



HAL
open science

Érotisme, monstres et société: la France de 1830 au prisme de ses marges

Arnaud Verret

► **To cite this version:**

Arnaud Verret. Érotisme, monstres et société: la France de 1830 au prisme de ses marges. *Acta fabula: Revue des parutions pour les études littéraires*, 2016, 17 (6). hal-01480964

HAL Id: hal-01480964

<https://hal.science/hal-01480964>

Submitted on 2 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Érotisme, monstres et société : la France de 1830 au prisme de ses marges

Arnaud VERRET

Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris : Eurédit, 2014, 256 p., EAN 9782848301891.

S'appuyant sur le constat que fut écrit, autour des années 1830, une série de romans et nouvelles mettant en scène des amours « bizarres », l'ouvrage de Pierre Laforgue cherche à cerner les raisons de cette production qui n'est ni pornographique, ni libertine, ni inspirée d'un même fait divers ou d'une œuvre maîtresse antérieure. Ces textes, en nombre restreint, représentent une singularité remarquable au regard des œuvres et des normes romanesques de l'époque. Quoique leur portée scandaleuse pût alors passer inaperçue, leur enjeu paraît pourtant être précisément brûlant d'actualité parce qu'ils renvoient, de manière plus ou moins évidente, à la société de la fin de la Restauration et de la Monarchie de Juillet : se déroulant en des temps passés et des lieux lointains, tous se fondent sur un procédé commun de transposition historique et symbolique accomplie par le biais des déviances érotiques des personnages. Si les écrivains choisirent alors de représenter des amours impossibles ou perverses et non le seul et traditionnel adultère, c'est qu'ils y concevaient le moyen d'interroger la société par ses marges élevées au rang d'exceptions révélatrices.

L'ouvrage se compose ainsi de deux parties, de longueurs inégales. La première, plus courte, intitulée « Société, imaginaire et symbolique en 1830 », se veut une réflexion générale sur l'érotisme romantique et sa capacité à questionner, par une symbolique puissante, les mœurs contemporaines (p. 9-65). La seconde, plus détaillée, appelée « Huit études sur l'éros romantique », s'organise autour de l'analyse successive de textes dont les rapports à l'histoire et à la société sont l'application même des remarques précédentes : *Armance* de Stendhal, *Fragoletta* de Latouche, *Aloys de Custine*, *Sarrasine*, *Une passion dans le désert*, *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, *Claude Gueux* de Hugo et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier ont été retenus (p. 67-243).

Le fantasme et la fiction, ou les clefs d'interprétation de la réalité

Pierre Laforgue entame la première partie de son ouvrage en rappelant de façon convaincante la portée critique des textes qu'il soumet à étude (p. 10-27). Derrière leur récit, ceux-ci visent en réalité une société oscillant entre la fin d'un monde vain, celui d'avant 1789 que d'aucuns se refusent à avouer révolu, et l'avènement d'un autre, celui d'après les Trois Glorieuses qui ne vaut guère mieux parce qu'il est miné par les ravages de l'argent et la course aux intérêts particuliers. À ce titre, la société dépeinte n'existe pas en elle-même et l'auteur préfère, avec nuance, parler de socialité puisque seule existe une représentation des rapports qui sous-tendent cette société et qui relèvent le plus souvent d'effets de texte. Ici s'opère un revirement en ce que les œuvres analysées sont finalement moins des exceptions qu'un traitement exemplaire des réalités sociales par la fiction romanesque ; ici surgit aussi la figure du monstre, fantasmé ou mythique, qui permet, par sa singularité scandaleuse et le désordre naturel et social qu'il présuppose, de mettre en cause les travers de la communauté : le rejet de celui qui est jugé fondamentalement autre montre au grand jour l'illusion de ceux qui pensent être unis dans un simulacre de normalité.

Il ne saurait pour autant s'agir de n'importe quel monstre. Le choix est arrêté sur la créature érotique, c'est-à-dire foncièrement sociale davantage que physiologique ou métaphysique. En outre, même si l'ouvrage recourra ensuite au modèle de Quasimodo, cette créature ne relève en aucun cas d'un exhibitionnisme provocateur ou d'un pittoresque fantasmagorique, mais plutôt d'une monstruosité suggérée, tenue secrète dans la discrétion narrative qui caractérise les textes étudiés : c'est un impuissant, un castrat, un(e) homosexuel(le), un zoophile dont la déviance amoureuse n'est jamais clairement établie en sorte qu'elle peut aisément passer inaperçue. La critique entreprise par leur intermédiaire se veut modérée et même discrète, tant par le jeu des conventions de l'époque que par les visées du récit, et il y a mérite à souligner la part informulable de ce monstrueux quand on ne retient habituellement du romantisme que ses monstres les plus flagrants, au premier chef hugoliens.

Dans un second chapitre, l'ouvrage de Pierre Laforgue met en avant les spécificités de l'éros romantique par opposition au libertinage du XVIII^e siècle (p. 28-50). Alors que ce dernier consistait à être seulement un jeu entre nobles pour se perdre dont l'objectif n'était nullement la remise en cause de la société dans sa globalité, l'érotisme romantique au contraire ne prend plus sens par rapport à un groupe restreint d'individus de la même caste, mais par rapport au corps social tout entier en ce que le Code civil, qui institutionnalise pour de bon la séparation de l'amour et du mariage et établit la propriété de l'homme sur la femme,

devient la référence avec laquelle l'éros doit dorénavant composer – se recomposer. Se développe alors un mythe ou une utopie de l'amour absolu qui entend répondre à cette inégalité foncière tandis que, dépassant le seul cadre de la fiction, les écrivains s'appuient sur leurs propres monstres littéraires qui dénonceraient la société du passé comme celle du présent. Tel est par exemple le rôle de Sade, déjà plus lu qu'on ne le dit, dont la plume s'oppose justement à celle d'un Laclos frémissant et qui, étant la figure de l'autre, sert à remettre radicalement en cause la société comme les normes d'écriture ; tel est encore celui de Sand, l'auteur androgyne, symbole aux yeux d'un Chateaubriand plaisamment réactionnaire, des dévoiements matérialistes de la littérature et d'une société qui a renoncé à toute morale.

Le troisième chapitre est consacré, pour finir, à l'écriture romantique elle-même et au lien qu'elle instaure entre réalité et fiction (p. 51-63). Caractérisée par un usage récurrent de la métaphore et du symbole qui consistent à développer une image davantage qu'un mot propre ou une idée, l'écriture romantique est foncièrement symbolique, sa fiction apparaît très souvent comme une métaphore de la réalité. Cette transposition s'effectue alors par le biais d'une anamorphose littéraire puisque l'image est déformée sous le coup de l'écriture romanesque, la réalité textualisée ne coïncidant pas vraiment avec le réel même si elle est décrite suivant une *mimèsis*. L'essentiel réside ainsi dans la distorsion de l'image dont naît un mystère certain. Loin d'être simple représentation, elle apparaît comme la preuve de la limite d'une esthétique du représentable.

Pierre Laforgue opère sa démonstration par le détour de deux types d'œuvres faisant office de modèles généralisables : *Notre-Dame de Paris* et le roman historique. Le livre de Victor Hugo permet en effet de démontrer la matérialité du romantisme chez qui le symbole, ignorant la médiation du langage avec la pensée, étant lui-même une pensée devenue matière, revêt une importance fondamentale. Entièrement fondé sur cette conception, il postule que chaque monument architectural est une image immédiate de l'idée. La façade de la cathédrale de Paris est proche du hiéroglyphe et Quasimodo, tout entier corps brut, dont la présentation repose sur un rapport métonymique avec l'édifice qu'il hante, en est l'illustration vivante la plus aboutie. Mais au-delà de la figure du bossu sonneur de cloches, c'est une tendance générale de l'écriture romanesque de cette époque où le symbolique occupe une place centrale comme une clef de voûte interprétative. En témoigne notamment le roman historique dont l'allégorisation de l'histoire repose sur une série de déplacements du passé au présent – ceux-là même des huit œuvres étudiées par Pierre Laforgue – et qui fait qu'on le lit moins pour son intérêt documentaire sur un siècle qui n'est plus que pour ce qu'il peut nous apprendre du monde dans lequel on vit ou plus généralement de la philosophie du temps qui passe. Derrière

les Louis XI, Charles IX, Louis XIII se cache en réalité Charles X ; derrière la révolte matée des truands se retrouve l'insurrection des révolutionnaires de l'après 1830. Allant même plus loin, du fait d'un écart romanesque omniprésent par rapport à la réalité passée, il est loisible de conclure que pour le romantisme, le roman est le principe d'intelligibilité de l'histoire et de la société puisque le rapport à la réalité n'existe que dans l'ordre du fantasme et de la fiction. Ainsi cette dernière permet de recomposer la diversité du réel, de l'unifier, de lui donner une cohérence. Place centrale du symbole dans la poétique romanesque de l'époque, nécessité de la fiction pour traiter avec justesse du réel : telles sont les deux conclusions que Pierre Laforgue propose d'appliquer aux huit textes dont il a entrepris l'étude.

Si cette analyse est parfaitement fondée, sans doute peut-on la compléter en précisant que ce mode de lecture est aussi motivé par la simple existence du monstre, composite ou non. Sans remonter forcément à l'étymologie qui fait de lui un avertissement envoyé aux hommes pour déchiffrer les événements présents, on se bornera à rappeler que la tentation fut toujours forte de lier son apparition comme sa nature problématique aux difficultés d'une époque ou d'une nation, autrement dit faire de son corps individuel le symbole du corps social dont il est précisément exclu. C'est particulièrement vrai en périodes de grands troubles et le cycle révolutionnaire du début du XIX^e siècle reproduit à ce titre de mêmes réflexes de pensée et de mêmes procédés littéraires que lors des guerres civiles romaines ou des guerres de religion pour ne prendre que ces exemples¹. Le monstre traduit une inquiétude sur la cohésion de la communauté, le refus d'une situation donnée, et cette inquiétude, ce refus sont présents dans le romantisme. Le fait que le monstre soit érotique et non métaphysique indique seulement des préoccupations plus sociales que religieuses. Le livre de Pierre Laforgue le montre bien et ces quelques remarques ne font qu'en proposer un prolongement.

De Stendhal à Gautier, quelques textes symptomatiques des troubles d'une époque

On peut certes émettre la réserve que le plan adopté dans l'ouvrage de Pierre Laforgue, reposant sur une analyse théorique suivie d'exemples précis, entraîne nécessairement

¹ Sur cette question, pour ne citer que quelques titres, on lira avec profit Blandine Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, vol. 1, Grenoble, Jérôme Millon, « Horos », 2005 ; Oliver Roux, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Histoire », 2008 ; Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, 2^{ème} éd. revue et augmentée, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1996 ; Laure Gonin-Hartman, *La Rhétorique du monstre au XVI^e siècle*, Ann Arbor, Michigan, ProQuest, 2008. Th. doct. : langue et littérature françaises, Washington University, 2008.

quelques redites. Néanmoins les huit textes successivement abordés en deuxième partie permettent un approfondissement et une essentielle concrétisation des remarques générales préalablement établies tout en en soulignant toujours la diversité.

Tous ces textes présentent en effet des êtres qualifiables de monstrueux par leur physique ou leur passion. Non sans encourir le risque d'une lecture excessive puisque, signe de l'évolution des mentalités, leur déviance amoureuse, commentée aujourd'hui, ne fut pas toujours repérée par les lecteurs d'alors. Quoiqu'il en soit, ces êtres singuliers, si secrets, restent des énigmes à décoder ; ils ont des amours problématiques, d'autant plus problématiques qu'ils sont le personnage principal ou éponyme du roman, parfois les deux à la fois. On peut en entreprendre le classement selon qu'ils constituent des figures du manque (un impuissant, un castrat), de la confusion (un hermaphrodite, un androgyne), de la déviance (un(e) homosexuel(le), un zoophile, un fiancé amoureux en secret de la mère de sa promise). Tous ces textes font également évoluer l'action en des temps ou des espaces propices à la transposition. Éloignés du pays de 1830, ils n'en sont pas tout à fait coupés pour autant. Ils sont suffisamment proches, gardent des liens assez forts pour s'y référer implicitement, mais instaurent aussi la distance nécessaire à toute entreprise critique : c'est la France du XVII^e siècle, de 1799, du Premier Empire, de 1815 ; ce sont des lieux isolés, clos ou non, situés toujours en périphérie de la civilisation comme la prison de Clairvaux, l'hôtel de San-Réal fermé et dédié au plaisir en plein Paris, le désert africain où s'aventurent les troupes napoléoniennes, un monastère dans les montagnes italiennes, Naples et la République parthénopéenne. Tous ces textes, enfin, portent un jugement sur l'attitude et la nature vraies des autres hommes. L'étrange érotisme de leurs personnages permet un dialogue avec l'histoire et la société au sein de la fiction romanesque. Si le monstre vit exclu, son exclusion lui confère un regard lucide sur ses contemporains. S'il vit au contraire en société, qu'il en est un des acteurs, il en sape de l'intérieur les fondements en en montrant les contradictions. En tous les cas, il met en exergue les travers et les vices répandus dans le monde.

Tous ces textes donc dénoncent tour à tour la duplicité, la violence, la jalousie, la laideur auxquels ils opposent la noblesse d'âme, la passion, la gratuité, la tendresse, la beauté. Mais ils le font selon des modalités qui ne sont jamais les mêmes. Le choix des déviances, la manière dont leur symbolisme véhicule la critique et les conclusions qu'il autorise à établir divergent foncièrement, permettant d'éviter toute monotonie à leur étude. Ainsi, *Armanche* porte l'accent sur la critique de l'aristocratie et sur l'impression diffuse d'un manque généralisé. Personnage mélancolique doublé de misanthropie, Octave de Malivert s'oppose par ses aspirations éthiques aux bassesses de la noblesse à laquelle il appartient et que les

ravages de l'argent ont défigurée : le sentiment que la réalité de son milieu souffre d'une vacuité dramatique entraîne chez lui un défaut d'énergie qui se symbolise par une absence érotique – l'impuissance – et le fait se tourner vers le passé d'un lointain ancêtre pour retrouver une grandeur d'âme perdue. À ce défaut d'énergie s'ajoute un défaut de parole, la monstruosité d'Octave étant logiquement passée sous silence dans la mesure où l'impuissance va de pair avec le silence (p. 69-86).

Le roman *Fragoletta* aborde, quant à lui, un des mythes romantiques fondamentaux : celui de l'androgynie. Si ce type de personnage échappe en soi à la nature et à la temporalité humaine, il permet d'interroger le devenir de la société ; personnage d'une complétude esthétique et érotique par excellence, il prouve aussi que l'art détient une vérité supérieure sur le réel. Le roman de Latouche apparaît alors comme un lieu d'exercice privilégié pour éclairer les événements historiques à la lumière de la fiction. Son personnage éponyme, dont la présence est fragmentée à travers les épisodes, dont la nature sexuelle est un défi au sens, semble le plus à même d'interroger l'accumulation de catastrophes qui se produisent entre la Calabre et la France. Même si *Fragoletta* n'est pas un castrat, la suppression brutale des libertés coïncide avec la mutilation qu'elle semble porter en elle. Ce n'est plus comme chez Stendhal la dégradation des valeurs des hommes que le monstre interroge, mais bien l'absence de cohérence de leur destinée collective (p. 87-107).

Ce mythe de l'androgynie, Gautier le fait aussi sien dans *Mademoiselle de Maupin*, mais dans une perspective plus philosophique qu'historique puisqu'il conduit à poser la question du rapport au Beau. Cette question relie la célèbre préface au roman, la première se contentant de dénoncer l'utilitarisme de la société tandis que le second axe sur les misères de l'artiste à créer et atteindre cet idéal. Le cherchant parmi les plus belles femmes, d'Albert le trouve au final dans la Maupin. Il atteint alors la contemplation esthétique pure et s'accomplit en tant que poète en même temps qu'il vérifie la rupture que le christianisme a introduite en art par rapport à l'art antique (p. 205-243). Quant au castrat, *Sarrasine* de Balzac offre le récit de son évolution en ce qu'à la castration physique de la Zambinella, dernier vestige d'une pratique révolue du XVIII^e siècle, succède celle métaphorique d'un artiste empêché d'aimer et plus proche à ce titre de la génération de 1830. L'art érotique se fait encore une fois révélateur de vérité : c'est un tableau de jeunesse de la Zambinella en Adonis qui permet de développer l'histoire du castrat et de lever en même temps le voile sur la mystérieuse beauté de ses descendants et leur aisance matérielle (p. 128-146).

D'une tout autre manière, *Aloys* de Custine possède une forte dimension autobiographique jusque dans le nom qui en forme le titre. Toutefois la fiction modifie

profondément les données de la vie de l'auteur, conférant à leurs vicissitudes la forme d'une destinée tragique mais cohérente. Si Astolphe de Custine rompit bien un mariage des années avant l'écriture de son roman, ce ne fut pas en raison d'un quelconque amour pour la mère de sa fiancée, mais à cause de son homosexualité alors divulguée au grand jour. La fiction permet ainsi un travail de libération sur le réel ; elle ne sert pas à cacher la vérité d'un être, mais à mieux la cerner. En imaginant un amour œdipien impossible, Custine progressait dans la compréhension de son homosexualité, plus loin qu'il n'y serait parvenu par d'autres voies. La symbolique du labyrinthe, disséminée à travers le roman, où se cache le monstre, est l'indice de cette lecture à laquelle l'arrière-plan historique donne son épaisseur en inscrivant le personnage principal dans un temps de catastrophes et d'abattement (p. 108-127). L'homosexualité ne sert d'ailleurs pas qu'à établir la vérité mais aussi à fonder paradoxalement un idéal. Dans *Claude Gueux*, loin d'être présentée comme une dépravation, elle permet au contraire de mettre en avant un contre-modèle fondé sur l'amour et justifie la pratique de bonté et de justice au sein de la prison de Clairvaux. L'érotisme sert pleinement la réflexion sur le social. Le partage de l'amour et du pain entre deux voleurs homosexuels devient le symbole d'une communauté rêvée et par-là du cynisme de la société réelle qui tolère et entretient la pauvreté et la violence (p. 163-182).

Les deux textes restants sont encore bien différents. La problématique d'*Une passion dans le désert* repose principalement sur le cadre géographique de son action. Situer celle-ci dans le désert saharien revient à faire des immensités dépeuplées le lieu de plénitude et d'absolu nécessaire pour interroger la société. Alors que cette dernière est mouvement continu et excessif, suractivité multiple, le désert représente la fixité du temps, de l'espace et l'unité de la vie (p. 147-162). En situant son action en plein Paris, Balzac en propose une variante dans *La Fille aux yeux d'or* où il oppose, cette fois-ci dans le même ouvrage, l'aventure romanesque à la typologie de la société parisienne. La population de la capitale est laide parce qu'agitée seulement par la recherche de l'or et du plaisir. S'il existe en elle quelques rares êtres d'exception qui se préoccupent de beauté, la fiction va évidemment s'en emparer pour formuler sa critique. Paquita, la fille aux yeux d'or, offre en elle une autre vision bien plus noble de la richesse et du plaisir et c'est dans ses bras seulement que de Marsay prend conscience des dépravations véritables de Paris, débouchant ainsi vers une réflexion sur l'histoire puisque c'est à partir de là que De Marsay va devenir le fin et cynique homme politique qu'il est (p. 183-204).

Sans doute pourrait-on trouver d'autres exemples tout aussi révélateurs – on pense bien sûr à *Séraphita* de Balzac publié dans ces mêmes années –, mais ceux-ci suffisent en

vérité. À découvrir l'intention de l'auteur d'étudier l'un après l'autre huit textes à partir d'une seule et même réflexion théorique, on aurait pu craindre d'inévitables répétitions. Il n'en est cependant rien car l'ouvrage de Pierre Laforgue montre brillamment que le point commun de toutes ces œuvres – des amours monstrueuses comme expression privilégiée d'une critique sociale – n'excluent nullement une souplesse et une variété de leur traitement. C'est même là ce qui fait la force de sa thèse et son ouvrage y trouve assurément son achèvement et parfait comme il faut sa démonstration.

Mots-clefs :

- érotisme
- monstre
- romantisme
- société
- symbole