sur tous les fronts. Dès les années 1820, avec ses « Poèmes » (il n'adopte généralement pas d'étiquette plus précise et, par là, plus contraignante[2]), Vigny participe au renouveau de l'épopée que connaissent alors la France et l'Angleterre. Il ménage une moindre place au merveilleux et procède à un raccourcissement qui préfigure la formule fragmentaire de la *Légende des siècles* ; il modernise le récit, le dramatisant et jouant sur les points de vue[3]… En 1826, avec *Cinq-Mars*, il popularise la formule du roman historique inspiré de Walter Scott. Au théâtre, il conçoit l'entreprise, quasi militante, dans les années 1827-1830, d'adapter Shakespeare et de le porter à la scène. La création du *More de Venise* (tiré d'*Othello*) en 1829 constitue ainsi un jalon dans l'histoire du théâtre, avant la bataille d'*Hernani* en 1830. Vigny participe aussi à la vogue du drame historique foisonnant et trépidant avec une création personnelle comme *La Maréchale d'Ancre*, en 1831.

Cependant, il ne prend pas le parti de l'innovation générique pour elle-même mais au nom du sens. Il ne défend ainsi pas tant la nouveauté que la souplesse. La distance critique qu'il n'a de cesse de cultiver lui permet, en définitive, de faire du genre, libéré de tout poids normatif, un outil de pensée.

Un besoin de renouveau

Vantant la nouveauté de ses *Poèmes antiques et modernes*, en 1837, Vigny attire l'attention de ses lecteurs sur la mise en scène, « sous une forme Épique ou Dramatique », d'une « pensée philosophique[4] », façon de revendiquer les ambitions spirituelles de la révolution romantique, en un possible écho à Lamartine qui proclame, en 1834 :

> La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale comme les époques que le genre humain va traverser ; elle sera intime surtout, personnelle, méditative et grave ; non plus un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle, mais l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme[5].

Cette primauté de l'idée est constante chez Vigny et gouverne sa défense d'un renouveau des genres. C'est déjà ce que montre le texte qu'il place en tête de l'édition du *More de Venise* : *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, dernier grand manifeste du théâtre romantique, deux ans après la préface de *Cromwell.* C'est pour condamner une absence de

1 Préface des *Poèmes antiques et modernes* datée d'août 1837, *Œuvres complètes*, t. I, p. 5.

2 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand soulignent l'originalité de la caractérisation minimale de « Poèmes », rappelant que, avant la refonte de la poésie, celle-ci n'est pas un genre unitaire (ni premier) mais « un ensemble de genres définis chacun par la spécificité d'un sujet, d'une tonalité, d'un enjeu ou encore de telle circonstance » (p. 65).

3 Voir les innovations des poèmes d'Ossian ou de Goethe exposées par Jean-Louis Backès (chap. 4 et 6). Claude Millet remarque de plus que Vigny a lyrisé l'épopée, en faisant entendre les sentiments de héros comme Moïse (Michel Jarrety (dir.), p. 342).

4 Préface des *Poèmes antiques et modernes*, *op.cit*.

5 Alphonse de Lamartine, *Des Destinées de la poésie*, 1834 (cité par Paul Bénichou, p. 1053-1054.)

sens et de vérité que Vigny acère une plume de polémiste rappelant les provocations de Stendhal[6] ou Hugo[7] :

> Donc, il fallait, dans des vestibules qui ne menaient à rien, des personnages n'allant nulle part, parlant de peu de chose avec des idées indécises et des paroles vagues, un peu agités par des sentiments mitigés, des passions paisibles, et arrivant ainsi à une mort gracieuse ou à un soupir faux. Ô vaine fantasmagorie[8] !

De façon plus étonnante, Vigny fait même entendre les accents libéraux d'un Benjamin Constant[9], liant révolutions politique et littéraire : « Je suis juste, tout était bien en harmonie dans l'ex-système de tragédie ; mais tout était d'accord aussi dans le système féodal et théocratique, et pourtant il fut[10]. »

Vigny ne cantonne pas son plaidoyer dans ses préfaces ; plusieurs de ses œuvres justifient leur nouveauté en leur sein. C'est le sens des scènes de lecture que l'on trouve dans *Cinq-Mars*. Ainsi, à la fin chapitre XV, Marie entreprend de goûter les charmes de *L'Astrée*, poussée par la renommée de l'ouvrage. Le narrateur peint alors, non sans ironie, la déception de la lectrice face aux codes du roman pastoral et galant, qui s'avère impropre à toucher, à force d'artificialité et de sophistication. La mise en scène de ce contre-modèle est bien sûr un moyen pour Vigny de valoriser le roman historique romantique tel qu'il l'inaugure : fait de vérité, de vivacité, de passion, de profondeur… Le chapitre XX, précisément intitulé « La lecture », défend *a contrario* une thèse similaire : alors que Milton, lisant des extraits de son *Paradis perdu*, est très mal reçu par le clan de Scudéry, dont le narrateur dénonce « les scrupules religieux » et « le faux goût », l'émotion spontanée de Marion Delorme plaide en creux en faveur d'un renouveau esthétique permettant une véritable révélation éthique :

> De douces larmes bien involontaires coulaient des yeux de la belle Marion de Lorme : la nature avait saisi son cœur malgré son esprit ; la poésie la remplit de pensées graves et religieuses dont l'enivrement des plaisirs l'avait toujours détournée ; l'idée de l'amour dans la vertu lui apparut pour la première fois avec toute sa beauté, et elle demeura comme frappée d'une baguette magique et changée en une pâle et belle statue[11].

« La Maison du Berger » radicalise la démarche : la deuxième section développe en effet une critique de presque toute l'histoire de la poésie, déchue « dès l'enfance » en compromettant sa « belle gravité[12] » dans la satire et le discours politique. Contre l'engagement d'un confrère comme Lamartine, Vigny semble ainsi appeler de ses vœux un retour aux origines orphiques de la poésie, alors revêtue d'une mission sacrée. C'est dire si la révolution littéraire qu'il défend ne consiste pas en une nouveauté systématique et gratuite.

Une souplesse essentielle

Vigny prend soin, dans ses préfaces, de ne pas ériger la nouveauté en norme vaine. La dernière partie de la *Lettre […] sur les spectacles* fait ainsi entendre des nuances importantes :

---

6 Stendhal, *Racine et Shakespeare,* 1823-1825 : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. / Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. » (cité par Anne Ubersfeld, p. 59).

7 Victor Hugo, préface de *Cromwell* : « la cage des unités ne renferme qu'un squelette. » (p. 83).

8 *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, Œuvres complètes*, t. I, p. 403-404.

9 Benjamin Constant, *De la Guerre de Trente Ans*, 1829 : « J'aurais dû pressentir qu'une révolution politique entraînerait une révolution littéraire » (cité par A. Ubersfeld, p. 51).

10 A. de Vigny, *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, op.cit.,* p. 403.

11 A. de Vigny, *Cinq-Mars, Œuvres complètes*, t. II, p. 234-235.

12 A. de Vigny, « La Maison du Berger », v. 162, 155, *Les Destinées*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 123-124.

> Je n'ai fait là que vous présenter une vue de cette tentative littéraire. Le système entier sera mieux expliqué par des œuvres que par des théories. En poésie, en philosophie, en action, qu'est-ce que système, que manière, que genre, que ton, que style ? Ces questions ne sont résolues que par un mot, et toujours ce mot est un nom d'homme. La tête de chacun est un moule où se modèle toute une masse d'idées. Cette tête une fois cassée par la mort, ne cherchez plus à recomposer un ensemble pareil. Il est détruit pour toujours[13].

La *Dernière nuit de travail*, qui introduit *Chatterton* en 1834, se clôt d'une façon similaire :

> La vanité la plus vaine est peut-être celle des théories littéraires. Je ne cesse de m'étonner qu'il y ait eu des hommes qui aient pu croire de bonne foi, durant un jour entier, à la durée des règles qu'ils écrivent. […] Il n'y a ni maître ni école en poésie ; le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde, et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelque fois[14].

Vigny ne fait pas là figure d'exception. Sylvain Ledda avertit en effet : « Certes le drame romantique brise le moule du modèle racinien, mais il n'érige pas à sa place une statue de fer blanc. »[15] Ainsi, Hugo prône, lui aussi, la souplesse dans la préface de *Cromwell* :

> Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet[16].

On remarquera chez les deux auteurs la façon dont le refus de la norme littéraire se justifie par la primauté des pensées et des personnalités de chacun. Cette défense de l'individualité explique la critique qui, dans la *Dernière nuit de travail,* perce à l'opposé sous le portrait d'un homme de lettres au talent creux :

> Il se fait le langage des genres, comme on se fait le masque des visages. Il peut écrire la comédie et l'oraison funèbre, le roman et l'histoire, l'épître et la tragédie, le couplet et le discours politique. Il monte de la grammaire à l'œuvre, au lieu de descendre de l'inspiration au style […] – C'est L'HOMME DE LETTRES[17].

Cette dépréciation s'accorde avec un profond refus de la systématisation et du dogmatisme qu'incarne avec force chez Vigny le Docteur noir. Ce personnage, pour qui « nul n'enseigne, puisque nul ne sait[18] », prononce notamment, dans *Stello*, une critique des synthèses qui peut intéresser le domaine littéraire :

> Dans cette violente passion de tout rattacher, à tout prix, à une cause, à une *synthèse,* de laquelle on descend à tout, et par laquelle tout s'explique, je vois encore l'extrême faiblesse des hommes qui, pareils à des enfants qui vont dans l'ombre, se sentent tous saisis de frayeur, parce qu'ils ne voient pas le fond de l'abîme que ni Dieu créateur ni Dieu sauveur n'ont voulu nous faire connaître[19].

Conformément à la volonté de préserver la liberté de toute création, qui fait sa richesse, la pratique générique de Vigny s'illustre par sa souplesse et son constant renouvellement. C'est ce que permet de comprendre cette note de l'auteur sur sa « manière de composer », à l'opposé du primat de la forme chez l'homme de lettres :

> L'idée une fois reçue m'émeut jusqu'au cœur, et je la prends en adoration. […] Puis je travaille pour elle, je lui choisis une époque pour sa demeure, pour son vêtement une nation. Là je fouille les temps et les débris de la société de ces âges qui conviennent le mieux à sa manifestation. Ces précieux restes une fois assemblés, je trouve le point par lequel *l'idée* s'unit à eux dans la *vérité de*

---

13 *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, op.cit.,* p. 411-412.
14 *Dernière nuit de travail*, *Œuvres complètes,* t. I, p. 758.
15 Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Flaurence Naugrette (dir.), p. 128.
16 V. Hugo, préface de *Cromwell,* p. 88.
17 *Dernière nuit de travail*, *op.cit*., p. 751.
18 *Daphné, Œuvres complètes*, t. II, p. 901.
19 *Stello, ibid.,* p. 618.

> *l'art* et par lequel la réalité des mœurs s'élève jusqu'à l'idéal de la *pensée-mère* ; sur ce point flotte une *fable*, qu'il faut inventer assez passionnée, assez émouvante pour servir de démonstration à l'*idée* et la *démonstration* incontestable s'il se peut[20].

L'absence de la question du genre dans ce fragment rejoint la négligence manifestée dans les *Réflexions sur la vérité dans l'art* précédant *Cinq-Mars* à partir de 1829 : « le germe de la grandeur d'une œuvre est dans l'ensemble des idées et des sentiments d'un homme, et non pas dans le genre qui leur sert de forme[21]. » Vigny s'interroge cependant sur les genres mais, loin de les réduire à un ensemble de caractéristiques formelles, et sans souci d'orthodoxie, il se place sur le plan de la réception, distinguant différentes conditions d'appréhension des textes, dont les incidences stratégiques sur la composition des œuvres restent à imaginer :

> On lit avec les yeux, seul, dans le cabinet, un roman, une longue histoire, un livre de sciences, de métaphysique, etc., qui seraient insupportables à entendre ; on écoute la poésie, la tragédie, le discours des rhéteurs ou de la chaire[22].

Cette conception très large des catégories génériques, dominée par leurs possibles effets sur le lecteur ou l'auditeur, explique sans doute la perméabilité des genres chez Vigny, avant tout soucieux de la transmission d'une idée. C'est ainsi que sa formule du poème philosophique se distingue par sa narrativité et sa discursivité, autant propices à susciter la surprise et l'émotion qu'à jouer sur la réflexion et l'exemplarité. Ses romans retiennent également l'attention par leur forte dramatisation[23], de même qu'on peut relever la dimension romanesque de son théâtre, où la psychologie prime sur l'action, comme en témoigne le développement de longs monologues s'apparentant à des flux de pensée[24].

L'adaptation de la forme à l'idée conduit en fait Vigny à une perpétuelle créativité générique. Lise Sabourin présente ainsi un romancier en « quête de structures novatrices[25] » porteuses d'idées. Après la tentative d'un roman historique finalement jugé vulnérable dans sa confrontation avec le vrai des faits, Vigny imagine, en effet, de regrouper trois récits censés illustrer une même thèse, mais qui tendent aussi à la complexifier, de même que le dialogue ou l'essai qui l'enveloppent, ce qui s'accorde bien à son goût de la nuance ; *Stello, Servitude et grandeur militaires* et *Daphné* échappent ainsi aux classifications génériques canoniques. À l'intérieur d'une même œuvre, Vigny varie aussi les manières d'écrire de façon signifiante. C'est ainsi que le premier récit inséré dans *Stello*, *Histoire d'une puce enragée,* constitue une parodie de style fleuri, dénonçant la frivolité de la cour de Louis XV ; la surprise de l'auditeur et l'explication du conteur éclairent cet exercice de style :

> « Hélas ! » s'écria douloureusement Stello, d'où vous vient le langage que vous prenez, cher docteur ? Vous partez quelquefois du dernier mot de chaque phrase pour grimper à un autre, comme un invalide monte un escalier avec deux jambes de bois.
>
> – D'abord, cela vient de la fadeur du siècle de Louis XV, qui alanguit mes paroles malgré moi […][26].

La variété des *Poèmes antiques et modernes* est peut-être la plus frappante ; Victor Hugo ne manqua pas de la célébrer : « Sa muse se présente à notre âge oublieux, insensé et triste, avec des traditions de toutes les histoires, des leçons de toutes les philosophies, des enchantements de toutes

---

20 *Journal d'un poète*, p. 1355-1356 (1860).

21 *Réflexions sur la vérité dans l'art, Œuvres complètes*, t. II, p. 6.

22 *Journal d'un poète*, p. 1122 (1839).

23 Voir, notamment, André Jarry, « Approches de la théâtralité chez Alfred de Vigny », Yolande Legrand (dir.), p. écable171-182.

24 Voir S. Ledda, « La dynamique romanesque dans La Maréchale d'Ancre », I. Hautbout et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), p. 177-191.

25 Lise Sabourin, « Vigny et le roman : une quête de structures novatrices », *ibid.*, p. 53-71.

26 *Stello, op.cit.*, p. 506.

les poésies[27]. » Comme le souligne cet éloge, Vigny adapte dans ce premier recueil ses choix formels aux époques parcourues, en une « sorte de généalogie du discours poétique[28] », selon la formule de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand. « La Dryade » est ainsi sous-titrée « Idylle dans le goût de Théocrite[29] », « Symétha » se présente comme une « Élégie[30] ». De la sorte, Vigny rattache les genres à une période et à un contenu précis, ce qui est une façon de revendiquer en acte une motivation et une mobilité.

Des genres pour penser

Ce souci de faire servir l'idée par le genre motive une distance critique constante, notamment vis-à-vis d'un romantisme trop superficiel. La deuxième partie de la réponse du docteur noir justifiant l'affectation de son style au début de *Stello* constitue ainsi une pique à certains contemporains jugés creux : « j'ai la manie de faire du style pour me mettre bien dans l'esprit de quelques-uns de vos amis[31]. » *Chatterton* manifeste plus clairement son indépendance face à la vogue d'un théâtre spectaculaire, que Vigny a pourtant su mettre au service d'une réflexion historique et philosophique sur le cours des événements dans *La Maréchale d'Ancre*, en 1831. D'une esthétique toute différente, le drame de 1834 – malgré le choix de la prose, une construction en trois actes et le développement de thème romantiques – évoque la tragédie classique par le respect des trois unités ou l'importance dramatique de la parole, si bien que Barbey d'Aurevilly vit en son auteur un « Racine du romantisme[32] ». Cette originalité fut, en revanche, peu goûtée de Gustave Planche, qui dénonça l'inadéquation générique de l'écriture de Vigny :

> Avec le Génie, l'Innocence et la Sagesse, quelle tragédie peut se nouer ? Donnez au génie la mélancolique élégie, à l'innocence l'hymne pieuse, à la sagesse le verset biblique ; dans cet échange harmonieux de pensées élevées, de sentiments purs et célestes, trouverez-vous la trame d'un poème dramatique ? L'élégie, l'hymne et le verset répugnent également à l'action. […] je ne pense pas que M. de Vigny soit appelé, par la nature de ses inspirations, ni surtout par ses habitudes de style, à écrire pour la scène.[33]

Dans sa préface, le dramaturge valorise au contraire le dépouillement auquel il est parvenu, en l'opposant avec hauteur aux réalisations de ses camarades. En suggérant un rapprochement entre « action matérielle » et « société matérialiste », il tend à justifier ce choix esthétique comme une prise de position éthique en faveur de la spiritualité[34] :

> Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses ; maintenant que l'amusement des yeux par des surprises enfantines fait sourire tout le monde au milieu même de ses grandes aventures, c'est, ce me semble, le temps du DRAME DE LA PENSÉE. […] L'action matérielle est assez peu de chose pourtant. […] – Mais ici l'action morale est tout. […] J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail[35].

Cette inflexion esthétique peut éclairer le retrait du pittoresque ou de la dramatisation spectaculaire dans les romans qui suivent *Cinq-Mars,* de même que la moindre importance accordée à la couleur

---

27 V. Hugo, « *Poèmes.* Hélèna, la Fille de Jephté, le Somnambule, le Bal, la Prison, le Malheur, etc. », *Le Réveil*, 25 septembre 1822 ; repris dans *Œuvres complètes,* t. II, p. 39-41.

28 J.-P. Bertrand et P. Durand, p. 67.

29 *Poèmes antiques et modernes, op.cit.,* p. 52.

30 *Ibid.*, p. 56.

31 *Stello, op.cit*., p. 506-507.

32 Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Pays*, 8 mai 1860, repris dans « M. de Vigny », *Les Poètes*, *Œuvre critique*, t. I, p. 718.

33 Gustave Planche, *Portraits littéraires* [Werdet, 1836] repris dans l'édition de *Chatterton* par Pierre-Louis Rey, p. 159-162.

34 C'est ce que suggère A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, p. 399.

35 *Dernière nuit de travail, op.cit.,* p. 758-759.

ou à la musicalité dans la poésie de Vigny. Jacques-Philippe Saint-Gérand éclaire cette spécificité, dont on a souvent fait grief au poète, en mettant en évidence, là encore, la prééminence des ambitions spirituelles de Vigny :

> dès 1820, Vigny transforme le modèle esthétique qui lui a été légué, non en bouleversant comme plus tard Hugo, le vocabulaire, la versification, toute l'apparence des signes littéraires, mais en associant à des formes d'expression reconnues des contenus encore méconnus : l'interrogation religieuse, philosophique, politique, sociale, sous leurs aspects les plus abstraits[36].

Cette distance vis-à-vis des usages littéraires se manifeste aussi par une mise en cause de certaines conventions. Ainsi, les œuvres de Vigny se distinguent souvent par une réflexivité qui met à mal la transparence de l'écriture, en principe requise toute *mimèsis*. Le phénomène du théâtre dans le théâtre, par exemple, est central dans *Quitte pour la peur* (1833). La chambre, qui constitue l'espace dramatique principal, où la duchesse épanche ses sentiments et se prépare à paraître devant des spectateurs étrangers, peut s'assimiler à des coulisses. Le duc vient brouiller les frontières en y jouant une série de rôles, bien marqués par de nombreuses didascalies. Cette tendance à la mise en abyme enrichit subtilement l'interrogation de la place de la vérité dans une société où des valeurs essentielles déclinent au profit du seul règne des apparences. De même, les ficelles romanesques s'affichent fréquemment chez Vigny, notamment dans les transitions de *Cinq-Mars* ; l'ouverture du chapitre XIV en offre un bel exemple :

> Que d'une vitesse égale à celle de la pensée, la scène vole sur une aile imaginaire, » s'écrie l'immortel Shakespeare avec le chœur de l'une de ses tragédies, "figurez-vous le roi sur l'océan, suivi de sa belle flotte ; voyez-le, suivez-le." Avec ce poétique mouvement il traverse le temps et l'espace, et transporte à son gré l'assemblée attentive dans les lieux de ses sublimes scènes.
>
> Nous allons user des mêmes droits sans avoir le même génie, nous ne voulons pas nous asseoir plus que lui sur le trépied des unités, et jetant les yeux sur Paris et sur le vieux et noir palais du Louvre, nous passerons tout à coup l'espace de deux cents lieues et le temps de deux années[37].

Rappelant malicieusement que l'intrigue ne suit pas son cours tout seule, ces lignes dévoilent l'omnipotence de l'écrivain, mais aussi la nécessaire coopération du lecteur – à laquelle invitent les impératifs – et le statut littéraire de l'œuvre, à travers une référence à Shakespeare qui soutient aussi une revendication bien vignyenne de liberté. Cette exhibition des artifices littéraires, loin d'être seulement ludique, peut apporter une réponse à la question de la vérité du roman historique : en s'assumant comme tel, le roman de Vigny acquiert sans doute une franchise que n'a pas toujours l'histoire, dans sa prétention à une exactitude qui peut sembler illusoire. S'il existe une tradition baroque du théâtre dans le théâtre ou une vogue excentrique du roman qui joue sur ses codes, la distance critique de Vigny n'en transgresse pas moins une norme dominante et persistante, mais sans systématisme, là encore.

Ainsi, c'est toujours au nom du sens qu'Alfred de Vigny met en cause les normes génériques. C'est contre une absence de profondeur et de vérité qu'il met à mal l'héritage du classicisme ; c'est pour ne pas défendre une nouvelle norme tout aussi stérile qu'il refuse de se poser en théoricien autoritaire et qu'il marque son indépendance vis-à-vis de vogues jugées puériles. Le genre littéraire n'est jamais pour lui un ensemble de traits formels à réunir mais le vêtement seyant à une pensée, toujours à réajuster et qui pour enrichir la réflexion peut renoncer à se faire discret. Par là, Vigny reste pleinement de son siècle, s'accordant à la liberté d'un Hugo, mais annonçant aussi la définition du genre par Pierre Larousse comme «style, manière de rendre, d'exécuter, de travailler, réglée par le sujet ou par le goût spécial de l'écrivain ou de l'artiste »[38], ou

---

[36] Jacques-Philippe Saint-Gérand, introduction à son édition des *Œuvres poétiques,* p. 26.
[37] A. de Vigny, *Cinq-Mars, op.cit*., p. 157-158.
[38] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle,* 1863-1890, article « genre ».

l'éclectisme critique de Maupassant déplorant, dans son étude sur le roman précédant *Pierre et Jean*, en 1888 :

> Seuls, quelques esprits d'élite demandent à l'artiste :
>
> Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament[39].

Bibliographie

Backès, Jean-Louis, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, « Écriture », 2003.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Œuvre critique*, t. I, éd. M.-C. Huet-Brichard, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Bénichou, Paul, *Les Mages romantiques* [Paris, Gallimard, 1988], repris dans *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.

Hautbout, Isabelle ; Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, Amiens, Encrage Université, « Romanesques », n° hors-série, 2010.

Hugo, Victor, *Cromwell* [1827], éd. A. Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

—, *Œuvres complètes II,* éd. K. Massin (dir.), Paris, le Club français du livre, 1967.

Jarrety, Michel (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e^ siècle*, Paris, PUF [1997], « Quadrige », 2007.

Jarry, André, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998.

Laplace-Claverie, Hélène ; Ledda, Sylvain ; Naugrette, Flaurence (dir.), *Le théâtre français du XIX^e^ siècle,* L'avant-scène théâtre, 2008.

Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle,* 1863-1890.

Legrand, Yolande (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *Eidôlon* n° 51, Bordeaux, 1998.

Noiray, Jacques, *Préfaces des romans français du XIX^e^ siècle*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 2007.

Ubersfeld, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.

Vigny, Alfred de, *Chatterton,* éd. P.-L. Rey, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2001.

—, *Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* II, éd. F. Baldensperger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

—, *Œuvres complètes* I (poésie et théâtre), éd. F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

—, *Œuvres complètes* II (prose), éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

—, *Œuvres poétiques,* éd. J.-Ph. Saint-Gérand, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

[39] Guy de Maupassant, « Étude sur le roman », préface de Pierre et Jean, 1888, repris dans Jacques Noiray, *Préfaces des romans français du XIX^e^ siècle*, Livre de poche, 2007, p. 367.

Christelle Girard
Université Diderot Paris VII

LA COMÉDIE HUMAINE : UN LABORATOIRE GÉNÉRIQUE COMME ARSENAL STRATÉGIQUE

La question des genres et des normes littéraires semble d'emblée se placer sous un signe paradoxal lorsque l'on évoque le genre romanesque. Constitués autour d'Aristote, les Arts poétiques d'Occident antique puis chrétien, n'incluent pas en effet le roman dans leur triade générique qui distingue uniquement la tragédie, l'épopée et la comédie. Dès lors, est-ce un genre ? Partant existe-t-il comme pour ces trois genres des normes qui le concernent ou le roman est-il voué au dérèglement et à l'informité ? C'est en fait un ensemble de conventions qui ont peu à peu configuré le genre, à coup de théories, de critiques et de réflexions menées par les romanciers. S'ajoutent à cela des effets de réception qui fonctionnent comme pseudo-formes. Ainsi, les sous-genres romanesques sont des « spécialités » non régies par des normes mais par des *topoi* ou des modèles.

Est-ce à dire que le roman se définit en-dehors de la tradition aristotélicienne qui régit pourtant le champ littéraire jusqu'au XIXe siècle ? En réalité, dans le système des genres aristotélicien tel que le présente Gérard Genette à l'aide de son tableau synthétique, une « case vide »[40] figure en face de la comédie : le genre narratif bas qui n'est pas encore représenté. C'est dans cette place vacante que vont peu à peu se constituer les conventions du genre romanesque. Déterminant longtemps l'attitude dominante vis-à-vis du roman en influant donc sur les auteurs et les lecteurs, les poétiques classiques s'appuient par exemple sur les critères aristotéliciens de vraisemblance et de bienséance. Cette paternité paradoxale d'Aristote explique en partie qu'au XIXe siècle, notamment, les romanciers se réfèrent aux autres genres pour définir le roman. L'intergénéricité balzacienne s'inscrit à la fois dans ces multiples tentatives que font les romanciers pour caractériser un genre ontologiquement indéfinissable, mais aussi dans une époque où valeurs et normes génériques sont bouleversées. Quelle est, dès lors, la spécificité de ce brassage des codes génériques dans le roman de Balzac ? Après avoir étudié comment *La Comédie Humaine* est un laboratoire qui joue avec différents codes génériques, nous verrons pourquoi et comment cette transgénéricité semble au service d'une stratégie de communication bien particulière.

[40] Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 50.

Le brassage des normes génériques

La prose romanesque de Balzac intègre les *topoi* régissant les sous-catégories narratives comme le roman épistolaire, le roman sentimental ou le roman noir pour ne citer qu'eux, mais elle assimile aussi les particularités d'autres genres, notamment dramatique.

Plusieurs caractéristiques pourraient présenter *Modeste Mignon*, notamment, comme un conte, genre majeur pour le jeune Balzac, qui, dans un article de l'*Artiste* édité le 2 octobre 1831, s'était d'abord prétendu « venu au monde pour être conteur »[41]. Le personnage du nain est topique dans ce genre. Ensuite, le dénouement très heureux où l'union des deux protagonistes est présentée comme pérenne peut faire penser à la fameuse formule : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », même si le prosaïsme du mariage sonne faux dans ce conte-ci. C'est d'ailleurs dans un univers merveilleux qu'Ernest paraît pénétrer quand Modeste lui fait comprendre que son amour est réciproque : « La terre mollissait sous ses pieds, les arbres lui semblaient être chargés de fleurs, le ciel avait une couleur rose »[42]. Est ici donné à voir le *topos* littéraire du monde idyllique où les événements ne répondent plus à aucune logique et dont la couleur volontairement guimauve accentue son éloignement de la réalité. Est dès lors battu en brèche le critère aristotélicien de vraisemblance cher aux poétiques classiques mais aussi aux défenseurs du roman comme genre sérieux dont Balzac se réclame, lui aussi. Nous reviendrons sur ce paradoxe. Parmi les romans que s'invente l'héroïne éponyme de *Modeste Mignon*, ce n'est d'ailleurs pas le plus vraisemblable mais bien « le plus romanesque qui constitue une sorte de résumé prospectif du roman support »[43] : « enfin, son père revenait riche à millions »[44]. Comme Pauline dans *La Peau de chagrin*, Modeste devient en effet riche, dans la diégèse, grâce au retour de son père dont les affaires fructueuses lui ont rapporté une fortune. Ne sommes-nous pas en train de lire, nous aussi, un des textes des *Mille et une Nuits*, référence extrêmement présente dans le discours narratorial de *La Comédie Humaine* ? De surcroît, quant à leur statut, leur physique et leur caractère, les deux prétendants de *Modeste Mignon* semblent presque symétriquement opposés. Ce manichéisme n'est pas sans rappeler l'univers binaire du conte qui oppose à traits simplifiés le bien et le mal, l'innocence et la ruse. « Petit homme sec […] doué […] d'une tête un peu menue, comme celle des hommes qui ont plus

[41] Balzac, Honoré de, *Œuvres Diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre-Georges Castex, 1996, t. II, p. 1193.

[42] Balzac, Honoré de, *Modeste Mignon*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre-Georges Castex, 1976-1981, tome I, p. 693-694. Renvoyant toujours à cette édition, les prochaines références à *La Comédie Humaine* ne préciseront que le titre − en abrégé pour *Modeste Mignon* − suivi du tome et de la page.

[43] Mertès-Gleize, Joëlle, « Séduite et épousée : les stéréotypes de la lecture dans *Modeste Mignon* », *Balzac, Œuvres complètes, Le « Moment » de La Comédie humaine,* éd. Claude Duchet et Isabelle Tournier, Paris, PUV, « L'Imaginaire du texte », Groupe international de recherches balzaciennes, 1993, p. 171-188.

[44] *MM*, t. I, p. 506.

de vanité que d'orgueil »[45], le physique de Canalis, rapidement brossé puisque biaisé par « un charlatanisme naturel »[46], s'oppose point par point à celui de La Brière qui, lui, est très valorisant. Sincère, Ernest éprouve un amour naïf et véritable pour Modeste contrairement à Canalis. Par ailleurs, on peut remarquer le clin d'œil à un conte de fées type *La Belle et la Bête,* avec le nain bossu mais aussi lorsque Modeste rétorque à Butscha : « vous voulez réaliser le conte de *La Belle et la Bête* »[47]. Cette présence du conte est notable dans la mesure où elle rompt avec les règles génériques de vraisemblance issues d'Aristote, mais surtout avec les conventions propres au *novel* que ses théoriciens et ses praticiens sont soucieux de distinguer du *romance*. Balzac lui-même ne cesse de dénigrer l'invraisemblance romanesque, mère, selon lui, d'illusions qui mettent en péril le lecteur. Particulièrement repérable dans le paratexte balzacien, ce discours ne participerait-il pas à une entreprise de dissimulation de ces codes romanesques qu'un lecteur s'attend à trouver dans un conte ou un *romance* ? Bien que pour le roman épistolaire, les effets de réceptions diffèrent de ces sous-catégories romanesques, *La Comédie Humaine* ne cesse pourtant d'en intégrer les *topoi.*

Si *Mémoires de deux jeunes mariées* est entièrement épistolaire, si *Le Lys dans la vallée* se révèle être, dans l'ultime réponse de Natalie de Manerville, le récit entier d'une lettre qui elle-même imbrique des missives, le modèle épistolaire peut aussi partiellement contaminer les romans de *La Comédie Humaine* comme *Albert Savarus* ou *Modeste Mignon* notamment. Occupant une partie notable de ce dernier[48], la correspondance entre La Brière et Modeste rend prégnant ce sous-genre. Si, de fait, les lettres restent d'abord entrecoupées de passages narratifs, ceux-ci deviennent de plus en plus courts jusqu'à disparaître complètement des lettres VIII à XI. Un temps, le lecteur se retrouve face à un véritable roman épistolaire rappelant la vogue de ce sous-genre au XVIIIe siècle. Le romancier en respecte d'ailleurs les conventions lorsqu'il utilise, par exemple, le *topos* du donateur anonyme. Balzac écrit en effet que « ces lettres ont paru très-originales aux personnes à la bienveillance de qui *La Comédie Humaine* les doit »[49], dans une même stratégie d'esquive auctoriale. L'auteur est aussi dissimulé, dans le genre dramatique, par les paroles des personnages qui, seules, sont données à entendre.

Le modèle théâtral pointe en effet un franchissement générique beaucoup plus radical chez Balzac. Omniprésent dans *La Comédie Humaine*, titre d'emblée révélateur, le genre dramatique paraît souvent se substituer au genre romanesque. Cette intégration générique dépasse en effet la distinction aristotélicienne, en vigueur chez les tenants de la tradition au XIXe siècle, entre le genre dramatique et le genre narratif, la *mimésis* et la *diégésis*. Cette différenciation concerne leur structure de l'action, leur mode énonciatif et l'effet qu'ils doivent produire sur le lecteur. *Les*

[45] *Ibid.*, p. 515.
[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.,* p. 571-572.
[48] Les lettres s'étalent en effet sur 44 pages dans l'édition Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
[49] *MM,* t. I, p. 553.

Employés donnent notamment à lire six véritables scènes de théâtre qui frappent d'abord par leur longueur puis par leur typographie entièrement dramaturgique. À la norme romanesque du commentaire narratif rapporté généralement au passé, se substitue, par exemple, le code théâtral de la didascalie écrite au présent et en italique. C'est ainsi que l'on passe brutalement du récit dont l'emploi de l'imparfait, du plus-que-parfait de l'indicatif est caractéristique, à ce type dramatique de notation, où le présent est de mise :

> Or donc, dans le Bureau des Baudoyer […] vers dix heures, Bixiou *racontait* les derniers moments du directeur de la Division à Minard, à Desroys, à monsieur Godard qu'il *avait fait* sortir de son cabinet, à Dutocq accouru chez les Baudoyer par un double motif. Colleville et Chazelle manquaient.
> BIXIOU (*debout devant le poêle, à la bouche duquel il* présente *alternativement la semelle de chaque botte pour la faire sécher*.) Ce matin, à sept heures et demie, je suis allé savoir des nouvelles de notre digne et respectable Directeur […][50].

Balzac recourt à ce même procédé dans *La Vieille Fille* mais de manière plus ténue. De surcroît, contrairement aux *Employés*, un commentaire narratorial souligne cette incursion typographique du genre théâtral pour que le lecteur puisse « bien saisir l'effet de cette scène » : « il faut se figurer mademoiselle Cormon occupée à cuisiner le café de son prétendu, le dos tourné à la cheminée »[51]. Si l'intrusion dramatique n'est pas typographiquement visible dans *La Maison Nucingen*, la « sténographi[e] »[52] d'une conversation, généralisée à tout le roman, le place sous le signe du théâtre. Le narrateur paraissant absent de ce dialogue, les conventions du mode diégétique − notamment censé faire alterner dialogues des personnages et passages narratifs − se confondent avec les codes de la *mimésis*. Si dans *Modeste Mignon*, la parole vive n'est pas exactement ni typographiquement transcrite, le discours narratif n'étant pas absent, la présence du modèle dramatique n'y est pas moins forte. La conduite de la diégèse semble en effet apparenter le roman que nous lisons à une pièce de théâtre, notamment à la comédie moliéresque ou shakespearienne, dans la mesure où les deux jeunes protagonistes sont séparés par une multitude d'obstacles, suscités par un jeu marivaldien de masques, qui seront finalement levés afin de faciliter leur union. Imbriquée dans la fiction, l'intrigue qu'élaborent le greffier Latournelle et son ami Dumay pour savoir si Modeste est amoureuse, revêt dès l'incipit plusieurs caractéristiques significativement théâtrales. Ayant promis à Charles Mignon de préserver sa fille de toute intrigue de cœur, le notaire s'apparente à un véritable metteur en scène qui distribue les rôles et règle la mise en scène. Dramaturgiques, ses instructions, comme le montre Agathe Lechevalier[53], portent à la fois sur les répliques mais aussi sur le jeu des personnages participant à ce piège nommé souricière dans *La Physiologie du mariage*. Autre scénario théâtral emboîté dans le roman, la machination que fomente

[50] *Les Employés*, t. VII, p. 992, nous soulignons.
[51] *La Vieille Fille*, t. IV, p. 903.
[52] *La Maison Nucingen*, t. VI, p. 331 : « elle fut sténographiée par ma mémoire ».
[53] Novak-Lechevalier, Agathe, *La théâtralité dans le roman. Stendhal, Balzac.* Paris 3, 2007.

Butscha pour révéler la tartufferie de Canalis qui courtise Modeste non par amour mais par intérêt. Pour mettre au point cette manœuvre, il programme notamment les répliques et le comportement de Germain, ayant fait croire à ce valet de Canalis que la fortune de Modeste est très modique. Une fois le poète au fait de cette rumeur, Butscha monte en scène pour jouer le clerc qui, à cause de son ivresse, ne sait garder un secret. Il convainc alors Canalis de cette mystification selon laquelle la fortune de Charles Mignon ne s'élève pas à six millions mais « tout au plus [à] trois ou quatre cent mille francs »[54]. Ayant réussi à faire avouer à Canalis ses véritables sentiments à l'égard de Modeste, Butscha est explicitement comparé à « un auteur [qui rit] à sa pièce »[55]. À l'imbrication de ces petites pièces et de leurs metteurs en scène s'ajoute la scénographie de véritables comédiens. Bien que Modeste s'apprête à « assister, en [spectatrice] désintéressée, à ce qu'elle nommait le vaudeville des prétendus »[56], le narrateur précise pourtant qu'elle « jou[e] le rôle de la jeune première »[57] et l'inscrit d'emblée sous le signe de la dramaturgie. Parvenant à masquer totalement ses sentiments à l'égard de La Brière, elle endosse en effet plusieurs rôles et excelle dans celui de la jeune femme noble, capricieuse, orgueilleuse et méprisante lorsqu'elle traite son père de vieille « perruque »[58]. Contraire au comportement respectueux et résigné dont elle témoigne dans le roman à l'égard de sa famille, cette attitude insolente éclaire une faculté de composition, tant au niveau des paroles que du ton : « L'irrévérence des paroles de Modeste fut aggravée par un petit ton méprisant et dédaigneux qu'elle prit à dessein »[59]. Elle approche d'une actrice virtuose dans la mesure où elle réussit à piéger Canalis qui est pourtant un comédien rôdé et entraîné. À l'instar de l'héroïne des *Secrets de la princesse de Cadignan*, le poète maîtrise en effet un grand nombre de codes et de particularités dramaturgiques. Il soigne particulièrement le costume puisque contrairement au « laisser-aller »[60] de son secrétaire, il « n'avait pas négligé l'habit noir […] ni cette élégance de salon »[61]. Maîtrisant la « pose dramatique »[62], cet « acteur »[63] recourt aussi à une gestuelle spécifique. De même que Diane de Cadignan travaille ses intonations vocales lorsqu'à d'Arthez, elle répond : « oui […] en sifflant cette syllabe comme la plus douce note qu'ait jamais soupirée la flûte de Tulou »[64], Canalis module le ton et les inflexions de ses paroles, s'exprimant soit avec « des larmes dans la voix »[65], ou « d'une voix câline »[66] notamment.

[54] *MM,* t. I, p. 667.
[55] *Ibid.*, p. 673.
[56] *Ibid.*, p. 612.
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*, p. 643.
[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*, p. 618.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*, p. 681.
[63] *Ibid.*, p. 593.
[64] *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, t. VI, p. 986.
[65] *MM*, t. I, p. 647.
[66] *Ibid.*, p. 652.

Conte, roman épistolaire ou pièce de théâtre, ce brassage balzacien des genres se distingue-t-il de la confusion générique présente chez d'autres romanciers notamment entre 1830-1835 et 1850 ? S'inscrit-il par exemple dans le même mouvement de transgression que Nerval avec ses *Faux Saulniers* ?

En creux, une intronisation générique du roman

L'enjeu particulier de ce laboratoire générique balzacien est que le maniement de ces codes littéraires est au service d'une stratégie communicative de promotion du genre romanesque mais qui se fait en creux, notamment par le biais d'une refonte métadiscursive.

Induite par la critique schlegelienne du concept de genre et par le passage du genre au mode − épique, lyrique, dramatique −, l'historicisation par le romantisme allemand des genres offre de fait la possibilité de penser influer sur les modifications du système des genres, et autorise la construction de stratégies visant par exemple à favoriser un genre aux dépens des autres. C'est pourquoi le franchissement balzacien des genres, par le biais notamment de l'appropriation de différents codes génériques, tant sur un plan thématique, architectural que métadiscursif, n'est pas gratuit. Il constitue en effet pour l'auteur de *La Comédie Humaine* un moyen privilégié de promouvoir le roman. Révélatrice de ce recours stratégique aux genres pour légitimer le roman, l'utilisation balzacienne du théâtre fait sens dans le contexte de l'époque. La classification et la hiérarchie génériques, qu'institue la *Poétique* d'Aristote en opposant systématiquement la *mimésis* et la *diégésis*, connaît en effet une postérité si importante qu'elle est encore de mise au XIXe siècle. Synthèse de la poétique classique, les *Éléments de littérature* de Marmontel constituent ainsi, à cette époque, une référence essentielle et insinuent que le seul moyen de pallier les carences du genre narratif est de prendre modèle sur le genre dramatique. La conception poétique de la théâtralité du genre narratif vient de cette éminence, encore au XIXe siècle, du genre théâtral. Il s'agit alors pour Balzac, qui a d'abord connu des déboires au théâtre, de dérober au genre dramatique ses qualités**,** et de les utiliser pour faire du roman l'héritier du genre dramatique, et conférer par là même au genre la reconnaissance qui lui manque. C'est ainsi que les références théâtrales envahissent *La Comédie Humaine* tant sur un plan métadiscursif que thématique. L'exemple de *Modeste Mignon* est notamment intéressant dans la mesure où il historicise les fonctions de l'outil transgénérique balzacien de communication. En 1844, en effet, au moment où le feuilleton ne permet plus aucune concentration diégétique au roman, le recours au genre dramatique caractérisé par l'unité d'action, selon la définition aristotélicienne du *muthos* tragique, réhabilite ce critère légitimant pour valoriser le genre romanesque. En outre, n'ayant pas d'autres ressources financières suffisantes pour vivre que celles procurées par son métier d'écrivain, Balzac recourt

sans retenue à ces critères poétiques pour convaincre un double public : le lectorat cultivé à même de lui conférer une assise littéraire et les lecteurs populaires qui lui apportent le succès commercial. L'assimilation métadiscursive du roman au drame constitue une des stratégies génériques pour permettre au romancier de légitimer le roman tout en élargissant son public. C'est ainsi que dans *Béatrix*, l'auteur emploie le mot « drame » pour référer à un des romans de sa *Comédie Humaine* par le biais d'une subtile substitution terminologique : « Madame de Rochefide venait de subir les *péripéties* du *drame* qui […] s'appelle la Femme abandonnée »[67]. L'étiquette dramatique appliquée au roman place Balzac, pour le public cultivé, dans la lignée de Walter Scott puisque, depuis l'article de Hugo sur *Cinq-Mars*, la référence au drame renvoie au roman scottien et met en valeur davantage la qualité de la composition que la simple imitation de la dimension historique. Mais dans un même coup de force générique, ces références dramatiques visent aussi à séduire le lectorat populaire qui peut reconnaître sous l'étiquette du drame un genre dont il raffole : le mélodrame. C'est ainsi que le drame peut masquer le mélodrame dont Balzac utilise certains procédés. Le recours au genre dramatique constitue donc aussi une tactique pour masquer le romanesque intégré par Balzac. Il peut donc désigner aux lecteurs ces ressorts romanesques, comme le « drame déjà sanglant » de *Ferragus*[68], tout en conservant le caractère noble que lui confère l'étiquette glorieuse, reconnue, toujours en pleine vigueur en 1830, du théâtre et plus particulièrement du drame. L'imprégnation et l'intertextualité théâtrales sont représentatives du véritable outil communicationnel que constitue la transgénéricité balzacienne dans la conquête de la valeur générique pour le roman. Cette référence aux autres genres est d'autant plus stratégique qu'elle permet au romancier d'éviter l'emploi d'une terminologie propre au roman.

Se substituant, nous l'avons vu, au métadiscours romanesque, la référence théâtrale est un des recours terminologiques génériques chez Balzac pour éviter de désigner explicitement le genre tel qu'il l'invente : le roman dit « réaliste ». C'est ainsi que dans *Modeste Mignon*, par exemple, le discours sur le roman paraît introuvable. Le terme « roman » est employé un peu plus d'une vingtaine de fois, dans *Modeste Mignon,* mais, paradoxalement, il désigne rarement le roman en tant que genre, l'œuvre littéraire. Les romans sont, d'abord, peu présents dans les lectures. Certes, Modeste a lu les œuvres romanesques importantes des littératures française, anglaise et allemande comme *Le Dernier Jour d'un condamné,* les « roman[s] de Walter Scott »[69], *Werther*. Les « romans de Ducray-Duminil »[70] sont aussi mentionnés dans la diégèse, Mme Latournelle les préférant à « ces romans [notamment] anglais ! »[71]. Quelques noms d'auteurs, quelques titres seulement attestent donc de la présence du genre dans l'univers diégétique. Le genre romanesque,

[67] *Béatrix*, t. II, p. 862, nous soulignons.
[68] *Ferragus*, t. V, p. 866.
[69] *MM,* t. I, p. 496.
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*

explicitement désigné comme tel par *Modeste Mignon,* n'est guère représenté dans l'hypertexte. L'allusion au *Nain noir* pointe un auteur qui affiche les relations de son texte avec celui de Walter Scott. Mais la référence la plus insistante ne concerne pas un roman mais une pièce de théâtre : le *Torquato Tasso* de Goethe, qui apparaît dans le projet génétique même de *Modeste Mignon.* Balzac écrit en effet à Mme Hanska, en juillet 1844, concernant la troisième partie de son roman : « selon moi, c'est la comédie du *Tasse* de Goethe, ramenée à la vérité pure »[72]. Peu investi, donc, au sens d'« histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs, ou par la singularité des aventures »[73], le terme « roman », dans *Modeste Mignon,* est plus souvent utilisé avec le sème « d'aventures extraordinaires, récits ou peintures sans vraisemblance »[74], avec, en outre, le sens figuré de « ce qui a le charme, le merveilleux des romans » mais peut aussi connoter « les idées qui n'ont pas plus de réalité que n'en ont les romans »[75]. Cette notion caractérise souvent, en effet, la vie et les aventures imaginaires que s'invente Modeste comme le fait Louise de Chaulieu, d'ailleurs, au couvent dans *Mémoires de deux jeunes mariées*. Les valeurs sémantiques qui sont attachées au nom commun « roman » le tirent à la fois du côté de l'illusion ou du mensonge, et du côté du vécu, de la vie. Dans l'emploi du narrateur et des personnages, le roman équivaut plus à une rêverie romanesque, une affabulation, comme c'est souvent le cas dans cette première moitié du siècle. Ainsi l'activité imaginaire de Modeste se faisant actrice « dans une vie arrangée comme dans un rêve »[76] et s'identifiant à une héroïne de roman, relève, selon Joëlle Gleize, indifféremment du roman ou du conte, « du moins lorsque la rêverie est à la hauteur de ses idéaux »[77]. Après s'être faite « l'héroïne d'un roman noir »[78], « [l]assée d'horreurs, elle revenait à la *vie réelle* […] puis elle recommençait les *romans* »[79]. Ainsi, le terme « roman » ne prend pas ici le sens de *novel* mais de *romance*. Ce roman que l'on fait, cette rêverie semblent désigner autre chose qu'un métadiscours sur le genre. Il peut être montré comme une réaction positive contre la soumission à l'ordre du monde, à l'ordre bourgeois et positif, ce qui rappelle le « désir de toute-puissance »[80] que traduit, selon Jean-Marie Schaeffer, le romanesque. Illusion ou rêve, « roman » semble aussi équivaloir à « poésie », lorsque les deux substantifs apparaissent dans les mêmes contextes. De même que « joli roman »[81], l'expression « poème de sa

[72] *Lettres à Madame Hanska*, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 284.
[73] « Roman », *Littré*, http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php.
[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*
[76] *MM,* t. I, p. 506.
[77] Joëlle Mertès-Gleize, art. cit.*,* p. 182.
[78] *MM,* t. I, p. 506.
[79] *Ibid*., nous soulignons.
[80] Schaeffer, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », *Le romanesque,* éd. Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
[81] *MM*, t. I, p. 509.

vie idéale »[82] semble employée comme une métaphore des rêveries de Modeste, et cela à quelques lignes de distance. Les notions génériques de « poète », « poème » et « poésie » se distendent même jusqu'à se confondre avec le terme « roman ». « Poème si secret »[83] de la correspondance de Modeste et du secrétaire, « poème de [l]a vie idéale »[84] de la jeune fille, « rose de son poème »[85] métaphorisant le récit qu'elle fait à sa mère, la poésie semble partout. Apparaissant environ une centaine de fois, ce terme est significativement employé cinq fois plus que le mot « roman ». De même que le genre dramatique, la référence au *romance* et la métaphore poétique renforcent la stratégie balzacienne de contourner un peu plus tout discours explicite sur le roman qu'il écrit. L'on peut dès lors s'interroger sur la signification d'un tel évitement terminologique dans la conquête de la valeur générique de cette prose.

Ce contournement participe en fait d'une tactique de refonte métadiscursive qui s'emploie à remplacer le terme roman par des désignations référant à d'autres genres ou sous-catégories narratives. Balzac élabore une éminente stratégie terminologique qui fait feu de tout bois, de tout métadiscours générique susceptible de légitimer le roman encore entaché par la tradition littéraire.

Discours des personnages, interventions narratoriales et métadiscours auctorial réfèrent explicitement et fréquemment au modèle théâtral dans *La Comédie Humaine.* Les termes dramaturgiques se substituent en effet à la terminologie romanesque dans le paratexte balzacien. Avant d'être effacés dans l'édition complète de *La Comédie Humaine*, huit titres de chapitre de *Modeste Mignon* référaient directement au théâtre : « Une scène de famille », « Avant-scène », « Un drame vulgaire », « Péripétie prévue », « Tragédie-comédie intime », « Une Magnifique entrée en jeu », « Le duc d'Hérouville entre en scène », « Modeste s'établit dans son rôle ». L'emploi récurrent des mots « scène », « comédie » mais aussi de « drame », de « tableau » pointe cette refonte métadiscursive à l'œuvre aussi au sein du texte même. C'est ainsi que dans *Les Employés*, le discours narratif recourt significativement au terme « comédie » : « il se passait à la place Royale une de ces *comédies* qui se jouent dans sept salons à Paris lors de chaque changement de ministère »[86]. Les références intertextuelles à Molière, à Goethe, à Shakespeare sont constantes dans *La Comédie Humaine*, notamment dans *Modeste Mignon*. « La comédie de *La Fille mal gardée* [qui] se jouait […] là comme partout et comme toujours »[87] permet d'invoquer explicitement le genre du ballet. *Les Jeux de l'Amour et du Hasard* apparaissent aussi dans l'hypertexte quand Modeste s'exclame « avoir rejoué *Les Jeux de l'Amour et du Hasard* de mon côté seulement ! »[88].

[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.,* p. 584.
[84] *Ibid.,* p. 509.
[85] *Ibid.,* p. 588.
[86] *Les Employés*, t. VII, p. 1093, nous soulignons.
[87] *MM*, t. I, p. 600.
[88] *Ibid.,* p. 608.

La métaphore théâtrale envahit en outre le discours des personnages. Butscha et Charles Mignon emploient par exemple fréquemment le lexème « comédie ». En outre, le recours terminologique au genre de l'histoire en vogue à l'époque permet cette refonte balzacienne. Une intervention auctoriale présente notamment *Modeste Mignon* comme relevant de règles propres à la recherche historique, et non de règles d'ordre esthétique, lorsqu'elle assimile *La Comédie Humaine* à « une longue histoire des mœurs »[89], au cours d'une intervention métaromanesque justifiant une peinture impartiale de la noblesse et du clergé. Ce glissement du genre littéraire au genre historique, cette volonté de refonte du métadiscours est aussi lisible dans le discours préfaciel où Balzac substitue progressivement le qualificatif « d'historien » à celui de « romancier ». C'est ainsi qu'en 1842, dans l'« Avant-propos » à *La Comédie Humaine*, il place son grand cycle romanesque sous le signe d'une entreprise d'historien, proposant une « histoire des mœurs »[90], « immense lacune dans le champ de l'histoire »[91] :

> En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Égypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner *l'histoire des moeurs*. Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait notre curiosité[92].

Cette exhibition critique, ici, du genre historique semble s'assimiler à une vampirisation générique dans la mesure où le roman dérobe le rôle épistémologique de l'histoire pour mieux se l'approprier. Balzac affirme clairement, plus loin, que son but est bien d'« arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »[93]. Ce cœur du projet balzacien est souvent réitéré, tant dans le discours préfaciel − « longue et vaste histoire des mœurs françaises au XIXe siècle »[94] −, que dans la fiction − « science des mœurs »[95]. Balzac définit les mœurs comme « les habitudes particulières à un peuple, une physionomie de nation »[96]. Cette stratégie terminologique d'appropriation générique contourne donc les termes « roman », « romancier », ou plutôt « auteur de romans ». Ceux-ci demeurent trop marqués pour pouvoir être réutilisés tels quels à une époque où, ne se distinguant pas encore clairement du « roman romanesque »[97] que la proximité avec les formes populaires ou archaïques de la culture et de la littérature dévalorisent, le roman souffre encore de discrédit. Flaubert semble notamment pointer avec humour ce désir acharné, chez Balzac, de refonte du terme « roman » en « histoire », lorsqu'il écrit, dans le *Dictionnaire des idées reçues*, que « seuls les romans historiques peuvent être tolérés parce qu'ils enseignent l'histoire »[98].

---

[89] *Ibid.*, p. 615-616.
[90] « Avant-propos » à *La Comédie Humaine*, t. I, p. 9.
[91] *Ibid.*, p. 9-10.
[92] *Ibid.,* p. 9, nous soulignons.
[93] « Avant-propos » à *La Comédie Humaine*, t. I, p. 11.
[94] Dédicace du *Cabinet des Antiques* au baron de Hammer-Purgstall, t. IV, p. 965.
[95] *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p. 1054.
[96] « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *Œuvres Diverses*, *op. cit.*, t. II, p. 744.
[97] Thibaudet, Albert, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1938.
[98] Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, *Bouvard et Pécuchet*, Pocket, « Classiques », 1997, p. 345-374.

L'outil transgénérique a un enjeu bien particulier chez Balzac puisqu'il est au service d'une véritable stratégie de promotion de son œuvre en évitant à l'écrivain un discours trop explicite, normatif, ou injonctif sur le roman.

La spécificité du jeu balzacien avec les genres est donc, en contournant un métadiscours trop dogmatique sur le genre romanesque, d'introniser son oeuvre personnelle c'est-à-dire le roman dit « réaliste ». Il s'agit en effet de l'emporter sur le genre dramatique et poétique, dépassant définitivement, par là même, les grands mages romantiques. Cette lutte générique n'est dès lors pas sans évoquer l'idée proposée par Bourdieu d'une hiérarchie des genres homologue à celle des positions des écrivains dans le champ littéraire. Le succès que connaît, en 1846-1847, le roman en général et balzacien en particulier − comme l'a souligné Joëlle Gleize[99] lors de la journée d'étude intitulée *Balzac en lecture* − peut prouver la réussite de cet arsenal balzacien.

[99] Gleize, Joëlle, « Balzac et la totalisation des intelligences : la lecture des derniers romans », *Balzac en lecture* : *la lecture dans le roman balzacien*, Groupe d'études balzaciennes, journée d'étude du 24 octobre 2009.

Norme(s) et société

Marion Mas
Université Paris Diderot Paris 7

INTRODUCTION

Il faut commencer par préciser que le mot « norme » est anachronique pour parler de textes du début du XIXe siècle. En effet, le mot « normes » existe en français, mais est d'un emploi rare jusqu'au XIXe siècle. Il n'apparaît pas dans les dictionnaires des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. En 1867, il se dit, sans jugement de valeur, de l'état habituel, régulier, conforme à la majorité des cas. Il est diffusé sous l'influence de l'anglais « *norms* » et emprunté au latin « *norma* » (« équerre », et, par image, « sens moral, ligne de conduite »)[1].

Le roman du début du XIX^e^ siècle ne se réfère donc pas explicitement à la notion de normes. Pour autant, celle-ci peut être opératoire. Pour le montrer, il convient de revenir sur l'intitulé de notre groupe de réflexion, « normes et société », qui présuppose que la littérature aborde, décrit et réfléchit, grâce à la représentation, sur la relation entre la société et un objet qui pourra être caractérisé comme norme(s). Cette question en implique d'autres. Il faut en effet se demander :

-Comment la prose du début du XIX^e^ constitue la société en objet littéraire et esthétique, par quels moyens et dans quel but ?

-Et comment la manière dont la prose constitue le social, la société en objet littéraire a une incidence sur la question de la/des normes. Autrement dit, comment les procédés par lesquels la prose romanesque représente le social caractérisent-ils un objet qu'on pourra appeler « normes » ? Et comment ces normes sont-elles définies ?

Rappelons que la norme désigne :

- une règle de conduite ;
- une règle statistique : ce qui est régulier, conforme à la majorité des cas ;
- on admet également une définition qu'on qualifiera de « foucaldienne » dans la mesure où elle se rapproche de l'action des effets de pouvoir que Foucault a mis en évidence. Pierre Macherey, commentant Foucault, affirme que le travail du philosophe consiste à « comprendre comment *l'action* des normes dans la *vie* des hommes *détermine* le type de *société* auxquels ceux-ci appartiennent comme *sujets* [2]». En ce sens, la norme est productrice, agissante, immanente (elle ne provient pas d'une règle exogène à laquelle le sujet se soumet) ; enfin, elle est « subjectivante » : la norme est le fruit d'une interaction entre la vie privée des hommes, leurs comportements et des institutions. Les normes produisent certains modes de subjectivation qui engendrent un certain type de société et réciproquement.

Or, la catégorie de « normes » telle qu'elle est ici définie (au sens foucaldien) a beaucoup d'affinités avec celle de mœurs. En effet, le *Grand Larousse du XIXe siècle* donne deux sens au terme « mœurs » :

Premier sens : « [h]abitudes naturelles ou acquises, relatives à la pratique du bien et du mal, au point de vue de la conscience et de la loi naturelle ». Les mœurs sont d'emblée mises en relation avec la morale : le bien, le mal, la conscience et la loi naturelle. Pour autant, les mœurs, « habitudes naturelles ou acquises », ensemble de comportements relatifs qui dépendent des gouvernements, des climats etc., désignent également des pratiques qui se déterminent et se construisent dans le «domaine social » (comme le montrent du reste les exemples répertoriés par l'auteur de l'article). Mais elles restent envisagées dans leur relation avec la morale.

Les mœurs sont également définies comme les « divers ordres de relations » (religieuses, familiales, avec le gouvernement) que l'homme entretient «avec les autres hommes, en tant que membre d'un même corps, comme coreligionnaire, comme concitoyen ». Enfin, et c'est logique

1 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*.
2 Pierre Macherey, *De Canghilhem à Foucault, la force des normes*., Paris, La Fabrique, 2009, p.71. Nous soulignons.

dans la mesure où la notion de mœurs est informée par celle de morale, l'auteur de l'article s'interroge sur l'interaction entre mœurs et lois. Rendant compte des débats auxquels la relation entre ces deux notions donne lieu, il affirme que les mœurs sont des lois tacites, qui influent sur les lois autant que la réciproque est vraie, les unes et les autres se corrigeant mutuellement : « [l]es lois suppléent les mœurs, qui les suppléent elles-mêmes beaucoup plus fréquemment ». L'existence des lois n'est due qu'à « l'insuffisance des mœurs » finit-il par conclure.

Ainsi, la définition des mœurs comme ensemble de pratiques intersubjectives relatives à un milieu social donné, à la fois produites et productrices de ce milieu, et la mention du débat sur la primauté des lois ou des mœurs dans une société donnée, rapproche la notion de mœurs de celle de norme au sens 3. Avec une différence de taille cependant : la notion de mœurs, contrairement à celle de normes, est liée à la question *morale*. Les mœurs sont les pratiques et usages envisagés du point de vue du bien et du mal. Cependant, il faut encore noter que le second sens du mot « mœurs » renvoie simplement à des pratiques, sans référence à la morale : « Coutumes, usages particuliers à un pays ou à une classe d'homme ».

Notre atelier s'était proposé de réfléchir sur les procédés de mise en texte des mœurs dans la fiction, pour montrer que ceux-ci permettaient de problématiser la notion de normes. On le sait, le roman du XIX^e^ siècle se définit volontiers comme « histoire des mœurs ». Or, c'est un leitmotiv chez Balzac. Si celui-ci a évidemment une fonction légitimante, on ne peut nier que le roman en général prenne les mœurs pour objet. Pour éclairer notre démarche, il convient d'opérer un détour balzacien. Se pencher sur son projet d'écriture romanesque permet en effet de mettre en perspective le problème des relations supposées entre représentation littéraire de la société, des mœurs et des normes.

L'histoire des mœurs.

Lorsque Balzac affirme vouloir faire une « histoire des mœurs », il dit choisir la France, dans la préface d'*Une fille d'Eve*, parce que « son pays offrait, le premier de tous, *l'homme social* sous des aspects plus multipliés que partout ailleurs[3] ». Faire l'histoire des mœurs, c'est donc faire l'histoire de « l 'homme social », de l'homme en société, ou de l'homme du point de vue de la société. Ce faisant, la littérature s'empare du quotidien, de la vie privée et sociale, des petits faits, de l'architecture, de la mode, des lois changeantes, pour les constituer en objets esthétiques signifiants. On trouve constamment cette protestation dans le péritexte préfaciel balzacien (« Avertissement » du *Gars* en 1828, préface à la première édition d'*Une Fille d'Eve* en 1839, Lettre à Madame Hanska du 26 octobre 1834 où il annonce le projet de *La Comédie humaine* ou encore « Avant-propos à *La Comédie humaine* » pour ne citer que quelques exemples).

Le projet de l'historien des mœurs s'apparente à première vue à celui du sociologue : la manière dont Balzac décrit les mœurs désigne une ethnologie. Il entend d'ailleurs faire une « Anthropologie sociale », comme il l'affirme à propos des *Etudes analytiques*. Mais la peinture du présent n'est pas simplement descriptive. Dans l'« Avertissement » du *Gars* par exemple, Balzac loue Walter Scott d'avoir su faire comprendre son siècle. Balzac prétend relever le défi lui aussi. Cependant, au XIXe siècle, il s'agit avant tout de s'emparer des «nuances infinies » que « l'Égalité[4] » a produites, afin de faire valoir des contrastes difficilement perceptibles après la Révolution. Le projet poétique rencontre donc un projet d'ordre épistémologique. Toutefois, les mœurs ne peuvent pas devenir objet esthétique dans n'importe quel contexte. Dans la préface à *Une fille d'Eve* Balzac dresse une typologie des pays où il est possible ou non *d'écrire* une histoire des mœurs, en fonction des institutions politiques, des lois et du type de gouvernement qui la régissent. Il est impossible par exemple de faire une histoire des mœurs là où le gouvernement est trop autoritaire, car les comportements sont dictés ; il n'est pas possible non plus de faire une histoire

[3] Honoré de Balzac, *Une Fille d'Eve*, Bibliothèque de la pléiade (dir. P-G Castex), t.II, p. 264.
[4] *Ibid* pour les deux citations ; p.263.

des mœurs dans une société de type monarchique, où les conduites sont définies par l'appartenance à un ordre, à une classe sociale. Les caractères étant comme naturellement « tranchés », on n'y peut faire que l'histoire des grands. Il apparaît alors que « les mœurs » ne peuvent devenir objet littéraire que dès lors que les lois sont labiles, voire inexistantes. Premier point de contact entre une visée esthétique et cognitive.

Or, dans ce cas de figure, l'histoire des mœurs fait interagir le privé et le social. Dans la lettre à Madame Hanska du 26 octobre 1834 par exemple, où Balzac expose son projet d'histoire des mœurs, il affirme la volonté de peindre « l'histoire du cœur humain » - « tracée fil à fil ». La perspective est toute différente de celle des moralistes du XVIIe : pas de visée essentialiste ici ; il ne s'agit pas de découvrir l'Homme ; au contraire : Balzac adopte une démarche historiciste, anthropologique, et même ethnologique puisque ce cœur humain dépend de la couleur locale de chaque région, des coutumes, de l'architecture, des meubles, bref, de la vie très privée propre à chaque époque. Pour autant, la perspective morale, n'est pas abandonnée. Elle est simplement déplacée. En effet, Balzac affirme de manière récurrente la volonté d'élucider le présent, grâce à un geste littéraire, pour le constituer en archive à destination de l'avenir. Cette déclaration – instruire les archéologues de l'avenir et faire de l'œuvre un tombeau – rejoint alors la perspective d'une histoire morale.

Faire une histoire des coutumes, de l'architecture, de l'habitat, de l'usage des objets pour comprendre l'homme social consiste donc à déterminer l'influence réciproque d'un « milieu » et de pratiques relationnelles privées, et sociales. Autrement dit, le projet romanesque vise moins à dresser un portrait robot de l'homme social qu'à interroger le faisceau d'interactions qui le façonnent. Les mœurs rappelons-le, sont avant tout des types de relations. Et ce sont ces relations complexes que le roman entend prendre en charge. Le projet de l'écrivain-historien des mœurs consistant à saisir les paramètres multiples et empiriques qui régissent les comportements et les relations des hommes entre eux, dans leur vie, pour faire comprendre « la physionomie » d'un siècle [5]– les effets de ces modes de subjectivation sur la société pourrait-on dire de manière anachronique –, on peut opérer un rapprochement entre la notion de mœurs telle qu'elle affleure ici et celle de normes au sens foucaldien. Dès lors, il semble possible de poser que le projet romanesque s'apparente à la volonté de décrypter – à tout le moins de décrire – les normes à l'œuvre dans certains types de relations.

Dans son ampleur, l'ambition d'écrire l'histoire des mœurs du XIX[e] siècle recouvre donc une double visée cognitive. D'une part, il s'agit d'une part de recomposer les contrastes du présent dans une société en recomposition, où les signes sociaux sont devenus opaques. D'autre part, le roman vise à mettre en lumière les multiples éléments qui interagissent entre la vie des hommes et la société. Ces deux buts engagent des procédés d'écriture spécifiques qui ne font pas jouer les relations entre normes et mœurs de la même manière. Le geste qui consiste à élucider le social pour le rendre lisible a été très bien analysé par Judith Lyon-Caen[6], dans une perspective qui concilie littérature et sociologie par exemple, ou bien par André del Lungo[7] et Stéphane Vachon[8], dans une perspective sémiologique. Mais ces analyses répondent au premier projet cognitif de l'histoire des mœurs : c'est surtout le sens 2 du terme « mœurs » qui est alors convoqué. La seconde visée cognitive, qui porte davantage sur les relations intersubjectives que sur l'homme social comme type, requiert d'autres procédés littéraires, et fait jouer les deux sens du terme « mœurs », pour les problématiser.

Ainsi, notre hypothèse est la suivante : la représentation littéraire des « mœurs modernes

---

[5] Dans la préface d'*Une fille d'Eve*, Balzac donne un exemple éclairant : regrettant qu'il n'y ait que Pétrone pour avoir laissé une vie privée des Romains, il déplore : « Combien de livres ne faut-il pas avoir dévorés pour acquérir la certitude de l'emploi terrible que faisaient les dames romaines des longues aiguilles d'or avec lesquelles elles ornaient leurs cheveux ! » [Elles s'en servaient pour crever les yeux des esclaves défaillants] (*CH*, II, 267).

[6] Voir les différents travaux de Judith Lyon-Caen sur « la mise en texte du social ».

[7] Andrea del Lungo et Boris Lyon-Caen (dir.), *Le Roman, du signe*, *Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

[8] Stéphane Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman – Anthologie*, Paris, LGF, Le Livre de poche, 2000, p.9-47.

mises en action[9] » qu'elle soit revendiquée ou non, fait surgir les tensions qui affleurent au cœur de la notion de mœurs : tensions entre les deux définitions du terme, entre pratiques envisagées sous l'angle de la morale ou bien pratiques envisagées du point de vue de la seule description des usages ; entre individu et collectif et entre lois, pratiques sociales et relations intersubjectives. D'une part, certains procédés littéraires à l'œuvre chez Chateaubriand, Balzac et Nodier produisent un partage du social représenté qui dissocie les sens 1 (histoire des mœurs envisagée comme histoire des habitudes et usages en rapport avec la morale) et 2 (histoire des mœurs comme histoires des règles sociales comme faits bruts) de la notion de mœurs. D'autre part, ceux-ci déplacent le sens 2 du terme « mœurs » vers ce qui s'appellera ensuite « normes ». Autrement dit, le double usage de la notion de mœurs met en évidence, d'un côté, ce qui s'appelle normes (contrainte diffuse, extériorité, multiplication des pouvoirs et des autorités) ; de l'autre, le romanesque joue du sens classique, encore habituel du mot, en mettant en scène les fondements d'une éthique.

Mœurs et norme(s) dans les textes

Tout d'abord, la littérature aborde le problème de la tension entre mœurs et lois. Les œuvres jouent de l'hybridation générique en inscrivant des fragments de textes de loi (du Code civil ou de codes tacites) dans des séquences narratives qui scénarisent des relations sociales ou privées, pour mettre en évidence l'inadéquation de ces lois à des mœurs « morales », au sens 1, ou bien au contraire, pour souligner la productivité de l'interaction entre lois et mœurs. À cet égard, une remarque de De Marsay, personnage autorisé de *La Comédie humaine*, grand déchiffreur des rouages sociaux, est très révélatrice : « Napoléon n'a pas deviné les effets de ce Code qui le rendait si fier. Cet homme, en créant ses duchesses, engendrait nos femmes comme il faut d'aujourd'hui, le produit médiat de sa législation [10]».

Il nous a semblé que dans notre corpus, l'interaction entre lois, relations intersubjective et société, était construite et interrogée selon deux moyens privilégiés : la mise en place de réseaux figuraux à portée analytique, et la construction d'espaces particuliers, qu'on appellera « hétérotopies[11] ».

Le « réseau figural »

La technique du collage et de l'hybridation discursive produit un effet de réel, mais produit également un effet particulier de lecture. Saisis dans la dynamique narrative, ces collages entrent en contact avec une poétique figurale qui se substitue à la démarche analytique. Dans la perspective théorique d'analyse du discours, Ruth Amossy montre en effet que le roman peut avoir une visée argumentative et utiliser ce qu'elle appelle « réseau figural[12] » à cette fin . Le texte,écrit-elle, construit « une argumentation tout entière fondée sur les glissements associatifs qu'autorise le jeu des métaphores où le registre figural se substitue en quelque sorte à la démarche analytique[13] ». Ce procédé a des vertus de réflexion plus qu'il ne délivre de message didactique clair. Notre corpus présente deux cas de figure, qui proposent deux usages inverses du réseau figural, mais qui permettent tous deux de spécifier la notion de normes.

Chez Balzac, le roman construit des motifs et des scénarisations inédits pour rendre compte de certains comportements nouveaux. Leur récurrence incite le lecteur de *La Comédie humaine* à les prendre au sérieux. Or, de manière récurrente, la dynamique narrative met certaines de ces images reparaissantes en contact avec des fragments extradiégétiques du texte de loi dans des séquences

9 Préface d'*Une fille d'Ève, CH*, II, p.262.
10 Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, *CH*, III (op.cit.), p.689.
11 Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
12 Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand-Colin, 2006, p.208-209.
13 Ruth Amossy, op.cit. p.208-209.

romanesques comparables. Images et motifs mettant en relief des types *d'agir* semblables chez les personnages peuvent alors être lus comme une tentative de saisie et de configuration concrète, par la fiction, de discours *efficients* en formation[14]. Dès lors, le réseau figural, à la fois signal et processus d'analyse à visée critique, mettrait au jour quelque chose qui serait de l'ordre de la norme.

À l'inverse, comme le montre Lucie Lagardère à propos de Chateaubriand, la poétique figurale conteste en filigrane des mœurs catégorisées comme normatives. Hybridation et collage de discours servent à désarticuler des discours normatifs afin de les recomposer pour refonder une éthique de la sociabilité. Ce réseau figural, valorisé, s'oppose tacitement à un ensemble de lois édictées, par là renvoyées à un statut de mœurs sans morale, et, en ce sens, de mœurs au sens 2. En somme, de normes. Défini négativement, le « ce qui va de soi », par contrecoup, apparaît comme anti-éthique.

À condition de tenir compte de l'ethos global de l'énonciateur et l'univers de croyance du destinataire inscrit dans le texte, comme le rappelle Ruth Amossy, il semble bien que ces deux usages différents du réseau figural explorent la question des normes. Mais parallèlement, la littérature institue un partage du social et des mœurs à partir de la création d'hétérotopies.

Hétérotopies

Foucault appelle « hétérotopies » des lieux qui sont inscrits dans l'espace social (à la différence des utopies qui n'ont, par définition, aucun lieu) qui sont localisés, mais dont la principale fonction est de contester l'espace social. Le présupposé du lieu d'être de l'hétérotopie est le conditionnement des espaces sociaux par des règles normées. Le geste littéraire qui consiste à construire des hétérotopies renvoie alors à une topologie de la sociabilité, mais d'une sociabilité *autre*. Ce faisant, les hétérotopies littéraires définissent la ou des norme(s) en creux. De fait, Lucie Lagardère et Marion Moreau montrent que, caractérisant les mœurs au sens 1, ces « contre espaces[15] », chez Chateaubriand et Nodier, désignent, en négatif, des espaces sociaux qui ne mettent en jeu les mœurs qu'au sens 2, c'est-à-dire, comme des espaces producteurs de relations normatives et a-morales. Autrement dit, le roman mettant en scène des hétérotopies se proposerait de redéfinir une sociabilité éthique et de construire une vision de l'homme *sociable versus* l'homme *social*.

Les hétérotopies narratives étudiées présentent les caractéristiques suivantes :

Tout d'abord, conformément à la définition qu'en donne Foucault, ce sont des lieux dotés d'un modèle réel. Soit des modèles qui ont une incarnation historique (chez Nodier, par exemple) soit des modèles qui mettent en scène un rapport à l'autre (le Maure de Chateaubriand). Ensuite, ce sont des lieux d'intersection entre un « dedans » et un « dehors », et des lieux qui, contrairement à l'utopie, ne nient pas l'existence du conflit. Grâce au procédé de l'hybridation discursive en effet, des fragments extra-diégétiques du texte de loi pénètrent les hétérotopies fictionnelles. Espaces où se tentent des réaménagements de la loi, les hétérotopies fonctionnent alors comme des laboratoires de sociabilité : elles interrogent la possibilité de repenser la communauté et la société à partir de formes de sociabilités en tant que celles-ci sont inscrites dans certains espaces.

Ainsi, montrant que les mœurs au sens 1 sont re-catégorisées du côté de la sociabilité et de l'éthique, tandis que les mœurs au sens 2 sont déplacées du côté de la norme, les exemples traités par Marion Moreau et Lucie Lagardère mettent en lumière un changement à l'œuvre dans la définition des mœurs par la littérature du premier XIXe siècle, changement qui contribuerait à la naissance de la notion de normes.

[14] Nous nous permettons de signaler que nous avons eu l'occasion de développer ces hypothèses dans d'autres publications.

[15] Michel Foucault*, op.cit*., p.58.

Lucie Lagardère
Université Paris Diderot Paris 7

NORME, ÉTHIQUE, SOCIABILITÉ : L'UNION DIFFÉRENCIÉE DES PREMIÈRES PROSES ROMANTIQUES

Chateaubriand et Coleridge, chacun à leur manière et dans les problématiques qui leur sont propres, élaborent une nouvelle façon de représenter et de produire de la valeur qui entend dépasser la négativité d'une norme vide d'éthique caractérisant la société politique qui les entoure.

Des normes négatives.

Pour Chateaubriand, la révolution de 1793 – plus que de 1789 – est le moment traumatique de l'histoire qui fonde l'institution de rapports faits à la fois d'anarchie et de fermeté, voire d'autoritarisme. La Révolution a produit un état chaotique, un véritable bouleversement des valeurs, des places sociales, des systèmes politiques et, dans le même temps, ce sans dessus-dessous, ce pêle-mêle, peut apparaître comme l'un des régimes les plus rigides, les plus réglés, les plus normés, surtout l'un des régimes qui admettra le moins que l'on discute ses décrets, normes implacables qui tombent telles des couperets. Et l'Empire saura s'en inspirer :

> Il n'y a pour gouverner la France que deux systèmes : le premier est celui que j'ai exposé dans la *Monarchie selon la Charte.* […] Le second est tout entier dans ces deux mots : la Charte et les révolutionnaires ; c'est-à-dire le *Pouvoir absolu* et les révolutionnaires : on n'emploie le mot de *Charte* que par décence[1].

D'une façon similaire, Coleridge propose une relecture de la Révolution française et de l'Empire napoléonien comme les deux faces d'un même despotisme. Les idées d'Égalité ou de Liberté à outrance décapitent leur sœur, la Fraternité, autre nom de la philanthropie sur laquelle devrait pourtant se fonder la société politique. Sous l'Empire, c'est la même apparence de démocratie qui maintient en fait la figure unique de l'Empereur. La Révolution et les régimes politiques qui en sont issus, pour Coleridge, c'est

> la philanthropie sans bon voisinage […], qui aimerait sacrifier chacun à la sombre idole de TOUS et TOUT. Car le Jacobinisme est un *monstrum hybridum*, composé pour une part de despotisme, et pour une autre de raison abstraite appliquée à tort à des objets qui appartiennent entièrement à l'expérience[2].

Qu'on cède à l'abstraction absolue d'une belle idée morale ou qu'on se perde dans des distinctions et des particularisations empiriques, le risque est commun. La multiplication informelle de distinctions ne fait que reproduire dans la forme les accidents traumatiques de l'histoire, sans réaliser une vraie division des pouvoirs, fondée sur des balances et des contrepoids. La norme est désignée ici de façon négative : forme qui s'impose au réel de gré ou de force, elle ne supporte pas la contradiction. Tout discours ou attitude qui ne répondrait pas à cette norme, à ce cadre, s'en trouverait exclu définitivement. Pour éviter que tout renvoie à la figure unique du despote s'appuyant sur la figure allégorique du peuple, l'unité totalement organique de la communauté est donc désirée mais elle doit rester hors d'atteinte : l'être communautaire de l'œuvre est avant tout un être désœuvré, comme l'indique Jean-Luc Nancy dans un de ses essais.

---

1 Chateaubriand, *Mélanges de politique* « Préface », p. 569.
2 Coleridge, p. 156.

La tentation de l'utopie.

Il semble que l'une des réponses à la négativité de la norme politique soit l'élaboration d'une vision utopique de la société. J'en citerai deux manifestations : la figure du quaker chez Coleridge et celle du Vicaire savoyard chez Chateaubriand.

De nombreuses études ont montré le rousseauisme premier de Chateaubriand. L'appel au sauvage dans les *Natchez* (ou *Le Voyage en Amérique*) vient réparer la rupture opérée par la Révolution, rupture que n'a pas réussi à gommer l'*Essai historique sur les révolutions* malgré l'effort de 1797 de ne faire de la Révolution qu'une révolution parmi d'autres, selon un mouvement « naturel » de l'histoire. L'éloignement spatial en Amérique participe bien du mouvement vers une sorte d'île utopique, refuge des forêts américaines, nature encore protégée des violences de l'histoire et de la corruption de la société. L'utopie d'une micro société naturelle donc.

Coleridge, de son côté et de manière bien différente, dessine lui aussi le visage d'un principe spirituel et social proche de l'utopie : c'est le principe quaker. Dans *The Friend*, en 1809-1810, Coleridge fait de la figure du quaker le symbole du parfait ami. La religion quaker lui permet de poétiser l'histoire et la politique et d'en éviter ainsi les désastres ou les effets corrupteurs. La religion comme principe poétique transfigure alors la simple prose de l'histoire et le fait politique empirique, non transcendant. Reposant sur une illumination intérieure et des services non dirigés, la Société religieuse des Amis est une sorte de transcendance immanente en l'individu : les quakers ne connaissent pas d'Écriture qui vaille comme une règle extérieure, pas d'organisation hiérarchique de la société, pas de pouvoir d'ingérence dans les convictions individuelles, conçues comme entièrement libres. Une société spirituelle, libre et amie, telle est la réponse utopique au *Man to Man is a arrant Wolf*[3]. Mais, toujours brisées ou imparfaites, ces utopies ne sont pas des solutions.

Sortir de l'utopie : l'épreuve empirique et la réalisation effective de la valeur dans le fait social.

Là encore la sortie de l'utopie se fait de deux manières. Pour Chateaubriand, le rousseauisme de départ ne tient pas l'épreuve de l'histoire qu'il tentait pourtant de réparer. L'utopie américaine ne parvient jamais vraiment à se déshistoriciser et les sauvages rencontrés finiront par décevoir quelque peu l'Enchanteur, dans ce cas désenchanté. Depuis l'Amérique déjà les Indiens étaient ramenés à l'histoire, comparés aux Anciens (aux Scythes notamment – voir P. Macherey), et l'utopie se presse de renouer avec l'histoire. Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand est bel et bien dessillé, les désastres historiques brisent tout ce qu'il restait de l'utopie arcadienne racontée par la fable ; la corruption sociale est désormais intégrée dans l'homme et dans le paysage. Celui-ci d'ailleurs perd toute possibilité de se sublimer en tableau, le paysage devient pays à la connotation politique et sociale évidente. Chez Chateaubriand, la critique des philosophies naturalistes passe par la rupture consommée avec les « mensonges de la fable » (p. 138[4]) : les bonheurs de l'Arcadie et de l'union heureuse de l'homme et de la nature ne trouvent plus aucun ancrage dans le présent. Le passé ment, trompe et souligne la rupture avec le temps présent. Et l'allusion à Rousseau est à peine voilée lorsqu'il le désigne par la périphrase dépréciative « l'éloquent sophiste » et ajoute : « je doute qu'il eût désiré longtemps continuer ses promenades au bruit du vent et de la mer, le long d'une côte inhabitée » (p. 231). A la fin du voyage en Égypte, il lance de nouveau une pique contre l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité entre les hommes* et désigne comme fiction mensongère l'état de nature loué par Rousseau : « on sait que ces honnêtes bergers se font la guerre entre eux pour manger les moutons de leurs voisins » (p. 468). Ici

[3] Hobbes, « Epistle dedicatory », p. ii.

[4] Sans autre précision quant au titre de l'ouvrage cité, les références concernant Chateaubriand renvoient toutes à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* dans l'édition indiquée en bibliographie.

le *savoir* (« on sait ») de l'historien et du témoin prévaut sur les affabulations du philosophe. Les fables du passé ne soutiennent pas l'épreuve du présent historique, donc an-utopique.

Chez Coleridge, l'utopie n'en est plus une également parce qu'elle s'historicise. Plus encore, elle trouve des formes de réalisation concrètes et empiriques, sociales et politiques, qui lui font quitter son caractère utopique pour entrer dans le fait. Cependant ce mouvement ne s'accompagne pas, comme chez Chateaubriand, d'un discrédit porté sur le projet utopique. Au contraire, l'illumination religieuse, la prophétie de l'Ami conservent toute leur valeur une fois qu'elles ont trouvé à s'incarner dans une forme sociale concrète. Il est ainsi particulièrement intéressant de considérer que, tout en pensant idéalement la société en termes abstraits et conceptuels, Coleridge construit les conditions de possibilité et de réalisation de ces formes socio-politiques. Il ne s'agit donc pas d'une pure idée, coupée de l'histoire et de ses leçons, travers dont Coleridge, comme Chateaubriand, accuse la Révolution française et ses échecs. Au contraire, surtout en Angleterre, les conditions économico-sociales sont pleinement envisagées et sont au fondement d'une certaine pensée de la révolution (conservatrice) et de la démocratie comme espace d'intersubjectivité.

La bonne société.

Cela explique l'évolution dans la pensée et la représentation politique de Coleridge. Il passe d'un projet de pantisocratie et de communauté agraire idéale (partagée par Wordsworth et Southey) avec partage de la propriété, du travail et de l'administration de manière égale, à une intégration des nouvelles formes de richesse économique, non plus fondée sur la propriété terrienne traditionnelle mais sur l'économie de marché, la bourse, la dette, la spéculation sur les stocks et les débuts de la société industrielle et marchande. Contre les élites traditionnelles, cette dernière forme de richesse est défendue car elle favorise l'expansion des libertés humaines pour le Coleridge d'avant 1809. La richesse commerciale produit ainsi une nouvelle intellectualité morale et sociale: « *sentiment and sympathy, transaction and conversation, taste and science, the polite together with the commercial arts*[5] ». Elle produit une interaction humaine élevée et non traditionnelle. Or l'interaction et l'échange sont les vraies valeurs pour Coleridge, celles qui s'opposent à l'individualisme grandissant qui règle de plus en plus l'Angleterre de son époque. Ensuite, avec *The Friend*, il développera une perspective plus favorable à la fois au gouvernement et à la propriété, mais selon un mode particulier : il défendra la *Nationalty* contre la *Propriety*, c'est-à-dire l'union harmonieuse et morale de l'humain contre l'esprit de commerce, producteur d'inégalité, d'injustice et d'égoïsme. Le gouvernement et la propriété facilitent l'action libre, donc morale et donnent les bases des institutions politiques à même de préserver à la fois la liberté et l'ordre. Pour une bonne politique, il faut donc tempérer les choses et mêler la réalité économique empirique avec les lois morales et religieuses. Pas d'excès, mais de la modération ; c'est la principale réponse à la Révolution française. Dans *The Friend*, Coleridge considère l'élévation de Napoléon dans la politique française et analyse son rôle dans la subversion de ce qui était resté de l'ancien ordre européen. Il défend philosophiquement un état fondé sur la propriété : si les sociétés modernes ont échoué, c'est parce qu'elles n'ont pas su accepter les bénéfices matériels du commerce ni les combiner avec le rôle à jouer par les élites traditionnelles dans cette société moderne du commerce.

De son côté, Chateaubriand saisit la leçon de la république des États-Unis proclamée en 1766 et il considère que c'est la réalisation réussie de la république laïque qui est parvenue à prendre en charge le mouvement de l'histoire là où ont échoué Napoléon et Louis XVIII : la religiosité sociale imprègne la vie publique sans jamais gagner l'État. Les États-Unis d'Amérique prouvent que la république représentative peut exister (selon un fonctionnement semblable à une monarchie constitutionnelle mais sans roi). L'article « Avenir du Monde » du 15 avril 1834, publié dans la *Revue des Deux Mondes* et la conclusion des *Mémoires d'outre-tombe* indiquent bien que la république sera la morale chrétienne réalisée en politique. Chateaubriand propose ainsi une

[5] Pocock, p. 291.

révolution conservatrice qui garde le lien avec la tradition (notamment par le biais de figures politico-spirituelles majeures : Saint-Louis, les Croisés, Saint-Paul…). Il cherche donc à sortir de la Révolution prise comme bloc, c'est-à-dire incluant le moment terroriste et le traumatisme du régicide, et invalidant la république aux yeux de toutes les autres classes politiques françaises. C'est donc une question de principe non pas politique mais moral. Contre la hantise de l'anarchie, du nivellement, de la république des Niveleurs à laquelle faisait déjà référence Coleridge dans *The Friend* (contre le moralisme d'État de Cartwright), contre une société ruche qui fait perdre toute valeur à l'individu et à sa grandeur potentielle (Chateaubriand est effrayé par le goût immodéré des Français pour l'égalité), il faut fonder une société qui crée du lien de sociabilité et qui puisse unir à la fois, d'une part, l'Idée, le principe moral et religieux totalisant et, d'autre part, l'individu, le particulier, le fait empirique. L'important pour penser et instaurer la bonne société est alors de considérer le poids de l'histoire sans le nier, d'essayer d'en régler la violence et les déséquilibres, et donc de proposer une forme sociale qui soit de l'ordre de la synthèse harmonieuse et amicale des tensions.

La sociabilité chez Chateaubriand : moi et l'autre.

Alors comment réaliser cette société ? Par la sociabilité justement. On passe ainsi de l'idée de norme à une mise en forme plus morale qui défend une société de l'union différenciée, soit une éthique de l'amitié. Contre les mauvaises figures qu'on a brossées à grands traits, instituées en normes politiques, sociales et morales, Chateaubriand construit une autre forme de rapport dans ses proses. Le contexte de l'Empire veut cela : la norme est plus proche ici du code juridique, le code Napoléon, c'est-à-dire plus proche d'une définition de la Loi régissant la société et les pouvoirs que des mœurs sociales. En contestant la norme officielle – par exemple, les lois de l'Empire ou les décrets du gouvernement de William Pitt –, considérée comme non-valeur (comme le négatif du bon homme d'État qui se doit d'être aussi moral), l'éthique défendue par Chateaubriand et Coleridge est constituée non pas de décrets juridiques explicites mais d'un ensemble de valeurs, de symboles auxquels on donne foi et qui fonde notre comportement social et politique. La société doit alors se penser et se réaliser avant tout comme espace de sociabilité.

Chateaubriand, en s'opposant à la norme napoléonienne, propose alors un nouveau type d'être social, une nouvelle façon d'être en société, qui définit au bout du compte un certain type de pouvoir et de gouvernement. Il arrive que l'auteur insiste sur sa bonne grâce à céder aux mondanités, au plaisir de la conversation, même quelque peu futile. On rencontre dans l'*Itinéraire* aussi bien des scènes de politesse et de salutations que des descriptions des repas partagés et appréciés, ou encore des comptes rendus succincts de conversations avec ses hôtes et ses guides. C'est un voyageur qui aime rencontrer le genre humain, échanger et s'entretenir avec lui, qui reconnaît le même dans l'autre et l'autre dans le même. *L'Itinéraire* est un parcours de la différence et de la dignité reconnue à cette différence. Chateaubriand, contre Napoléon, présente une attitude de respect et non de maître ou de conquérant. La scène de la rencontre avec le jeune Moraïte est à cet égard exemplaire (p. 136 et p. 141-142). La communication passe par une conversation muette où les signes du même et de l'autre se mêlent (sans pour autant se confondre) dans un échange de regard. Reconnaître l'autre, distinguer les ressemblances qui évitent ainsi le rejet, mais aussi conserver la différence afin de ne pas nier l'intégrité de l'être-autre, voilà la démarche du voyageur, ouvert, poli, sociable.

Afin de rendre plus évidente l'opposition entre ce système de valeurs, défendu par l'écrivain-voyageur sociable et chrétien, et l'appareil politique et social qui a cours en France en 1811 et contre lequel Chateaubriand s'insurge, je renvoie maintenant aux pages où l'auteur, sous couvert d'attaquer le despotisme oriental, s'en prend à la figure napoléonienne : un empire en cache un autre, comme bien souvent. D'une part, l'*Itinéraire* multiplie les portraits de turcs despotes et ridicules symbolisant une tyrannie sur le déclin mais qui pourtant continue à produire de la souffrance, de la destruction et de l'injustice. D'autre part, l'opposition éthique et morale passe aussi

par la figuration de doubles (César/Caton, Saint Louis, etc.). Se représenter en homme sociable et chrétien contre la figure napoléonienne a un enjeu de fond. Il s'agit de régénérer les valeurs de la France et de construire une nouvelle société qui se souvienne des bonnes valeurs du passé, qui retienne les enseignements et les avancées modernes de la Révolution mais qui évite les erreurs actuelles de l'Empire : ce sera tout le projet de la Restauration dont il n'est pas encore question dans l'*Itinéraire*. En somme, l'important est de construire une société politique où l'autre soit considéré comme autre, où l'individu particulier trouve une place au sein d'un ensemble uni et cohérent. Ces questions ne relèvent pas uniquement de la théorie mais bien de la forme de l'écriture. Elles passent par la question du symbole. Celui-ci devient l'agent unifiant la diversité dans la forme, fondant une éthique sociale et sociable du rapport amical du même et de l'autre.

Le symbole : une poétique du nouveau lien social.

Aux chapitres X et XIII de sa B*iographia Literaria,* Coleridge insiste sur la faculté de l'imagination à « *eis en plattein* », à donner forme. C'est un « *synthetic and magical power* », mis en action par des forces contraires[6]. L'imagination est bien définie par sa capacité à unir la diversité, tout en la faisant voir. Or *l'outil* de l'imagination, c'est le symbole, non pas tautologique mais tautégorique, c'est-à-dire visant à prendre la chose du monde à la fois dans son même et dans sa différence. Il dit l'autre dans le même, sans altération : il dit l'altérité, l'intègre mais ne l'altère pas. En cela il faudrait également voir comment le symbole se nourrit de la métaphore, qui dit une ressemblance fondée sur une dissemblance. Le symbole est alors l'expression qui lie idées, images et choses en un seul instant et dans un seul tout du langage. Coleridge oppose donc l'allégorie, considérée comme une forme morte, abstraite et sans substance, à la forme vivante, organique et profondément éthique du symbole. Contre l'allégorie qui associe arbitrairement une forme et une idée et qui donc instrumentalise l'autre (*allos*) sans jamais lui reconnaître de valeur en propre, le symbole compose avec (*sym*) : il est l'opérateur vivant qui assure une synthèse harmonieuse du collectif et de l'individuel (du même et de l'autre), du principe moral et du fait empirique (de l'universel et du particulier), de la forme et du fond. Le symbole construit donc la possibilité d'une société conçue comme dynamique, ménageant l'espace pour la différence au sein du tout. Il propose ainsi une éthique : la valeur du symbole réside dans sa capacité à sortir du cadre mortifère de la norme allégorique. La forme n'est plus une simple coquille vide, elle construit de la signification, de l'intérieur et par elle-même.

On retrouve ici l'idée qui a été l'un de nos points de départ, selon laquelle les textes sont avant tout le lieu d'une élucidation du social et de l'élaboration, toujours dynamique, d'une éthique. Et cette élaboration a lieu par et dans la poétique : elle n'est pas le fait d'un discours venu de l'extérieur et explicitement dirigé vers l'extérieur. Chaque texte est le lieu et l'agent d'une production empirique et sensible de la valeur. Il s'agit moins de répondre à une sorte d'impératif catégorique *a priori* extérieur au texte, ou de produire une nouvelle norme par opposition, que de créer l'espace d'un jeu interne de pouvoirs, un dispositif de relations et de positions éthiques. Ce système de valeurs viserait à dépasser la question de la norme, ou en tout cas, à l'éluder puisqu'elle est présentée toujours négativement. Sont privilégiées la relation intersubjective, la relation à l'autre, ce qui définit l'espace du collectif comme lieu du politique et du social pour Hannah Arendt ; c'est-à-dire un rapport éthique plus que normatif. Voilà pourquoi on peut, pour Chateaubriand et Coleridge, parler d'une pensée de la sociabilité plus que du social.

6 *Biographia Literaria,* chap. XIV, p. 319.

L'éthique et la valeur contre la norme. Une visée contre-normative? La question de la transgression.

La position éthique défendue par Coleridge et Chateaubriand se place donc contre une certaine mauvaise politique, devenue la norme dominante de l'État, qui musèle l'individu, soit en rejetant l'autre, soit en le phagocytant au nom d'une idée pour l'annuler en le nivelant dans une totalité absolue et homogène que l'on contrôle. Les auteurs, eux, en inscrivant le symbole au sein de leurs écritures, permettent l'union dialogique et différenciée du même et de l'autre. Les particularités sont synthétisées en prose, sans qu'on cherche à les nier. Au contraire, la différence est notée : elle constitue la relève du style, sa valeur. Les proses romantiques produisent donc un espace littéraire au sein duquel chacun puisse trouver place et s'organiser en un tout finalement cohérent. Poétique, politique et société ont donc un enjeu commun : laisser la place à des sujets libres et indépendants, capables de converser, de se reconnaître mutuellement comme même et comme autre, permettra *in fine* de créer un vivre-ensemble fondé sur des valeurs personnelles et collectives.

Un mouvement s'amorce alors vers une norme éthique qui peut avoir vocation à s'extérioriser et à devenir efficace empiriquement pour le présent et le futur de la société politique. Coleridge, c'est avoué, vise à une réalisation concrète, à une *praxis.* Chateaubriand et Coleridge fondent leur conception de la légitimité de l'action, du pouvoir et des rapports sociaux sur un système éthique de valeurs, régissant la morale (théorique, *a priori*) et les comportements (l'*ethos* social, la vie quotidienne). Ce qui pourrait esquisser le début d'une norme dans l'exposition de ce principe éthique régissant la poétique, la politique et la société, c'est que ce dernier entend bien être le ciment de la société, une expression traduisant des idéaux, des champs d'action possibles et des manières d'agir, vecteurs de cohésion sociale.

Mais, dans tous les cas, la valeur est d'abord produite de l'intérieur, par le dispositif formel d'une prose mêlée et symbolique. Les proses romantiques prennent acte de ce qui est – la prose enregistre les bouleversements historiques et politiques résultant de la Révolution – et élabore une éthique de ce qui doit être. Ce *doit être* vise non pas tant à coïncider avec le fait qu'à le prendre en compte et à le transfigurer pour qu'il prenne un autre poids, une nouvelle valeur et pour qu'il ait un autre effet historique, d'une autre façon. La forme signale donc sa relation possible à l'extérieur du fait social, historique et politique : elle définit empiriquement et poétiquement un nouveau type de relation au fait plus adéquate. Mais si du normatif entre en jeu dans ce processus, ce n'est pas comme discours assumé en tant que tel. L'éthique élaborée par la poétique n'est indexée ni sur des lois édictées ni sur des codes sociaux explicites. On ne se situe plus dans une norme issue du droit, contenue dans un texte juridique et définissant l'interdit et l'autorisé, mais plutôt au niveau d'une prise de position personnelle, qui s'oppose justement à la première norme sans forcément chercher à se constituer elle-même comme nouvelle norme. En effet, il y a un danger à *normer* ce qui est de l'ordre du réel ou du moral ; et ce danger, on vient de le décrire. On passe donc d'une norme explicite, à laquelle Chateaubriand et Coleridge s'opposent, à une norme (ou contre-norme) éthique implicite, au nom de valeurs fondamentales (personnelles et collectives) : la liberté, la démocratie et la religion. Chez Chateaubriand, le christianisme pourrait même suffire, en ce qu'il garantit automatiquement, aux yeux de l'auteur, les deux autres valeurs. Pour Coleridge, c'est la tradition de la morale protestante qu'il s'agit de conserver dans le mouvement révolutionnaire. Il n'est donc pas question de transgression en tant que telle ici, mais plutôt de puissance contre-normative : en bouleversant les genres de la poétique classique et leurs rapports, les proses romantiques produisent de nouveaux partages du poétique mais aussi, on l'a vu, du politique.

Bibliographie

Arendt, Hannah, *Essai sur la révolution,* Paris, Gallimard, « Tel », 1985.

Chateaubriand, François-René (de), *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, suivi du *Journal de Julien*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, « folio classique », 2005.

—, « Préface », *Mélanges de politique*, *Écrits politiques 1814-1816*, éd. Colin Smethurst, Genève, Droz, 2002.

Coleridge, Samuel Taylor, *Les Sermons laïques, suivi de L'Ami*, éd. Philippe Beck et Éric Dayre, Paris, Gallimard, 2002.

—, *Biographia Literaria*, dans *The Major Works,* H. J. Jackson ed., Oxford, Oxford world's classics, 2000.

Dayre, Éric, « Le Ministère public de Coleridge », Coleridge, Samuel Taylor, *Les Sermons laïques, suivi de L'Ami*, éd. Philippe Beck et Éric Dayre, Paris, Gallimard, 2002.

Hobbes, Thomas, *The English Works of Thomas Hobbe of Malmesburys* [William Molesworth ed., London, John Bohn, 1841], BiblioBazaar, 2009, vol. II.

Macherey, Pierre, « *L'essai sur les révolutions* de Chateaubriand : le laboratoire d'un style », consulté le 1er mars 2009. Url : http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/machereybiblio56.html

Morrow, John, *Coleridge's Political Thought. Property, Morality and the Limits of Traditional Discourse*, London, Macmillan, 1990.

Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée,* Paris, Christian Bourgeois, 2004.

Pranchère, Jean-Yves, « Chateaubriand et la République », *Actes du Colloque « Chateaubriand et les gauches » 1814-1818*, *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 53, 2010, p.147-162.

Pocock, J. G. A., *Virtue, Commerce, and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century (Ideas in Context)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Marion Moreau
Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

RÉVOLUTION, PRIMITIVISME ET MONDES POSSIBLES : LE MODÈLE ILLYRIEN DANS *JEAN SBOGAR* DE CHARLES NODIER

Jean Sbogar, roman de Nodier publié anonymement en 1818, met en scène un personnage de bandit généreux sévissant dans les provinces illyriennes au début du XIX^e^ siècle. Trois chapitres, situés stratégiquement au centre du roman, sont consacrés aux réflexions politiques et sociales du bandit, ou plus exactement de son double vénitien, Lothario. Dans ces chapitres, le *credo* de Jean Sbogar/Lothario se trouve exprimé de trois manières différentes et complémentaires : tout d'abord dans un discours au style direct du personnage qui dénonce la corruption de la société, puis dans le récit du séjour au Monténégro de ce dernier et enfin dans les « tablettes de Lothario » découvertes par Antonia, personnage féminin du roman, fragments épars d'écriture qui constituent une sorte de journal lacunaire. Au gré de ces trois manifestations s'esquisse une philosophie politique et sociale complexe, qui entend s'exercer contre toute forme d'ordre, en particulier l'ordre bourgeois moderne ; si cette philosophie revendique bien une aspiration à la régénération de la société, elle semble également orientée vers un idéal qui présente nombre des caractéristiques régressives de l'Âge d'or. Ces chapitres offrent donc une clé d'interprétation au récit et permettent une élucidation progressive de l'identité du protagoniste : désireux de renverser l'ordre, celui-ci s'oppose à la norme, qui prétend imposer des codes et des règles dans la vie politique et sociale des sujets et qui contraint la liberté, prônée par Sbogar comme valeur absolue.

Ce discours politique et social contribua amplement à la réputation subversive du roman lors de sa publication. Cependant, l'insertion de cette réflexion dans la fiction, en la plaçant du côté de l'idéal et de l'imagination, permit de déjouer une éventuelle censure. De surcroît, en choisissant de faire de son héros un Dalmate et de placer l'action de son roman en Illyrie, Nodier introduit une distance critique, qui semble situer les événements représentés du côté du mythe (mythe du bandit généreux, de la folle amoureuse, de l'oralité primitive…). Pour autant, les allusions historiques ne sont pas absentes du roman : l'action se situe à une époque où l'Istrie jouit d'« un de ces moments de liberté orageuse […] entre deux conquêtes[1] » et l'utopie monténégrine prend fin au moment de l'invasion de la région par des troupes étrangères ; enfin, le roman s'achève par l'attaque des troupes françaises contre le repère des brigands. Du fait de ces précisions historiques et géographiques, la signification du roman se trouve non seulement actualisée, mais également politisée.

Aussi importe-t-il de s'interroger sur le choix de ce déplacement spatial vers l'Illyrie, qui ne semble pas uniquement motivé par des considérations d'ordre pittoresque, mais permet à l'auteur de se référer à un modèle d'organisation sociale historiquement et géographiquement identifiable. Nous nous proposons donc d'étudier cette philosophie politique et sociale et d'en préciser les enjeux, en privilégiant une double perspective : il s'agira tout d'abord de mettre en exergue les modes d'insertion du discours politique et social dans la fiction et d'étudier la relation entre tentation fictionnelle et ancrage référentiel au sein de ce discours ; nous montrerons en outre comment ce discours entend proposer un système de valeurs, qui se pense à la fois en opposition et en dialogue avec la norme plus ou moins implicite de son temps. À un discours qui tendrait à valoriser le modèle progressiste occidental s'oppose la proposition d'un contre-modèle revendiquant les prestiges de la marginalité, tant géographique que sociale : la révolution répond à l'ordre comme la nostalgie à l'impossible présent.

Pour ce faire, nous suivrons trois pistes d'analyse présentant les modes d'insertion possibles du discours politique et social dans un texte hétérogène : la première de ces modalités joue à la fois

[1] Charles Nodier, *Jean Sbogar*, J. Sgard éd., Paris, Honoré Champion, 1987, p. 77.

du dialogisme, de l'intertextualité et de l'esthétique du fragment, trois procédés d'écriture qui contribuent à l'ouverture de sens de cette réflexion et à sa vocation révolutionnaire. La convocation du mythe de l'Âge d'or et sa mise en récit constituent un autre procédé d'intégration de cette pensée dans le texte. Enfin, plutôt que de parler d'écriture utopique, il conviendra de se référer à la notion d'hétérotopie pour rendre compte de l'introduction d'un modèle social existant, quoiqu'idéalisé, dans le roman.

Un discours politique et social épars : dialogisme, intertexte et esthétique du fragment

Dans *Jean Sbogar*, ce n'est pas le narrateur qui se fait le porte-parole d'une réflexion politique et sociale, mais différents personnages romanesques. Selon la logique du discours rapporté qui prédomine dans le roman, le *credo* politique de Jean Sbogar n'est pas exposé par le protagoniste lui-même, mais se trouve introduit par le biais de truchements : le vieux Dalmate qu'Antonia et Lothario rencontrent à Venise dresse ainsi un premier portrait du bandit et en fait un partisan de l'« état de révolution permanent[2] ». Il revient ensuite à Lothario de prendre la défense des idées de Jean Sbogar. Bien évidemment, dans ce cas précis, la confusion entre les deux personnages est avérée : cependant, il n'est sans doute pas anodin que ce discours soit tenu par Lothario, le noble vénitien, et non par le bandit Sbogar. L'effet de distanciation premier s'efface peu à peu et le plaidoyer en faveur du bandit se mue en un ensemble de principes universels et historiques, que le personnage de Lothario entend bien prendre à son compte. Bien que la portée subversive de ces paroles soit, semble-t-il, minimisée dans un premier temps par le narrateur, qui affirme que « [la] position [de Lothario] dans le monde était telle qu'on ne pouvait voir dans ses idées les plus bizarres et les plus hasardées qu'un caprice de son imagination[3] », force est de constater que la découverte des tablettes de Lothario par Antonia lève le doute sur les véritables croyances du personnage vénitien. Néanmoins, une nouvelle fois, le personnage qui est à l'origine de ce discours ne prend pas directement la parole ; ses pensées se trouvent exprimées par écrit, c'est-à-dire sous une forme figée, ne laissant pas place à la justification et à l'argumentation. Le narrateur se plaît d'ailleurs à souligner l'aveuglement et le trouble d'Antonia, qui, trop préoccupée par ses sentiments pour Lothario, est incapable de reconnaître Jean Sbogar dans ce dernier. La réflexion politique et sociale convoquée dans le roman semble donc éminemment dialogique, d'une part parce qu'elle se trouve présentée comme discours d'autrui et comme discours du sujet divisé au sein même du texte, d'autre part parce qu'elle pose la question de la position ambiguë du narrateur et de l'auteur à l'égard de ce discours, position sur laquelle les critiques ne s'accordent pas[4] et qui traduit sans doute le refus du dogmatisme par un auteur ennemi de l'intolérance, conservateur, mais prenant acte, dans le même temps, de la survenue de la Révolution.

Le discours politique et social du roman de Nodier manifeste en outre une forte dimension intertextuelle, convoquant en son sein la pensée d'autres auteurs dans un effet de dialogisme externe. Les références à la pensée de Rousseau sont les plus nombreuses et les plus évidentes. Le héros se présente ainsi à bien des égards comme l'un des disciples de ce philosophe. Au chapitre XII, évoquant la communauté rurale monténégrine et le refus de la propriété, Lothario affirme :

> Je ne vous dirai pas avec quelle joie je ravissais à la terre une racine nourrissante, sans crainte de faire tort à la cupidité d'un fermier avare, ou de tromper l'espérance d'une famille de laboureurs affamés, et

2 *Ibid.*, p. 145.

3 *Ibid*., p. 150.

4 Selon Paul Bénichou, il est extrêmement difficile d'attribuer à Nodier une pensée politique clairement déterminée. Voici ce qu'il écrit à propos de *Jean Sbogar*, après avoir rappelé certains des engagements conservateurs de l'auteur : « Il ne s'est pas gêné pour publier en 1818 le roman d'un brigand à doctrine, ennemi du pacte social, partisan de la loi agraire et aspirant à la régénération de la société, partagé entre le sentiment du néant et l'idéal du sublime. » (Paul Bénichou, *L'École du désenchantement,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées», 1992, p. 44.)

d'entendre résonner ce mot fatal qui me rappelle toujours, comme à un de vos écrivains, l'usurpation de la terre : Ceci est mon champ[5] !

Quant aux tablettes, elles offrent une série d'échos ou d'emprunts inavoués à la pensée rousseauiste : affirmation de l'origine sociale du mal (« La méchanceté est une maladie sociale[6] »), condamnation de la loi du plus fort… L'influence rousseauiste se poursuit dans l'idéalisation du Monténégro, espace préservé, échappant à la civilisation et placé dans une condition intermédiaire entre l'état de nature et l'état de société proprement dit. Cependant, contrairement à Rousseau, le personnage principal de *Jean Sbogar* refuse l'idée de perfectibilité. Profondément pessimiste, il sait en outre que le retour à la société patriarcale est impossible. Aussi, pour Jean-Claude Rioux, « on est bien moins en présence d'une anthologie rousseauiste que d'une déviation anarchisante, libertaire de la pensée de Rousseau[7] » ; selon ce critique, qui appuie son argumentation sur l'échec final, personnel et historique, de Sbogar, Nodier disqualifie « sinon le rousseauisme, du moins le type d'action qu'il est susceptible d'engendrer[8] » et, plus largement, l'esprit révolutionnaire. En tout état de cause, force est de constater que le discours de Sbogar/Lothario, s'il présente certaines analogies avec la pensée rousseauiste, s'en distingue également par sa radicalité et son invraisemblance assumée. Il en va de même d'autres références à des penseurs révolutionnaires, qui sont toutes empreintes d'ambivalence[9] : en appelant la bande de Sbogar les « *Frères du bien commun*[10] », Nodier fait du brigand un héritier du communisme babouviste. La volonté du héros de lutter pour l'égalité sociale et contre la loi du plus fort renvoie sans doute à la pensée de Saint-Just[11]. Saint-Simon représente pour sa part les penseurs du XIX^e^ siècle et l'idée que la propriété ne se justifie que par la nécessaire satisfaction de ses besoins et le travail fourni par chacun : « la seule propriété inviolable de l'individu, c'est son industrie.[12] » Quant à la conception palingénésique de l'histoire mise en exergue par cette citation du discours de Lothario : « Qui ne verrait un effet très naturel de l'ordre des choses dans cet esprit de renouvellement qui se manifeste à la fin d'une civilisation, et qui la tue pour la rajeunir ? car enfin les nations ne rajeunissent qu'ainsi, au moins s'il faut en croire l'expérience[13] », il faut sans doute y voir une allusion à la philosophie et à la mythologie antique, en particulier à Hésiode, plutôt qu'à la conception progressiste d'un Ballanche ou d'un Fourier. L'intertextualité se fait alors interdiscursivité, maillage de discours, dialogue qui refuse le dogmatisme d'une opinion arrêtée.

Cette ouverture se donne enfin à lire dans l'aspect fragmentaire de la pensée politique et sociale du protagoniste, qu'illustrent tout particulièrement les « tablettes de Lothario ». Ces pensées, au nombre de soixante-et-une dans l'édition de 1832, se succèdent de façon désordonnée, reprenant à intervalle régulier la même thématique ou développant de manière isolée une pensée originale. Plus que de maxime, nous choisirons de parler ici de fragment, dans la mesure où certaines de ces pensées ne possèdent pas le caractère axiologique que l'on pourrait attendre d'une maxime : plusieurs pensées ressemblent davantage à des apologues, certaines prennent la forme d'aphorismes, d'autre encore adoptent un ton plus lyrique. En outre, contrairement à la maxime, le fragment ne semble ni fermé, ni borné. Représentant du système dans une conception typiquement romantique, il tend à faire de l'œuvre une question. Comme l'affirme Hélène Lowe-Dupas, « ces tablettes dessinent, vaguement et de façon fragmentaire, les contours d'une philosophie, mais par leurs contradictions internes et par leur ouverture foncière, se refusent à toute conclusion

---

5 Charles Nodier, *op. cit.*, p. 158-159.

6 *Ibid.*, p. 170.

7 Jean-Claude Rioux, « Les tablettes de *Jean Sbogar* ou le voleur et la Révolution », *Colloque du deuxième centenaire Nodier*, Besançon, Université de Besançon, 1981, p. 124.

8 *Ibid*.

9 Pour une analyse détaillée des différentes références philosophiques et politiques convoquées dans *Jean Sbogar*, voir Jean-Claude Rioux, art. cit.

10 La première occurrence de cette dénomination se trouve dans *Jean Sbogar*, éd. cit., p. 78.

11 Rappelons que Nodier est à l'origine de la réimpression des *Fragments sur les institutions républicaines* de Saint-Just en 1831.

12 Charles Nodier, *op. cit.*, p. 171.

13 *Ibid.*, p. 149.

définitive[14]. » Que l'on voie dans ce recours au fragment un penchant proprement romantique, un refus de Nodier de prendre parti pour tel ou tel système politique de manière catégorique, ou une volonté de l'auteur d'affirmer son désenchantement à l'égard de son époque, il est indéniable que le fragment, du fait de sa marginalité au sein du texte et de sa valorisation du manque, permet à l'auteur de poser une vérité qui, « [n'étant] qu'une part » mais « [valant] plus qu'un tout », ne peut être démentie, comme le postule André Guyaux à propos de l'esthétique du fragment[15].

Le dialogisme interne à l'œuvre, le jeu d'intertextualité ambivalent et la convocation d'une esthétique du fragment contribuent donc à l'insertion, dans le roman, d'une pensée politique et sociale riche et diversifiée. Ainsi se trouve posé, à double titre, le refus de la norme. C'est tout d'abord la clôture de la norme qui est dévaluée, au profit d'un système de valeurs caractérisé par son ouverture. Par ailleurs, les valeurs « révolutionnaires[16] » évoquées dans le roman s'opposent plus ou moins explicitement à la norme bourgeoise, fondée sur la glorification de la propriété et de la richesse, et à la norme progressiste du XIX^e^ siècle : à l'idée de perfectibilité et de progrès se substitue le mythe nostalgique d'un Âge d'or révolu[17].

Mythe de l'Âge d'or ou utopie sociale ?

Alors que le discours et la citation de l'écrit tendent à situer la réflexion sociopolitique du protagoniste en marge de la fiction, cette dernière se trouve réintroduite dans le roman par l'intermédiaire de la référence au mythe de l'Âge d'or. Il s'agit d'une analepse, d'un récit second énoncé par le protagoniste. En effet, Lothario narre, dans un long monologue du chapitre XII, un épisode de sa jeunesse. Tout comme le discours, ce récit ne concourt donc pas directement à la progression de l'intrigue, mais permet une élucidation de la personnalité et de l'identité du protagoniste.

Lothario, racontant sa course éperdue pour fuir « les lieux où l'empire de la société s'était étendu[18] », évoque son arrivée et son existence dans les montagnes du Monténégro. Cet espace se trouve immédiatement défini comme un lieu reculé et impénétrable, une « oasis européenne, isolée par des rochers inaccessibles[19] ». Le rapprochement avec l'Eldorado de *Candide* semble ici s'imposer. Protégé par ces montagnes, cet espace se distingue par sa clôture et son refus de la civilisation ; aussi toute intrusion étrangère est-elle vécue comme une menace et ce n'est que parce qu'il parle la langue des Monténégrins et connaît leurs mœurs que le héros est accueilli dans ce lieu. L'organisation sociale de cet espace se trouve en outre caractérisée par deux valeurs fondamentales. C'est d'abord la fraternité qui est mise en valeur par le Monténégrin que rencontre Lothario – la rencontre avec l'étranger constitue d'ailleurs un autre *topos* du récit utopique – fraternité entre les Monténégrins guerriers, qui enveloppent les montagnes et en protègent l'inviolabilité, et les Monténégrins pasteurs ; ce sentiment de fraternité prend la forme du « secours mutuel » et de « l'hospitalité[20] » entre les membres de ce groupe. La valeur suprême de cette société semble

---

14 Hélène Lowe-Dupas, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 121.

15 André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud,* Neuchâtel, La Baconnière, 1985, cité par H. Lowe-Dupas, *op. cit.*, p. 26.

16 L'adjectif révolutionnaire n'est pas ici à prendre dans sa dimension historique, comme référence à la Révolution française ; il qualifie bien plutôt l'attitude de l'individu marginal, en lutte contre le monde dans lequel il vit : ni bourgeoise, ni populaire, sa révolte est avant tout individuelle, même si elle entend servir le bien commun. Rappelons en outre que la révolution, dans *Jean Sbogar*, est à entendre dans son sens étymologique de cycle, de retour, selon une conception palingénésique de l'histoire.

17 Dans un article intitulé « L'âge d'or dans l'œuvre de Nodier. Une recherche du temps perdu à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 16, 1977, Anne-Marie Roux souligne la dimension contre-révolutionnaire du mythe de l'Âge d'or : on peut constater une nouvelle fois que la révolution au sens où l'entend Nodier dans ce roman ne renvoie pas véritablement au modèle historique et politique de la Révolution française, mais plutôt à l'idée qu'il existe un providentialisme révolutionnaire qui correspondrait à l'évolution « naturelle » des sociétés.

18 Charles Nodier, *op. cit.*, p. 157.

19 *Ibid*.

20 *Ibid.,* p. 161.

cependant être la liberté ou l'indépendance, qui conduit ces hommes à vivre dans les « rapports pleins de charmes de l'homme aimé de l'homme, et utile à son bonheur sans lui être nécessaire[21] ». Enfin, cette société repose sur le principe d'une propriété qui ne se justifie que par la satisfaction des besoins de chacun et par le travail. Ce récit offre donc bien les traits caractéristiques de l'utopie.

Néanmoins, plus que d'utopie sociale, il convient de parler ici de réécriture du mythe de l'Âge d'or, autre figuration d'un lieu de bonheur qui structure l'imaginaire de l'homme occidental. En effet, alors que l'utopie se trouve décrite comme une société acquise, construite et tournée vers l'avenir, le mythe de l'Âge d'or manifeste un caractère originel et nostalgique. Or, le Monténégro est d'emblée présenté comme un espace immuable, demeuré identique « depuis tant de siècles[22] », qui propose un « tableau […] de la société du premier âge[23] ». La primitivité de cet espace évoque également le monde pastoral, l'Arcadie antique, univers de la frugalité humaine, des « douces habitudes » et de la « vie tranquille » des pasteurs[24], mais aussi de l'abondance d'une « grande et imposante nature qui n'a jamais été soumise[25] ». Aussi, bien que l'homme, chassé du Paradis terrestre, soit contraint au travail, il trouve dans cette « tribu agricole[26] » de quoi satisfaire ses besoins :

> Mon domaine sauvage était arrosé par les eaux d'un ruisseau abondant qui, de temps en temps grossi par les orages, tombait en cascade du sommet de mes rochers et allait baigner au loin des vergers trop riches pour mes besoins, mais dont les fruits attiraient des familles innombrables d'oiseaux voyageurs[27].

Le héros mène donc une existence primitive dans cet espace échappant à la civilisation et à l'histoire, espace de l'origine anhistorique. Le mythe ne prend fin que lorsque l'histoire surgit dans ces lieux, sous l'apparence d'une invasion belliqueuse :

> Un jour les montagnes Clémentines furent investies par des troupes étrangères. […] Le hasard de la bataille me livre prisonnier à nos ennemis, en dépit de ma résolution. J'avais tout fait pour mourir, car la vie me lassait ; mais je perdis la connaissance avec le sang, et on m'entraîna au loin[28].

Si la référence n'est pas clairement explicitée par le personnage, il n'est pas difficile de voir dans cette phrase une allusion aux invasions turques qui troublèrent périodiquement ces régions. Encore une fois, le souvenir de cet espace préservé ne peut désormais se vivre que sur le mode de la nostalgie : « Combien de fois le souvenir de cet asile inviolable et délicieux, que je me suis acquis dans une société nouvelle, hors des pouvoirs et des lois de la terre, a fait palpiter mon sein[29] ! » Le mythe de l'Âge d'or se trouve ainsi relégué du côté de l'imagination et du rêve, rêve d'une égalité et d'une fraternité toute primitive. Pour autant, le surgissement de l'histoire comme terme posé à cet idéal nostalgique vient rappeler au lecteur que le mythe dont il est question dans le roman s'appuie sur une réalité géographique et historique et possède donc un substrat référentiel : marge historique et marge géographique se conjoignent dans la figuration de cet espace hors-norme.

De l'utopie à l'hétérotopie : pour une sortie de la fiction ?

Si la référence à la société monténégrine dans le roman de Nodier comporte une dimension idéale évidente, il convient cependant de ne pas oublier que l'auteur se réfère à un espace ayant une existence géographique et historique réelle, les provinces illyriennes, dont il eut d'ailleurs une connaissance personnelle et livresque. Choisissant de transformer l'Illyrie en terre des origines, il la

21 *Ibid.*, p. 159.
22 *Ibid.*, p. 157.
23 *Ibid.*, p. 159.
24 *Ibid.*, p. 160.
25 *Ibid.*, p. 158.
26 *Ibid*., p. 159.
27 *Ibid.,* p. 162.
28 *Ibid.,* p. 164.
29 *Ibid.,* p. 164.

présente néanmoins sous les traits d'une utopie effectivement réalisée. Le concept d'hétérotopie, non seulement au sens étymologique de « lieu autre », mais également au sens foucaldien, peut sans doute être convoqué ici avec profit. Michel Foucault définit en effet l'hétérotopie comme un concept linguistique et architectural permettant de rendre compte des espaces autres et désignant un espace réel dans lequel « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés[30] ». Si Foucault distingue une hétérotopie de crise, propre aux sociétés primitives, d'une hétérotopie de déviation apparaissant dans les sociétés modernes, il fait plus largement de l'hétérotopie un espace dans lequel les hommes sont en rupture avec leur temps ; ce modèle rappelle à l'évidence celui que propose Nodier dans *Jean Sbogar.* Ajoutons que Foucault voit également dans le jardin une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante, qu'il qualifie plus précisément d'hétérotopie de compensation et qui a pour fonction de créer un espace idéal, aussi bien arrangé que l'espace réel est brouillon. L'analogie entre le jardin et l'univers pastoral des montagnes Clémentines semble pouvoir être établie sans trop de difficultés : le Monténégro apparaît ainsi très nettement comme un espace idéal, doté de « mœurs particulières que le contact des autres peuples n'a point corrompues[31] ». Le mythe de l'Âge d'or semble pourvu d'une fonction compensatoire indéniable.

Il importe néanmoins de ne pas négliger la dimension subversive de cette hétérotopie, et plus largement, celle du discours politique et social de Lothario/Jean Sbogar. En effet, la convocation de ce mythe permet de dessiner en creux le tableau d'une société moderne mauvaise, inégalitaire et individualiste. Dans le discours de Lothario et dans ses tablettes, les critiques à l'égard de la société et de la civilisation sont légions : « société usée », « si près de sa ruine », ne reposant plus que « sur les intérêts des méchants », la soi-disant civilisation ne peut que revenir aux « âges barbares », à l'esclavage, prônant le règne du fort sur le faible et du négoce généralisé[32]. Le personnage de Nodier oppose donc à la norme sociale des valeurs proprement humaines, y compris au mépris de l'ordre ; de ce fait, il ne peut être qu'hors-norme, un « monstre placé tout à fait hors de la nature[33] », marginal incarnant l'altérité intérieure d'une civilisation qui se révèle, pour Nodier, irrémédiablement décadente.

Il est intéressant de noter que cette double thématique d'une décadence de l'Occident et d'une renaissance possible de l'Europe grâce à ses franges orientales, au monde slave, n'est pas le propre de la fiction. Cette idée apparaît également chez certains penseurs français, soucieux de réfléchir à l'avenir du monde. Ainsi, dans les années 1840, un tel discours apparaît sous la plume de certains rédacteurs de la *Revue des Deux Mondes*, slavophiles et partisans du panslavisme, comme Cyprien Robert ou Hippolyte Desprez. Comme chez Nodier, mais dans des articles à vocation historique, ethnographique ou politique, l'Illyrie se trouve dépeinte par ces auteurs comme un espace de la primitivité heureuse, « la plus antique source humaine qui existe à cette heure en Europe[34] », lieu de liberté et conservatoire de l'égalité fraternelle. Cyprien Robert écrit ainsi que le « génie de ces peuples les appelle impérieusement à l'association, à la vie communale[35] ». Chez ces auteurs, la portée politique de ces affirmations se fait plus prégnante et se trouve explicitement posée comme modèle. L'espace illyrien n'est donc plus seulement considéré comme un conservatoire de l'égalité sociale, il devient un laboratoire politique, annonciateur du réveil de l'humanité :

---

30 Michel, Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », t. II, 2001, p. 1574.

31 Charles Nodier, *op. cit.*, p. 157.

32 *Ibid.*, p. 148-149.

33 *Ibid.*, p. 147.

34 Cyprien Robert, « Le Monde gréco-slave. Du mouvement unitaire de l'Europe orientale. La Grèce, l'Illyrie, la Bohême, la Pologne, la Russie », *Revue des Deux Mondes,* nouvelle série, t. VIII, octobre-décembre 1844, p. 442.

35 Cyprien Robert, « Le monde gréco-slave – Première partie : état actuel, mœurs publiques et privées des peuples de la péninsule», *Revue des Deux Mondes,* quatrième série, t. XXIX, janvier-mars 1842, p. 420.

> En écartant même l'intérêt politique, ce réveil d'une race jeune et puissante, que ses destins appellent à rendre à la civilisation orientale ses splendeurs évanouies, présenterait encore assez de grandeur pour captiver nos regards et mériter nos sympathies[36].

L'hétérotopie illyrienne, qui oppose à l'individualisme occidental le rêve du collectif, se pare donc d'une portée prophétique, éminemment tournée vers l'avenir, qui se trouve actualisée du fait du caractère factuel des articles de la *Revue.* L'imaginaire fictionnel semble donc relayé par le possible historique : au pessimisme de Nodier, qui prend acte de la Révolution mais refuse l'idée de progrès et ne peut donc vivre l'hétérotopie que sur le mode du regret nostalgique, s'oppose la conception optimiste des rédacteurs de la *Revue,* qui voient dans le panslavisme, l'unité de l'ensemble des peuples slaves sous une bannière culturelle et politique unique, une voie d'évolution possible de l'équilibre européen. En d'autres termes, la logique fictionnelle reste ancrée dans l'originel et le nostalgique, quand la logique factuelle se veut prophétique et s'ouvre de ce fait à une fiction du possible.

Conclusion

Choisissant de présenter, dans *Jean Sbogar*, une réflexion politique et sociale attribuée au protagoniste de son roman, Charles Nodier semble cependant se refuser à adopter le modèle du « roman à thèses » ; le dialogisme, l'intertextualité ambiguë et l'esthétique du fragment permettent à l'auteur d'introduire dans la fiction des effets de mise à distance, qui contribuent à l'ambivalence et à l'ouverture des idées exposées[37]. La tentation de fictionnalisation de cette pensée, un moment caressée par la convocation du mythe nostalgique de l'Âge d'or, se trouve écartée par l'ancrage référentiel de ce récit, qui transforme la possible utopie sociale en hétérotopie, espace de compensation et de subversion des valeurs de la société moderne. Par conséquent, l'inscription dans une géographie lointaine semble jouer un rôle similaire à celui de la fiction, en repoussant le modèle d'organisation sociale convoqué par Nodier comme par les rédacteurs de la *Revue des Deux Mondes*, quelques décennies plus tard, dans un espace autre. Néanmoins, l'hétérotopie, au sens étymologique et foucaldien du terme, joue un rôle de légitimation du discours : ce qui se trouve mis en scène, dans le roman comme dans les textes référentiels, ce n'est plus une chimère, mais un modèle de monde possible. Au discours imaginaire se substitue donc, de manière évidente dans le cas de la *Revue*, un discours prophétique, qui pose la réalité comme garant de valeurs substituables à la norme.

---

[36] Cyprien Robert, « Le Monde gréco-slave. Du mouvement unitaire de l'Europe orientale », art. cit., p. 464.

[37] Rappelons, une nouvelle fois, que les critiques ne s'accordent pas sur le crédit à attribuer aux idées défendues dans *Jean Sbogar* : selon Jean-Claude Rioux (art. cit.), l'échec final du héros tend à disqualifier le mythe du bandit généreux ; pour Hélène Lowe-Dupas à l'inverse, l'ambivalence du héros constitue une forme d'engagement de Nodier, en lutte contre les esprits bornés de son temps (*op. cit.).*

Norme(s) et morale

Mathilde Labbé
Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

INTRODUCTION : LITTÉRATURE ET MORALES ALTERNATIVES

Norme(s), morale et littérature sont trois notions, trois champs de réflexion pour lesquels le XIX^e^ siècle est riche en événements fondateurs. Siècle de la normalisation de la norme et des retours à l'ordre moral, moment également de la réinvention du roman qui contribue à la fondation et à la critique des normes, le XIX^e^ peut être constitué, à la croisée de ces trois champs, comme un objet d'études cohérent. Rappelons brièvement les perspectives qui avaient alors proposées durant l'année qui a préparé cette journée.

Caroline Raulet Marcel avait interrogé la norme à l'intérieur du roman, c'est-à-dire la poétique de la norme morale, pour montrer comment le roman se constituait en discours normatif, et comment ce discours était assumé tantôt par le narrateur lui-même, tantôt par certains personnages voire par le jeu qu'introduit l'auteur entre discours des personnages, sens global du récit et gestion de l'énonciation. Parcourant des romans de D'Arlincourt, Hugo, de Vigny, Stendhal, Flaubert et Zola, elle avait proposé une lecture combiné des analyses de Philippe Hamon, Vincent Jouve et Eric Bordas, pour en venir à la conclusion suivante : le discours normatif dans le roman du XIX^e^ siècle ne peut être simplement envisagé sous l'angle de sa plus ou moins grande évidence selon une typologie de ses formes ; il faut également mesurer, si l'on met la norme en regard de la morale, le caractère scandaleux, donc transgressif de certains discours normatifs, et c'est pourquoi il importe de souligner le caractère trompeur de l'opposition entre singulier et pluriel une morale / des normes. La morale est, elle aussi, plurielle.

Romain Jalabert et Matthieu Vernet s'étaient intéressés à la coexistence de deux morales, à la concurrence entre une morale laïque et une morale religieuse, dont les prolongements dans la politique éducative faisaient apparaître la difficile négociation de l'héritage des Lumières puis du Romantisme. Ils s'étaient pour cela appuyés sur un ouvrage d'Emile Sauvage intitulé *École Républicaine. De l'ordre morale et du désordre social* (1874), et sur des discours donnés lors de cérémonies hautement symboliques où se définit en public la norme du vivre ensemble que soutient ou menace telle ou telle littérature (*Discours d'entrée à l'Académie de Lyon* de Paul Rougier, *Discours prononcé à la distribution des prix aux élèves du collège mixte ou gymnase protestant de Strasbourg le 26 août 1829*). La problématique proposée leur avait permis de montrer l'impact du débat social et politique sur la création littéraire : l'école républicaine, lieu de formation des futurs écrivains, est au cœur d'une politique de moralisation du littéraire et fonctionne comme une instance de hiérarchisation de la littérature – même s'il existe en son sein une concurrence entre une vision conservatrice et une vision plus moderne de la littérature et de la morale. Ils avaient en particulier souligné une opposition entre les programmes et les manuels. À partir de ce constat, ils avaient posé la question de la littérature issue de cette école, de la hiérarchie des genres qui en résultait, et de la façon dont la norme morale redéfinissait la norme littéraire.

Je m'étais pour ma part intéressée à la manière dont la norme morale sanctionnait la littérature dérogeant aux bonnes mœurs à travers l'étude de l'outrage à la morale publique par la voie du livre, dont la définition en ces termes est une création de 1819. Le Code Pénal de 1810 ne condamnait l'outrage aux bonnes mœurs et à la morale publique que dans le cadre de chansons, de pamphlets, de figures ou d'images, et la loi de 1819 venait compléter ce dispositif, qui constitue une alternative à la censure. J'avais tenté de montrer que les relations conflictuelles entre la littérature et la norme morale donnaient lieu à une compétition entre création littéraire et création de normes juridiques, dans une course parfois surprenante à la définition de l'obscène, du lascif et de l'impudique. La formulation de la loi étant en effet assez vague pour s'adapter à ce que tel ou tel juge considérait comme un délit, l'étude de la jurisprudence montre l'ampleur du corpus concerné et les différences de traitement existant entre les auteurs condamnés. L'étude des textes de loi, des

condamnations, de quelques essais juridiques (notamment Paul Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé. Thèse pour le doctorat en droit*, 1930), et de pamphlets contre la censure m'avait permis de proposer un survol de ce qu'Ernest Pinard (connu pour avoir requis contre Flaubert, Baudelaire et Eugène Sue) désignait comme la doctrine de la « sentinelle », hissant le Ministère et les procureurs au rang de gardiens de la morale publique et religieuse malgré les progrès de la sécularisation. En évoquant l'étude du sociologue Baptiste Coulmont sur l'outrage aux bonnes mœurs en 1971, j'avais esquissé la question de la survie du terme malgré les évolutions de la norme sociale et morale.

Fabienne d'Amico avait travaillé sur les textes de la *Pathologie de la vie sociale* de Balzac. Selon le préambule du *Traité des excitants modernes*, cette *Pathologie de la vie sociale* s'intègre, au titre de troisième *opus*, à un ensemble appelé les *Etudes analytiques*, comprenant quatre ouvrages correspondant grosso modo au déroulement chronologique d'une vie humaine. En se concentrant sur la *Pathologie de la vie sociale*, Fabienne d'Amico avait choisi de l'aborder comme un ensemble cohérent et visionnaire, formant, selon la déclaration du locuteur balzacien du *Traité des excitants modernes*, une « anthropologie complète », et ce donc, en dépit de l'écart chronologique de publication de ses différents éléments. De la *Théorie de la démarche*, Fabienne d'Amico avait montré qu'elle présente un projet qui peut frapper par son « éclectisme », puisqu'il mêle le domaine des sciences physiques (mécanisme, géométrie), le domaine esthétique ou « artistique », le domaine médical et le domaine moral, sous l'égide d'un schème de pensée économique. Elle s'était efforcée de montrer l'articulation de ces différents axes autour de la prégnance de la norme utilitaire, en explicitant « l'arithmétique morale » à laquelle dit se livrer l'ironique locuteur balzacien. Cette notion, empruntée aux *Principes de législation* de Bentham, constitue la clef de voute de l'utilitarisme benthamien.

Cette combinaison de perspective avait permis de proposer des réponses à plusieurs questions transversales. La première de ces questions concernait bien sûr la manière dont la littérature se constitue en vecteur de la norme et de la morale. Dans son exposé, Caroline Raulet-Marcel avait souligné l'importance de la dichotomie entre plan microstructurel et plan macrostructurel : c'est à la fois explicitement et implicitement, par le discours et par la représentation du monde que le roman se fait vecteur de la norme, la dominante de l'un ou l'autre de ces deux niveaux du discours normatif changeant aussi avec le temps. Or c'est bien l'enjeu de la condamnation pour outrage à la morale publique par la voie du livre que de définir à quel niveau se situe l'atteinte aux bonnes mœurs. Et c'est en jouant d'une multiplicité de niveaux de lecture que les écrivains incriminés tentent de se défendre, soit que Sénard argumente le caractère profondément édifiant de *Madame Bovary* par une lecture de son suicide comme conséquence de ses péchés, soit que l'auteur des *Fleurs du Mal* insiste sur la « terrible moralité » qui ressort de la lecture globale de son œuvre. Que ce soit le narrateur qui assume les présupposés moraux contenus dans le texte – comme chez d'Arlincourt, par exemple – ou que leur expression soit déléguée à une autre instance en dehors du discours épidictique, l'inscription de la norme est donc un enjeu majeur de la littérature du XIXe s et en particulier de la réinvention des techniques de narration. Pour Philippe Hamon , le roman et le normatif sont donc indissociables : « tout romancier est un encyclopédiste du normatif », écrit-il dans *Texte et idéologie*. Or malgré l'évidence du lien entre genre romanesque et question morale, la question est transgénérique, comme on le voit dans le chapitre consacré à ce sujet au sein de ces actes.

Si le genre romanesque est lié si fortement à la norme et à la morale, il va de soi que la littérature travaille en retour ces notions de norme et de morale. D'abord le roman met en évidence sur un double rapport d'implication : la morale prend forme dans les normes – entendues ici comme règles – qu'elles soient esthétiques, discursives ou simplement énoncées, et la norme – entendue cette fois comme mesure juste des choses – s'érige parfois en morale, comme Fabienne d'Amico l'avait montré par son étude de « l'arithmétique morale » chez Balzac. Or la symétrie de cette approche va de pair avec une prééminence, dans le roman, de la norme morale sur les autres normes. Il apparaît en même temps que la morale, comme la norme, est plurielle. Il existe ainsi une concurrence entre plusieurs morales et une contestation qui s'appuie sur des héritages cohérents,

c'est-à-dire une morale alternative, et non pas seulement une transgression de la morale en tant que telle. La contribution de Romain Jalabert pose ainsi la question de ce que peut être une morale négative, celle de Caroline Raulet-Marcel s'interroge sur la critique d'une morale « évangélico niaise », et l'on peut penser aussi à la manière dont Baudelaire considère la morale « bégueule », impliquant qu'il y en ait une meilleure, ou à celle dont Hugo désignait « ce que le IIIe empire appelle sa morale ».

Une dernière question se posait, celle des normes et des pratiques normatives qui permettent de faire le tri de la bonne et de la mauvaise littérature pour protéger les jeunes filles, le peuple ou les écoliers de la littérature immorale. En dehors des normes juridiques précédemment évoquées et de l'alternance entre censure avant publication et procès, il faut rappeler l'existence – toujours d'actualité – de listes de livres bons à lire et à enseigner permettant, jusqu'au début du XX^{e} siècle, de bannir plus ou moins de l'école la littérature du XIX^{e} siècle.

- Posons d'abord la question de redéfinition des termes par la littérature : si la morale est plurielle, comme il nous l'a semblé, et si elle est spécifique, circonstancielle, en quoi diffère-t-elle encore de la simple norme pour la littérature ?
- Quelles sont d'ailleurs les morales alternatives que propose la littérature quand elle s'oppose à l'ordre moral ?
- Qu'entend-on par la force ou la faiblesse de la morale, par l'idée de morale niaise et bégueule, à laquelle s'opposerait une morale large, solide ?
- Enfin, que devient, sur l'écran de la littérature, la morale sans la religion ? Si l'outrage à la morale religieuse disparaît peu à peu des procès, si la morale devient peu à peu républicaine et laïque, comment évolue le lien quasiment essentiel noté plus haut entre normes et littérature ?

Les communication présentées dans cette section partent donc de nos travaux communs pour les préciser. Romain Jalabert montre ainsi que la notion de « morale négative » doit être abordée pour elle-même, en particulier dans le cas de Barbey d'Aurevilly, et qu'elle ne constitue pas seulement une manière de contourner la censure. Caroline Raulet-Marcel propose quant à elle une lecture de l'article de Barbey sur Les Misérables dans lequel il critique la morale « évangélico-naise » de Hugo.

Romain Jalabert
Université Paris-Sorbonne

NORME ET MORALE NÉGATIVE

La morale en creux ou morale « négative » repose tout entière, dans un texte littéraire, sur l'idée de contre-exemple, c'est-à-dire sur l'idée d'un exemple à ne pas suivre. Il s'agit de textes dont la visée exemplaire est implicite, et il faut comprendre le mot « implicite » dans les deux sens : le non dit (ou non écrit) et le sous-entendu. On parle de morale négative pour tout récit d'un comportement immoral qui n'est ponctué par aucun commentaire narratif (c'est le non écrit) et qui est néanmoins sous-tendu par une morale tacite, revendiquée par l'auteur dans un paratexte (c'est le sous-entendu) : c'est le cas pour Barbey d'Aurevilly, c'est également le cas pour Zola, et c'est sur ces deux auteurs surtout que je concentrerai mes remarques.

Prendre l'exemplarité négative au sérieux

Avant de s'intéresser à ces deux auteurs, il faut se réconcilier avec cette notion d'exemplarité négative, qu'on a tendance à ne jamais prendre trop au sérieux.

Il faut dire d'abord que rien ne nous encourage à le faire. Il y a d'une part, l'éloignement culturel : l'art et la morale sont deux domaines que l'on ne fait pas coïncider aujourd'hui de manière aussi systématique qu'au XIXe siècle (de ce point de vue, nous vivons dans une société « démoralisée », pour reprendre le terme en vigueur). Il y a, d'autre part, une forme d'usure de la notion : la morale implicite, en effet, est l'argument de défense le plus utilisé au tribunal lorsqu'un auteur est poursuivi, à partir de 1819, pour « outrage à la morale publique et religieuse ». Du même coup, il y a dans cette revendication comme un automatisme suspect qui semble un moyen de contourner la censure. Yvan Leclerc, qui a consacré un essai aux procès littéraires, résume cette incrédulité, lorsqu'il écrit qu'« accusés d'outrage aux bonnes mœurs, les hommes de lettres » plaident « *avec plus ou moins de bonne foi*, la *haute* moralité du but qu'ils ont poursuivi ». Et il est vrai qu'on a des raisons de se demander si maître Senard, l'avocat de Flaubert, n'en fait pas un peu trop et s'il défend *Madame Bovary* de « bonne foi » lorsqu'il déclare :

> Je viens ici, dans cette enceinte, remplir un devoir de conscience, après avoir lu le livre, après avoir senti s'exhaler par cette lecture tout ce qu'il y a en moi d'honnête et de profondément religieux.

De même, la plaidoirie de maître Chaix d'Est-Ange, l'avocat de Baudelaire, qui sent un peu l'autopersuasion rhétorique, est dite, je pense, avec « plus ou moins de bonne foi » :

> Où est la faute et surtout où peut être le délit si c'est pour le flétrir [que le poète] exagère le mal, s'il peint le vice avec des tons vigoureux et saisissants, parce qu'il veut vous en inspirer une haine plus profonde et si le pinceau du poète vous fait de tout ce qui est odieux une peinture horrible, précisément pour vous en donner l'horreur… ?

Enfin, parmi les articles de presse que Baudelaire a réunis pour sa défense et adressés à son avocat, on peut s'interroger sur l'entière « bonne foi » de celui de Frédéric Dulamon, qui rapproche *Les Fleurs du mal* de la patristique :

> Oui, la théologie chrétienne décrit savamment le mal, pour nous en inspirer l'horreur, pour nous commander le retour laborieux au bien. Elle peint industrieusement les affres de la mort, le cadavre, le ver de la tombe, la décomposition de nos misérables restes ; en même temps, elle éclaire toute cette pourriture d'un rayon d'immortalité et nous montre les héros abattus par la mort mais relevés par Dieu qui pardonne, plus triomphants qu'à Rocroy ou Austerlitz.

Pour Barbey d'Aurevilly, ce n'est pas tant sa « bonne foi » qui est en cause, mais plutôt l'orientation de sa lecture, puisqu'il défend *Les Fleurs du mal* avec un mépris explicite des

intentions de Baudelaire : « Telle est la moralité, inattendue, involontaire peut-être mais certaine, qui sortira de ce livre cruel et osé ». Il y a donc des raisons de se méfier de cette morale négative, qui semble être une défense facile de lecteur bienveillant ou partisan et pas vraiment un argument d'auteur.

Il faut pourtant distinguer plusieurs types d'auteurs. Il y a sans doute eu au XIXe siècle de vrais hypocrites. Peut-être Paul Bonnetain, poursuivi pour *Charlot s'amuse*, n'est-il pas de « bonne foi » lorsqu'il prétend que son étude sur l'onanisme est scientifique et qu'elle vise à dégoûter de sa pratique. Les naturalistes de second plan, d'ailleurs, aimaient le scandale ; on peut donc penser qu'ils étaient « plus ou moins de bonne foi » lorsqu'ils revendiquaient l'exemplarité négative de leur œuvre.

En ce qui concerne les auteurs comme Flaubert, Baudelaire et les Goncourt, il n'est pas important, que ceux-là aient défendu la moralité de leur œuvre dans un procès avec « plus ou moins de bonne foi ». Ce sont des auteurs, en effet, qui pensent, dans le fond, qu'un vrai débat sur l'art doit être porté hors du champ de la morale[1]. Flaubert résume bien cette position dans une lettre à Maupassant : « Ce qui est Beau est moral voilà tout, et rien de plus[2] ». C'est l'opinion de Baudelaire également, qui écrit à son avocat : « Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et puis il y a la morale des arts qui est tout autre ».

Enfin, il y a les auteurs de « bonne foi », comme Barbey ou Zola, qui, sans dédaigner la publicité liée au scandale, sans rejeter l'idée d'une morale particulière à l'art, intègrent une visée morale à leur projet d'écriture et ne proclament pas comme Gautier le divorce de l'art et de l'utile.

La morale chez Barbey et Zola

Dans un article intitulé « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », Pierre Glaudes montre qu'on lit Barbey à contre-courant si l'on ne tient pas compte de la visée morale implicite que celui-ci revendique pour ses œuvres. En effet, devant la monstruosité des personnages (assassins heureux, femme qui se prostitue par vengeance, prêtre défroqué qui tente de se suicider par royalisme, etc.) et en l'absence de jugement moral du narrateur, on est tenté de faire de Barbey un auteur de la « dissolution du sens » et du « brouillage idéologique », c'est-à-dire un auteur qui empêche le lecteur « de distinguer le bien du mal ». Or, il apparaît que cette façon de lire Barbey contredit l'exigence morale très forte qui sous-tend son œuvre « critique », qui le conduit également à remplacer, on vient de le voir, les intentions de Baudelaire par les siennes et à condamner violemment, les uns après les autres, les romans de Zola qu'il juge immoraux à cause de leur matérialisme.

Comme Barbey « critique », donc, le narrateur des *Diaboliques* ou celui de *L'Encorcelée* est un moraliste. Pierre Glaudes dresse la liste des indices textuels de cette morale qui se manifeste sans que le narrateur ait besoin d'intervenir : l'énergie du style, l'« esthétique de l'intensité », un « travail de symbolisation », une « rhétorique de la redondance », la présence de personnages témoins ou encore l'importance de l'intertextualité.

À cet ensemble d'indices, il convient bien entendu d'ajouter le paratexte. J'ai cité l'œuvre critique, mais les textes le plus accessibles restent les préfaces. Celle des *Diaboliques* est très claire : *Les Diaboliques* ont « été écrites par un moraliste chrétien » qui croit que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace. Il n'y a d'immoral que les Impassibles et les Ricaneurs. Or, l'auteur de ceci, qui croit au Diable et à ses influences dans le monde, n'en rit pas, et il ne les raconte aux âmes pures que pour les en épouvanter.

---

1 Yvan Leclerc la fait remonter à la préface de Gautier à *Mademoiselle de Maupin* : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ».

2 Lettre citée dans *Crimes écrits*, p. 34.

En entendant parler du « Diable » et de son influence, on se doute que la morale de Barbey se loge dans les extrémités de la morale catholique. C'est en effet une morale hors norme, manichéenne (comme le sera le sonneur de Saint-Sulpice dans *Là-bas*, de Huysmans) et nostalgique d'une aristocratie Ancien Régime qui emprunte ses valeurs à la Fronde et plus sûrement à la Ligue. C'est une morale, en tout cas, qui ne veut évidemment pas entendre parler de la Révolution, encore moins d'un héritage de la Révolution, puisqu'elle tolère à peine celui de la Restauration : bref, c'est une morale anti-moderne.

Que dire de la morale de Zola, auteur qui a dû à sa seule popularité de n'être pas poursuivi par la justice, comme les naturalistes de second plan, et qu'on a rendu responsable de la « littérature putride[3] » de la fin du siècle ? Sur le plan théorique, d'ailleurs, Zola ne compare-t-il pas le roman à une expérimentation scientifique où la morale n'intervient pas et ne proscrit-il pour cette raison toute forme d'intervention du narrateur dans le récit ?

Comme chez Barbey, la morale des œuvres de Zola doit être située dans l'implicite de la narration. Elle repose également sur le paratexte. Zola écrit par exemple, dans la préface de *L'Assommoir*, que son roman est « de la morale en action, simplement ». Il avait expliqué, dans *Le Roman expérimental*, son « rôle de moraliste expérimentateur » : « Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible ». La distinction de l'utile et du nuisible est une expression scientifisante de l'idée de bien et de mal, dont la connaissance est la base de toute morale.

On trouve des traces de cette axiologie de base dans la narration. Le narrateur zolien, en effet, tout absent qu'il est et malgré le soin qu'il prend à situer toute forme de jugement dans le point de vue de ses personnages, ne renonce pas à certaines valeurs. Dans *Nana*, par exemple, ces valeurs se manifestent dans quelques mots : le comportement des hommes envers les courtisanes est appelé « vice » ; la chute de la comtesse Sabine, qui finit par tromper son mari est appelée « fêlure » ; le comte Muffat succombe au « désir déréglé » de posséder Nana ; et, dans un autre registre, Fontan, un temps amant de Nana, se révèle être d'une « avarice sordide ». Voilà à peu près tout ce qui, dans *Nana,* peut être attribué au narrateur. C'est suffisant, pourtant, à mon sens, pour poser que Zola demande à son lecteur de connaître une morale basique, celle du vice, de la vertu et des péchés capitaux.

Mais ce n'est pas tout, car quelques « symboles » complètent cette base : le fils de Nana, qui est toujours malade, quand sa mère se porte « si bien », joue le rôle du « portrait » de Dorian Gray : il condamne le comportement de sa mère. Il y a aussi la tache de sang indélébile laissée par le jeune Georges devant la porte de la chambre de Nana : elle est le signe que le cinquième commandement, « Tu ne tueras point », a été transgressé. Enfin, je remarquerai avec Joseph Hansen, auteur en 1903 d'une conférence sur *La Portée morale et sociale* de l'œuvre d'Émile Zola, que d'une manière générale, les personnages de Zola ont « une tendance à devenir de véritables symboles ». On retrouve ici le « travail de symbolisation » vu par Pierre Glaudes chez Barbey. Hansen conclut enfin sa conférence sur l'exemplarité implicite des œuvres de Zola : « la brutalité même avec laquelle Zola dévoile le vice ne peut que nous le rendre odieux et nous inspirer une répulsion salutaire ».

Zola demande donc à son lecteur de savoir distinguer le vice de la vertu, les péchés capitaux et peut-être de connaître les dix commandements, ce qui est, il faut l'admettre, particulièrement dans la norme du temps. On retrouve, en effet, ce qu'Ernest Pinard appelle dans ses réquisitoires contre les œuvres de Baudelaire et Flaubert : « la grande morale chrétienne, qui est en réalité la seule base solide de nos mœurs publiques ». Cette « grande morale chrétienne », cependant, n'est pas tout à fait celle de Zola. L'auteur de *Nana*, en effet, est matérialiste. La religion n'est pour lui qu'un phénomène social parmi d'autres phénomènes à observer (cette observation a lieu notamment dans *La Faute de l'abbée Mouret*). Sous sa plume, en conséquence, les grands principes de la morale occidentale sont vidés de leur dimension transcendantale.

Cette morale, en outre, est remodelée et affinée par tous les ridicules que l'auteur, sans jamais impliquer le narrateur, prête à ses personnages. Lorsque Nana, qui trompe tout le monde sans

[3] Titre d'un article de Ferragus [Louis Ulbach] sur *Thérèse Raquin*.

trop interroger sa conscience morale, apprend que la comtesse trompe son mari, elle s'exclame : « c'est trop sale ! ». Lorsqu'au début du roman le comte Muffat refuse une invitation à dîner chez Nana, c'est au nom de la morale : « Le marquis refusa avec plus de sévérité encore. Il parla de morale. Les hautes classes devaient l'exemple » Il est éclairant de mettre en rapport la fin de cette citation avec la conclusion d'un discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, intitulé *Considérations sur l'ordre moral dans la société et les devoirs des classes supérieures*, prononcé par Paul Rougier en 1874 :

> L'ordre moral consiste à rétablir la société sur ses bases normales, c'est-à-dire sur la religion et la vertu, et cette œuvre incombe, sous peine de déchéance et de ruine, aux classes qui possèdent l'instruction et les moyens d'action.

À travers les ridicules du comte Muffat, Zola précise ses intentions : il ne disqualifie pas la « grande morale chrétienne » de Pinard mais plus précisément celle de « la société de l'Ordre moral », qu'il confond, dans son récit, avec les dernières années du second Empire. Zola, avec beaucoup de pédagogie, conduit son lecteur contre la morale du temps et au delà de la morale chrétienne, vers une morale progressiste hors norme pour l'époque, opposée à la hiérarchie traditionnelle de la société en « classes » et qui commence, à la fin du siècle,à s'appeler socialisme.

Ainsi Barbey et Zola, avec leurs deux morales hors norme, l'un ne voulant pas tenir compte de la Révolution, l'autre, accordant au contraire beaucoup de place à la Révolution, occupent-ils deux pôles opposés de la morale. Les deux auteurs n'en utilisent pas moins les mêmes procédés littéraires et tous deux ont eu à défendre la moralité de leur œuvre.

Je finirai par trois remarques sur les implications théoriques de l'exemplarité négative en littérature.

D'abord, l'exemplarité négative implique pour nous, lecteurs modernes, de modifier notre approche des œuvres ainsi que de bouleverser les perspectives narratologiques. En effet, alors que nous sommes habitués à voir le narrateur comme une construction avant tout textuelle, et que nous apprenons au collège à ne pas confondre « auteur et narrateur », « poète et voix poétique » – c'est-à-dire la vie et l'œuvre –, il apparaît qu'au contraire, dans les romans de Zola et de Barbey, auteur et narrateur doivent à tout prix se confondre sous peine de les lire à contre-courant. C'est donc le paratexte qui détermine la lecture des romans de Barbey et Zola. Baudelaire n'est pas loin de penser la même chose, dans les notes qu'il envoya à son avocat en préparation de son procès :

> mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j'aurai posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la Morale.

Mais peut-être davantage que le paratexte, c'est en fin de compte l'identité, la personnalité, la réputation et la moralité de l'auteur qui font l'identité, la personnalité et la moralité du narrateur et du récit. Huysmans, qui défend *L'Assommoir*, commence par habiller l'auteur en bourgeois paisible : « Émile Zola est marié et demeure actuellement aux confins des Batignolles, dans une petite rue peu fréquentée et habitée en partie par des rentiers ».

Et peut-être, avec l'exemplarité implicite, nous trouvons-nous pour une fois en présence d'œuvres dont les narrateurs peuvent être appelés Barbey ou Zola sans les guillemets de précaution que Gérard Genette utilise dans *Figure III*, quand il appelle « Homère » le narrateur de *L'Odyssée*.

Ensuite, l'exemplarité négative implique un nouveau lecteur. Baudelaire, on l'a vu, s'en remet à « l'intelligence universelle », qui est un autre nom du « lecteur idéal ». Ce nouveau lecteur est actif, non plus passif : il est capable, chez Barbey, d'énoncer la morale implicite. Chez Zola, c'est lui qui « conclut » l'expérience naturaliste. Henry Céard le rappelle dans une lettre à Zola où il dresse les limites de la littérature expérimentale : « Les lois du cerveau n'étant que bien vaguement formulées », le romancier « aboutit à une simple hypothèse, vraisemblable, sans doute, mais qu'il ne peut appuyer sur aucun fait ». Celui-ci, par conséquent, « expérimente […], mais c'est le public

qui fatalement conclut à sa place, car lui est dans l'impossibilité scientifique d'imposer ces résultats ».

C'est le signe que la lecture n'est plus perçue comme un divertissement ou une consolation, ou comme une expérience qui ne demande que de la bienveillance (d'où la *captatio benivolentiae*), mais comme une épreuve de confrontation au réel et à la vérité.

Enfin, il convient de remarquer que le manque d'attention à l'exemplarité implicite des œuvres « réalistes » est probablement à l'origine de l'idée de « décadence » en littérature. Zola (et avec lui tout le naturalisme), en effet, a été immédiatement appelé décadents à cause de son réalisme et pour l'absence de discours moral explicite dans ses œuvres ; de même Barbey, et tous les deux se retrouvent dans la bibliothèque de Des Esseintes, dans *À rebours*, malgré leur « bonne foi ».

Bibliographie

Ferragus [Louis Ulbach], « La littérature putride », dans *Émile Zola*, Sylvie Thorel-Cailleteau, éd., PUPS, coll. « Mémoire de la critique », p. 53.

Glaudes, Pierre, « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », *Les Moralistes modernes*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1305.php.

Hansen, Joseph, *Émile Zola (la portée morale et sociale de son œuvre). Conférence faire à l'extension universitaire de Luxembourg*, Luxembourg, impr. de T. Schroell, 1903.

Huysmans, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », dans *Émile Zola*, Sylvie Thorel-Cailleteau, éd., PUPS, coll. « Mémoire de la critique », p. 83.

Leclerc, Yvan, *Crimes écrits, la littérature en procès au xixe siècle*, Plon, 1991.

Rougier, Paul, *Considérations sur l'ordre moral dans la société et les devoirs des classes supérieures, discours de réception à l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Lyon*, 1874.

Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880.

Caroline Raulet-Marcel
Université de Bourgogne

LES MISÉRABLES : UNE « MORALE ÉVANGÉLICO-NIAISE » ? (BARBEY D'AUREVILLY)

Abréviation utilisée : nos références à l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo*, [1922], Plan-de-la-Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1985, sont faites dans le corps du texte : (*VH*, pagination).

Caractérisées par la présence massive de termes axiologiquement marqués, un grand nombre d'œuvres littéraires du XIX^e^ siècle déploient ce que Philippe Hamon appelle une « poétique de la norme[1] ». Qu'on songe aux romans de Balzac ou de Hugo, par exemple, qui présentent même une énonciation volontiers sentencieuse : le narrateur affiche non seulement des jugements de valeur mais les rapporte fréquemment à une norme présentée comme partagée, qu'il s'agisse d'une norme prescriptive ou simplement descriptive. Les romanciers du XIX^e^ siècle peuvent aussi prendre position contre une norme établie, ou bien faire entendre de multiples discours évaluatifs, se faisant ainsi « encyclopédiste[s] du normatif[2] ». Dans tous les cas, la question de la norme reste centrale dans le texte littéraire. Les normes mises en scène par le roman peuvent être linguistiques, techniques, esthétiques. Pour Philippe Hamon, « l'effet-idéologie[3] » d'une œuvre naît néanmoins avant tout du travail d'évaluation exercé par le texte sur les questions morales, que ce soit dans le discours du narrateur ou dans celui des personnages. Le caractère et les actions des protagonistes de la fiction sont ainsi fréquemment envisagés à l'aune de règles ou de codes relatifs à la morale. Quand il est utilisé, le registre pathétique se fonde lui aussi bien souvent sur une polarisation explicite entre le bien et le mal.

Durant la majeure partie du siècle, on observe des phénomènes énonciatifs similaires dans le discours de la critique. Les comptes rendus d'œuvres associent souvent jugement artistique et jugement moral, donnant ainsi naissance à une critique volontiers moralisatrice. « Cherch[ant] l'homme dans l'écrivain », Sainte-Beuve s'intéresse au « lien du moral au talent »[4]. Présentant Lamartine, il insiste, par exemple, sur « l'excellence morale » et la « perfection de cœur »[5] du poète. D'autres critiques s'inscrivent dans un registre plus polémique, mais obéissent à la même démarche. Mêlant considérations esthétiques et éthiques, Désirée Nisard et Gustave Planche dénoncent ainsi la « décadence » des lettres provoquée par le « matérialisme descriptif »[6]. Saint-Marc Girardin du *Journal des Débats* est, lui, « choqu[é] » par la peinture « matérielle » de la passion paternelle dans *Le Père Goriot*, réduite à n'être qu'un instinct « brutal et vicieux » au lieu du « plus moral des amours humains »[7]. Le précepte classique de l'*utile dulci* reste vivace chez la plupart des critiques : de la Monarchie de Juillet au Second Empire, la condamnation artistique du réalisme romanesque au nom du bon goût se double d'une condamnation morale : présentée comme un péril politique et

1 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 5. Sur l'expression de la norme en littérature, voir aussi Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
2 *Ibid*., p. 220.
3 *Ibid*., p. 20.
4 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, Paris, Renduel, tome II, 1836, p. III.
5 *Ibid*., p. 48.
6 Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005, p. 69. Sur l'origine de la notion de décadence littéraire sous la plume de Nisard, voir Arnaud Laster, « ''Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire'' », *Romantisme*, n°42, 1983, p. 92.
7 Saint Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, Paris, Charpentier, 1843, tome I, p. 245 et 246.

social, une œuvre comme *Les Mystères de Paris*, par exemple, est accusée d'inciter ses lecteurs au vice et à l'indécence[8].

Barbey d'Aurevilly ne partage pas les positions de Sainte-Beuve, dont il critique « la tiédeur de conviction[9] » et l'empathie excessive pour les écrivains, ni celles de Gustave Planche, dont il déplore la pose professorale[10]. Par ailleurs, il refuse les « prêchailleries morales, […] ces prêchailleries qui plaisent tant aux niais, aux bégueules et aux hypocrites.[11] » Cependant, dans ses articles critiques, il se présente lui-même comme un moraliste et se fait, lui aussi, analyste de la « décadence littéraire[12] ». En 1857, il écrit dans *Les Critiques ou les juges jugés* :

> Pour en faire [de la critique], il faut un sens profond, métaphysique et rare. La critique s'exerce en vertu d'une théorie morale plus haute qu'elle. […] C'est la fille légitime de l'intelligence savante et réglée et, dans une société chrétienne et française, elle a pour blason la croix, la balance et le glaive[13].

Cette conception morale de la critique est loin d'être superficielle[14] et trouve notamment à s'exprimer dans les nombreux textes que Barbey consacre à Victor Hugo[15]. En 1862, à la fin de son premier article sur *Les Misérables*, il écrit que « la Critique littéraire […] doit être toujours de la critique morale.[16] ». Un peu plus loin, il met ce principe en action en concluant : « *Les Misérables* ne sont pas un beau livre, et de plus, c'est une mauvaise action. » (*VH*, 23). Cette phrase semble contredire par anticipation[17] le passage des *Misérables* où Victor Hugo, plaçant son récit sous le signe du « Progrès », lui donne une portée éminemment morale :

> Le livre que le lecteur a sous les yeux en ce moment, c'est, d'un bout à l'autre, dans son ensemble et dans ses détails, quelles que soient les intermittences, les exceptions ou les défaillances, la marche du mal au bien, de l'injuste au juste, du faux au vrai, de la nuit au jour, de l'appétit à la conscience, de la pourriture à la vie, de la bestialité au devoir, de l'enfer au ciel, du néant à Dieu. Point de départ : la matière, point d'arrivée : l'âme. L'hydre au commencement, l'ange à la fin[18].

D'autres passages du roman vont dans le même sens, illustrant le *credo* de la portée civilisatrice de l'art défendu par Hugo dans son texte philosophique « Utilité du beau[19] ».

---

8 Voir Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 43-56.

9 Pierre Glaudes, « Introduction générale », Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes* (*Œuvre critique)*, Paris, Les Belles Lettres, Première série, vol. 1, 2004, p. X.

10 *Ibid*., p. XVI.

11 Barbey d'Aurevilly, « *Rolande*, par Fervaques et Bachaumont », *Le Constitutionnel*, 16 février 1874. Repris dans *Œuvre critique*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 2008, p. 713-714.

12 Voir Arnaud Laster, « ''Hugo, cet empereur…'' », art. cit., p. 91-101.

13 « *Choix d'études sur la littérature contemporaine* par M. Villemain de l'Académie française », *Le Pays*, 13 mai 1857, Repris dans *Les Œuvres et les hommes*, *op*. *cit*., première série, vol. 2, tome 6, p. 380.

14 Pierre Glaudes explique au sujet de Barbey que son « point de vue [de] moraliste a rarement été pris au sérieux », au nom de l'immoralisme supposé de ses romans (« Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », octobre 2010, *Les moralistes modernes*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1305.php). Il montre toutefois la profonde cohérence idéologique de l'ensemble de l'œuvre de Barbey, à partir de la conversion de celui-ci en 1840.

15 De 1838 à 1881, Barbey écrit dix-neuf articles sur l'œuvre de Hugo. Publiés dans divers organes de presse, ils concernent la préface de *Ruy Blas* (1838), *Les Contemplations* (1856), *La Légende des siècles* (1859), *Les Misérables* (1862), *Les Chansons des rues et des bois* (1865), *L'Homme qui rit* (1869), *Quatrevingt-treize* (1874) et *Lucrèce Borgia* (1881).

16 Article paru dans *Le Pays* du 19 avril 1962 et repris dans Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo*, [1922], Plan-de-la-Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1985, p. 23. Désormais, nos références à cet ouvrage seront faites dans le corps du texte (*VH*, pagination).

17 À l'époque où il écrit cet article, seul le début des *Misérables* a été publié.

18 Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie générale française, tome 3, 1985, p. 297.

19 Victor Hugo, « Utilité du beau », *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, vol « Critique », 1985, p. 579-586.

Si Barbey et Hugo s'opposent idéologiquement, ils font tous deux de l'œuvre littéraire le champ d'un questionnement moral qui vise à contester ce qu'ils estiment être la norme morale de leur époque. Il s'agira ici d'analyser l'articulation entre esthétique et éthique au cœur de la pensée des deux écrivains. Nous nous attacherons d'abord à éclairer le fondement moral des reproches politiques et artistiques adressés à Hugo par Barbey. Nous nous intéresserons ensuite au combat de Hugo pour conduire le lecteur des *Misérables* à adhérer à une nouvelle norme morale.

Les Misérables lus par Barbey d'Aurevilly : une « morale évangélico-niaise » (*VH*, 12)

En 1862, dans *Le Pays*, Barbey d'Aurevilly consacre cinq articles aux livraisons successives des *Misérables*. Son propos y est immédiatement polémique : dénonçant « l'immense brouhaha » (*VH*, 6) déclenché par le livre, Barbey l'attribue non pas à la qualité de l'œuvre, mais à la célébrité de Hugo, au temps qu'il a mis à écrire, à la curiosité suscitée par le titre et aux bénéfices colossaux que les libraires ne manqueront pas de tirer d'une telle affaire. Quand il présente l'œuvre elle-même, c'est immédiatement pour l'attaquer d'un point de vue moral et politique. Selon lui, *Les Misérables* sont « certainement le livre le plus dangereux » (*VH*, 9) de son époque car Victor Hugo, représentant néfaste du « sans culottisme politique » (*VH*, 18) s'y emploie à convaincre l'opinion, au moyen d'un « long sophisme [qui] s'adresse à la générosité du cœur » (*VH*, 9), que « toute législation pénale doit disparaître de nos codes civilisés et être remplacée par le sentiment de l'humanité, qui suffit à la besogne du monde à conduire et du mal de l'homme à réprimer. » (*VH*, 10) Plus loin, Barbey reproche à nouveau à Hugo d'attaquer les « institutions salvatrices avec [des] larmes qu'il ne songe à faire couler que pour mieux la noyer dedans » (*VH*, 23). Bref, il tourne sans cesse en dérision les « pleurnicherie[s] humanitaire[s] » (*VH*, 85) de Hugo – cette expression désigne sous sa plume le discours d'Enjolras exaltant l'abolition de la guerre et l'avènement de la fraternité. Il réserve notamment un traitement féroce à Monseigneur Bienvenu : l'évêque qui convertit Jean Valjean au bien est, selon Barbey, le représentant « de cette morale évangélico-niaise qui […] qui réussit toujours à faire le bonheur des bourgeois » (*VH*, 12). Pour Barbey, *Les Misérables* sont un roman à thèse[20] et cette thèse est détestable.

C'est au nom d'une « pensée anti-moderne[21] » que Barbey attaque Hugo. Sa vision du monde se fonde sur une morale chrétienne de conception post-tridentine. Admirateur des positions de Joseph de Maistre, Barbey « ne croi[t] pas au progrès[22] », convaincu que le « cannibalisme […] ne meurt jamais » « dans le cœur philanthropique des hommes »[23]. Pour lui, la Terre est le lieu de l'expiation douloureuse de la faute originelle, quelles que soient les vertus que l'on manifeste, et le mal est fondamentalement et nécessairement attaché à la condition humaine. De ce fait, il discerne en Hugo, qu'il qualifie de « grand matérialiste » (*VH*, 59), un opposant à la métaphysique maistrienne, et la plus grande part des critiques d'ordre littéraire qu'il formule à l'encontre des *Misérables* renvoie à cette divergence de conception.

---

[20] « Dissertateur », « poète dramatique avarié », Hugo « tient bien moins à la conduite de sa pièce qu'à la morale de sa pièce » (*VH*, 67).

[21] Voir sur cette notion, l'analyse développée par Pierre Glaudes dans l'ensemble de son ouvrage *Esthétique de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, 2009. Les analyses concernant « l'héritage maistrien » de Barbey se concentrent essentiellement dans le deuxième chapitre.

[22] « Je ne crois pas au progrès », « Shakespeare et… Balzac », *Le Pays*, 10 mai 1864, repris dans *Les Œuvres et hommes*, *op. cit.*, deuxième série, vol. 2, p. 822 et cité *ibid.*, p. 27.

[23] « La Révolution française […] n'a été faite que par la médiocrité et par l'envie, et elle regorge d'autant de bêtises que de crimes. Pour les esprits qui vont au fond, il n'y a en elle que deux choses ; il n'y en a pas trois. Il y a l'anarchie absolue, permanente et stupide, que Bonaparte n'étouffa même pas du premier coup sous son pouce d'Hercule, et, tout aussi général que l'anarchie, un cannibalisme monstrueux, ce cannibalisme qui ne meurt jamais et qui est toujours prêt à se lever dans le cœur philanthropique des hommes, pour leur démontrer le néant de ce qu'ils appellent ''des civilisations !'' » (Barbey d'Aurevilly, « *Histoire générale des Émigrés* », *Le Constitutionnel* et *Le Pays*, 27 mai 1884, repris dans *Les Œuvres et hommes*, *op. cit.*, deuxième série, vol. 3, p. 415.)

Barbey blâme Hugo d'avoir créé des caractères faux, d'avoir multiplié les invraisemblances dans une intrigue mélodramatique à souhait, enfin, « faute capitale » (*VH*, 75), d'avoir choisi en Marius le héros le plus inconsistant et le plus niais qui soit. Or, tous ces reproches renvoient à la critique morale évoquée plus haut. La bonté sans limite de Monseigneur Bienvenu – cette « monstrueuse indulgence » (*VH*, 12) écrit Barbey – n'est pas concevable chez un homme et mine d'emblée le projet de l'œuvre. Il en va de même pour Jean Valjean qui se convertit à une philanthropie peu réaliste, compte tenu des normes de la nature humaine selon Barbey.

Le critique réserve ses plus vifs sarcasmes aux ressorts mélodramatiques de l'œuvre, destinés à émouvoir et captiver le plus grand nombre. Concernant la délivrance de Cosette, il écrit :

> Or, qu'y a-t-il de plus simple que la délivrance d'un pauvre petit être […] ? Mais Victor Hugo […] va attacher à la bulle de savon de cette donnée toutes les complications laborieuses, toutes les impossibilités, tous les trucs de haute venue d'un mélodrame enragé. (VH, 30-31)

Barbey critique ici la scène où Javert ne capture pas tout de suite Jean Valjean pour se donner (ainsi qu'à l'auteur !) le plaisir de le pourchasser d'une rive à l'autre de la Seine ; il tourne aussi en dérision le passage où Jean Valjean, qui pourrait, selon Barbey, s'échapper facilement du couvent de Picpus choisit d'en sortir dans le cercueil d'une religieuse morte. « O chair de poule des portières ! » *(VH*, 35), conclut Barbey faussement grandiloquent. La référence aux portières revient souvent en mauvaise part sous sa plume. Là aussi, la moquerie a un fondement moral. En effet, la vision de l'Homme chez Barbey, est également héritière d'un âge héroïque et obéit par conséquent au préjugé aristocratique selon lequel la société est dominée par des êtres d'exception[24]. C'est l'un des autres motifs de sa diatribe contre Marius, héros fantoche, pas assez viril à son goût. C'est également la raison pour laquelle il attaque sans ménagement le choix d'une écriture digne des « théâtres des boulevards » (*VH*, 13). Barbey reproche violemment à Hugo sa « vulgarité » (*VH*, 10) et le fait qu'il veuille plaire non aux « esprits de haute lignée, groupe solitaire et peu nombreux, mais [à] la moyenne des esprits médiocres, qui en fin de compte sont ici bas la majorité » (*VH*, 11). Lorsque Barbey reproche à Victor Hugo de « dégrade[r] à toute page un talent qui avait autrefois de la fierté » (*VH*, 10), il faut accorder un sens plein au terme *fierté*. Le critique est d'autant plus violent à l'égard de Hugo qu'il estime que celui-ci « manqu[e] au talent que Dieu [lui] a donné » (*VH*, 36)[25] en s'abaissant à vouloir susciter l'adhésion du plus grand nombre. Dans son article sur les « Mameloucks » (les critiques aux ordres de Hugo), il regrette l'époque de *Hernani*, *Marion Delorme* et *Lucrèce Borgia* où Hugo était « scandaleusement impopulaire » (*VH*, 106) :

> Les parterres le sifflaient, les vaudevillistes le chansonnaient ; seules, toutes les aristocraties, l'en-haut social qu'il ne connaît plus, protestaient contre les parodies, les injures, les gros rires qui venaient d'en bas. Ah ! dans ce temps-là, il combattait vaillamment contre les idées communes, mais il a fait Les Misérables. Il s'est mis à combattre pour elles, et les idées communes lui ont pardonné ! (VH, 106)

Face aux « idées communes » dont *Les Misérables* sont le révélateur autant que le vecteur, Barbey a le sentiment de défendre une vision de l'Homme en passe d'être perdue par ses contemporains. Pour lui, les principes moraux au nom desquels Hugo construit ses personnages trahissent les véritables règles à l'œuvre dans une espèce humaine indéfectiblement marquée par le

---

[24] Voir la fin de l'article de Pierre Glaudes, « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », art. cit., non paginé.

[25] Dans l'article de 1859 sur *La Légende des siècles*, Barbey se montre ainsi plus élogieux sur Hugo. Il salue la « puissant griffe » (*VH*, 149) du poète, et conclut : « Victor Hugo, malgré les divers cours de sa fortune, est resté fidèle à la Muse […] pour cette raison il est peut-être le seul qui puisse aujourd'hui nous donner, après les fortes œuvres, le pur chef-d'œuvre qui est le dernier mot d'un homme ou d'un siècle. » (*VH*, 160)

péché originel. Pour Barbey, *Les Misérables* sont la « matrice de toutes les dépravations[26] » et consacrent Hugo « empereur de notre décadence littéraire » (*VH*, 231)[27].

Les Misérables : l'élaboration d'une nouvelle morale, la morale de « l'immense pitié[28] »

Le combat social mené par Victor Hugo avec *Les Misérables* est bien connu. Explicite dès l'exergue, l'engagement politique de l'écrivain contre la « damnation sociale » présente des implications morales :

> Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vie plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles[29].

On pourrait multiplier les exemples de ces prises de position[30] où Hugo fait de son œuvre une lutte au nom du « Progrès » pour faire sortir les malheureux de « l'immense misère », de « l'inexorable nuit sociale », de la « mort morale »[31] où les plonge une société aux rouages iniques. On reconnaît là le « credo humanitaire » et la « doctrine de la perfectibilité »[32], caractéristiques de l'époque romantique selon Paul Bénichou. Barbey d'Aurevilly considère la bonté de Monseigneur Bienvenu comme le signe d'un affadissement néfaste du catholicisme de son temps – cette « morale évangélico-niaise » évoquée plus haut. Effectivement, l'humanitarisme entretient des liens très étroits avec un néo-catholicisme fidèle à l'Esprit des Évangiles, cultivant l'idée de sacrifice et de rédemption[33]. Là où la morale anti-moderne de Barbey est « fondamentalement celle d'un *solitaire*[34] », l'œuvre de Hugo témoigne davantage des transformations des normes morales au XIX^e^ siècle. Il n'empêche que Barbey a tort de voir dans *Les Misérables* l'expression de valeurs morales partagées par le plus grand nombre. Au moment où Hugo écrit, il entend bien renverser l'axiologie commune qui veut que les « misérables » soient des êtres malfaisants, criminels. Son combat se joue dans la polysémie du titre de son roman : il s'agit de faire en sorte que Jean Valjean, Fantine, Cosette et Gavroche ne soient plus considérés comme coupables d'infamie, mais qu'ils deviennent les symboles de l'oppression d'une société injuste.

Barbey tourne en dérision les « énormes effets du mélodrame » (*VH*, 75) auxquels Hugo veut soumettre son lecteur, il se moque avec férocité de la démesure du « sentiment de l'humanité » (*VH*, 10) qui l'anime. Derrière le sarcasme, ce sont toutefois des enjeux essentiels du roman qui sont mis en valeur, notamment le rôle joué par « l'immense pitié » dans le texte hugolien et dans le rapport proprement *moral* qu'il établit avec son lecteur. Le travail de Hugo sur les codes et les effets du mélodrame manifeste effectivement son souci de s'adresser à une large audience ; associé à une

---

26 Arnaud Laster, « ''Hugo, cet empereur…'' », art. cit., p. 100.

27 Barbey emploie cette expression au sujet de *Quatrevingt-treize* dans *Le Constitutionnel* du 9 mars 1874. Arnaud Laster montre que dans cet article, Barbey désigne toujours les *Misérables* comme l'origine de la décadence qui pervertit les lettres françaises (*id*.)

28 « Commençons donc par l'immense pitié » est une phrase tirée du texte philosophique « Les Fleurs » prévu initialement pour faire partie des *Misérables* (*Œuvres complètes*, *op*. *cit*., vol. « Critique », p. 549). C'est aussi le titre d'un article très éclairant de Claude Millet paru dans *Romantisme*, n° 142, 2008, p. 9-23.

29 Victor Hugo, *Les Misérables*, *op*. *cit*., tome I, non paginé.

30 Voir note 19 *supra*.

31 Victor Hugo, *Les Misérables*, *op*. *cit*., tome I, p. 100.

32 Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 381 et 382.

33 *Ibid*., p. 382.

34 Pierre Glaudes, « Introduction générale », Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, *op*. *cit*., p. XII.

peinture scrupuleuse des plaies de la société[35] – « qui veut guérir doit oser voir[36] » –, le registre pathétique qu'il mobilise si souvent et si puissamment vise à faire « mal aux nerfs[37] » dans la ligne du *Dernier Jour d'un condamné*, à provoquer une « insurrection de la conscience[38] » non plus contre la peine de mort, mais contre la misère sociale. La lecture des *Misérables* doit ainsi devenir une « expérience subjective de la pitié[39] ». L'« initiation subjective à la morale[40] » à laquelle elle invite doit entraîner sinon la révolte, du moins un changement de paradigme moral.

Claude Millet explique que les œuvres de la génération romantique qui précède Hugo (celles de Chateaubriand ou Mme de Staël, par exemple) conduisent le lecteur à éprouver exclusivement de la pitié pour des êtres dont la qualité morale le mérite, pour des personnages qui se caractérisent par « l'élévation de leurs vertus[41] ». Il y a bouleversement de la norme éthique quand Hugo appelle à une « immense » pitié, au sens où elle doit se manifester même à l'égard des êtres les plus abjects, des plus « misérables » socialement mais aussi moralement, leur nature monstrueuse n'étant jamais que « la construction du regard impitoyable des forts, au nom de la norme de leur force[42] ». Dans « Les Fleurs », Hugo appelle à la « dissection » des « grands spectacles de la difformité », seul moyen de sonder la « profondeur du malheur humain »[43] et d'être « ému et attendri par ces immensités d'amertume »[44]. Claude Millet indique :

> À [la] logique de l'égoïsme comme à celle de la pitié bien choisie des premiers romantiques, Hugo oppose précisément un travail paradoxal sur la limite, en forçant la compassion, qui procède du rapprochement et de l'identification, à élire pour objet des figures de l'horreur la plus répulsive, qui spontanément suscite rejet et distance. Le pathétique hugolien étend à l'infini l'imagination analogique sur laquelle repose l'identification compassionnelle[45].

Claude Millet précise d'ailleurs que le combat de Hugo pour l'amnistie des Communards obéit à cette logique. Son action politique contre « l'Ordre Moral » de la III^e^ République prolonge la visée d'un texte comme *Les Misérables*.

Barbey d'Aurevilly « ricane[46] » devant l'expérience morale que lui propose Hugo et discerne dans son œuvre un optimisme béat et dangereux. Certes, Victor Hugo n'invoque pas le dogme catholique du péché originel pour expliquer le mystère du mal. Néanmoins, son désir d'entraîner le lecteur à adhérer à une nouvelle morale, celle de « l'immense pitié », est miné par la conscience d'une barbarie toujours présente dans l'humanité. La misère – d'origine humaine – est susceptible d'être supprimée, la Douleur – d'origine divine – non[47]. Ce qui sépare Barbey et Hugo n'est donc peut-être pas tant leur appréhension d'une énigme insondable au cœur de l'Homme que leur positionnement social et historique face à la notion de progrès moral. Là où Barbey cultive une

---

35 Au sujet du réalisme de Hugo, voir les premières pages de Guy Rosa, « Histoire sociale et roman de la misère », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, n° 11, 1995, p. 95-110. L'article est également disponible dans la rubrique « Textes et documents » du site du Groupe Hugo. URL : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/index_documents.htm

36 Victor Hugo, « Les Fleurs », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. « Critique », p. 544.

37 Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. « Roman I », p. 421.

38 Guy Rosa, Commentaires du *Dernier Jour d'un condamné*, Paris, Librairie générale française, 1989, p. 247.

39 Claude Millet, « ''Commençons donc…'' », art. cit., p. 10.

40 *Id*.

41 *Ibid*., p. 11.

42 *Ibid*, p. 21.

43 Victor Hugo, « Les Fleurs », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. « Critique », p. 543 et 544.

44 *Ibid*., p. 549.

45 Claude Millet, « ''Commençons donc…'' », art. cit p. 14.

46 Selon Guy Rosa, il s'agit, avec l'arrêt de la lecture, de la seule alternative possible à la lecture « émouvante » et « roborative » des *Misérables* (*op. cit.*, tome 2, note p. 283).

47 Voir la section VIII des « Fleurs », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. « Critique », p. 552-557. Sur la question du mal chez Hugo, voir Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, Les Misérables, *roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 239-253 et Marie Perrin, *L'Écriture écartelée : Barbarie et civilisation dans les romans et la prose philosophique de Victor Hugo*, thèse soutenue sous la direction de Gabrielle Chamarat, Université Paris X, 2009.

conception élitiste et archaïque de la nature humaine, Hugo croit en un bouleversement possible de la norme morale établie. Son combat pour le progrès social s'inscrit dans un nouveau paradigme éthique en train de naître, tandis que Barbey se fait moraliste au nom d'une conception immuable de l'Homme. L'un se fait prescripteur d'une norme morale neuve là où l'autre ne discerne de norme que dans l'impossibilité radicale qu'a l'être humain d'échapper au poids du péché originel.

Bibliographie

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Victor Hugo*, [1922], Plan-de-la-Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1985.

—, *Œuvre critique*, sous la direction de Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, Les Belles Lettres, 2004-2009.

Bénichou, Paul, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

Cabanès, Jean-Louis, et Larroux, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005.

Girardin, Saint-Marc, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, Paris, Charpentier, 1843.

Glaudes, Pierre, *Esthétique de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

—, « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », octobre 2010, *Les moralistes modernes*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1305.php

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Hugo, Victor, « Critique », *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

—, *Les Misérables*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1985.

Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Laster, Arnaud, « ''Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire'' », *Romantisme*, n°42, 1983, p. 91-101.

Lyon-Caen, Judith, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

Millet, Claude, « ''Commençons donc par l'immense pitié'' (Victor Hugo) », *Romantisme*, n° 142, 2008, p. 9-23.

Rosa, Guy, « Histoire sociale et roman de la misère », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, n° 11, 1995, p. 95-110. L'article est également disponible dans la rubrique « Textes et documents » du site du Groupe Hugo. URL : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/index_documents.htm

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Critiques et portraits littéraires*, Paris, Renduel, tome II, 1836.