



HAL
open science

Une littérature du sang

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Une littérature du sang. Textes et documents pour la classe, 2017, Effets de violence, 1112, pp.18-23. hal-01719185

HAL Id: hal-01719185

<https://hal.science/hal-01719185v1>

Submitted on 2 Mar 2018

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.

UNE LITTÉRATURE DE SANG

Par Christine Marcandier,
maître de conférences HDR
à l'université d'Aix-Marseille

L'esthétique romantique prend sa source dans l'exacerbation de la violence, ses « chères breloques » sont « l'Horreur » et « le Meurtre », comme l'écrivait Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*.

■ ■ LE ROMANTISME n'a pas l'apanage de la violence : dès les récits fondateurs, des guerres, des corps suppliciés, des meurtres et crimes déploient une violence indissociable de l'histoire, des rapports sociaux ou familiaux. La particularité du romantisme est de profondément renouveler sa représentation et sa fonction, puisque la violence est désormais pensée comme une axiologie, permettant de remettre en cause l'héritage classique, de profondément bouleverser règles, conventions et hiérarchies esthétiques, mais aussi de rendre compte d'une réalité tout à la fois historique, politique et sociale.

« TU MARCHES SUR DES MORTS, BEAUTÉ » (BAUDELAIRE)

En lisant les textes romantiques, on constate une présence très forte de la violence : les artistes du temps semblent aimantés par les épisodes les plus sanglants du passé (les guerres de religion et la Saint-Barthélemy chez Prosper Mérimée et Alexandre Dumas père, par exemple), les scènes plus récentes de la Révolution, de la Terreur et des guerres napoléoniennes. À cette temporalité se superpose une géographie de la violence : l'Italie, l'Espagne, l'Orient sont des espaces propices à la construction d'un imaginaire des passions, du sang et du crime, les terres d'une énergie et d'une vertu disparues en France, comme le regrette Stendhal dans ses *Chroniques italiennes* (1855). Le romantisme n'a de cesse de représenter des corps blessés, torturés, meurtris ou marqués par la violence d'instincts meurtriers. C'est la naissance de la physiognomonie, un travail de lecture et d'interprétation des visages et des corps depuis une cartographie du crime et de la violence.

L'horreur, la scène atroce et « dégouttante de sang » (Honoré de Balzac, *Histoire des Treize*, 1833-1839), le spectacle de la décollation ou de la torture rythment récits et représentations. Indéniablement, l'horreur fascine écrivains, artistes et lecteurs. Maxime du Camp s'en amuse dans ses *Souvenirs littéraires* (1882-1883) – « Mort et damnation ! Quelles tueries ! Quels coups de dague ! On assassinait, on volait, on violait, on brûlait, on torturait à chaque paragraphe. » – et Théophile Gautier, dans la célèbre « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* (1835), se livre à une défense pied à pied de ce que les critiques nomment alors avec mépris une « littérature de sang » ou une « littérature de fange », accusations d'immoralité et de mauvais goût qui se poursuivront durant tout le XIX^e siècle, 1857 en constituant le point d'orgue avec les parutions et les procès de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert) et des *Fleurs du mal* (Charles Baudelaire).

L'esthétique romantique de la violence s'affirme aussi bien au théâtre, dans le roman et dans la poésie que dans des textes plus théoriques – essais médicaux, juridiques ou historiques, sans compter les articles de la *Gazette des tribunaux* qui ont inspiré tant d'écrivains romantiques (Stendhal pour *Le Rouge et le Noir*, 1830 ; Victor Hugo pour *Claude Gueux*, 1834). Elle ne peut donc se circonscrire à un seul genre ou à quelques auteurs, elle innerve et informe aussi bien le roman social ou historique que les récits fantastiques, aussi bien les œuvres qui mettent le réel en perspective que celles qui offrent des échappées oniriques. Le romantisme, qui se pense comme une esthétique de la totalité, brasse les genres, les sciences, les connaissances ; en ce sens, il ne peut laisser de côté aucune forme de violence, collective ou privée. Il s'agit de tout embrasser, de tout exposer, jusqu'à la laideur puisque, comme le synthétise Hugo dans la « Préface » de *Cromwell* (1827), si « le beau n'a qu'un type, le laid en a mille ».



Victor Hugo, *Homme pendu à un gibet*, vers 1854.
Dessin, lavis brun avec rehauts de blanc, 52,4 × 33,8 cm,
musée du Louvre.



François Gabriel Lépaule, *Tête de Giuseppe Fieschi après son exécution*, 1836. Huile sur papier collé sur un coffret, vitré au revers, 26 x 21 cm, musée Carnavalet.

Ainsi, parallèlement au romantisme du désenchantement ou de la célébration de la nature, plus sentimental et analytique, se développe un romantisme de la cruauté, du mal et de la force. Tout y est violence : de la rencontre amoureuse (le coup de foudre vécu comme un coup de poignard ou d'épée) au récit des passions, des illusions perdues de jeunes gens ambitieux (le suicide de Lucien de Rubempré – Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838-1847 – ou la condamnation à mort de Julien Sorel – *Le Rouge et le Noir*) aux grandes fresques sociales. La violence concentre des enjeux ontologiques, moraux et politiques (le combat d'Hugo contre la peine de mort), mais aussi narratologiques et plus largement esthétiques.

LA VIOLENCE, UN FAIT SOCIAL ET HISTORIQUE

Le romantisme peut ainsi être lu comme un véritable catalogue de scènes et personnages qui mettent en lumière un imaginaire obsédant de la violence : les figures de meurtriers, bandits et hors-la-loi sont d'abord l'incarnation romanesque, théâtrale ou picturale d'une réalité sociale et historique, de la peur face à une violence endémique conçue comme une menace pour l'ordre social. Avant d'être l'objet

d'une représentation, la violence est un fait : dans *Classes laborieuses et classes dangereuses* (1958), l'historien Louis Chevalier a montré combien Paris, entre 1830 et 1848, est une ville marquée par la criminalité et les maladies (l'épidémie de choléra de 1832), la misère et la pauvreté, ce dont témoignent les œuvres romantiques, que l'on pense à *La Comédie humaine* de Balzac (et le saisissant tableau de la capitale qui ouvre *La Fille aux yeux d'or*, 1835), aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1843) ou aux *Misérables* d'Hugo (1862). Et cette violence, qui se traduit par la prostitution, par des viols, crimes et infanticides, ne se circonscrit pas à la capitale ; l'historien Alain Corbin, spécialiste du XIX^e siècle en France, a brossé son tableau rural, que l'on retrouve, là encore, dans les romans du premier XIX^e siècle (*Le Curé de village*, 1841, ou *Les Paysans*, 1844, de Balzac).

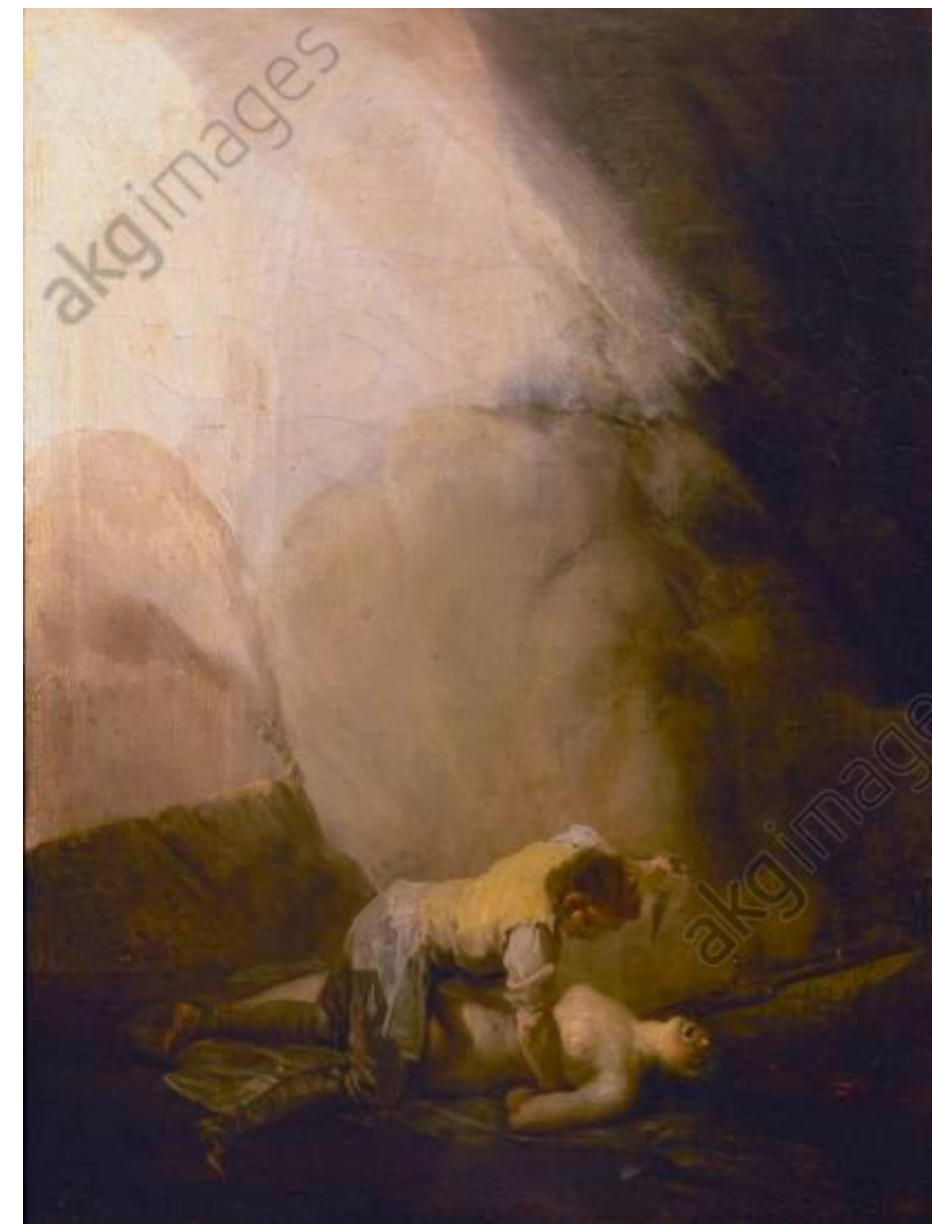
La violence, réalité de l'époque, est une notion performative pour le romantisme : objet et sujet des œuvres, elle permet de penser la réalité historique, sociale ou individuelle, comme de trouver un nouveau plaisir d'écriture et de lecture, fondé sur l'inquiétude et l'horreur. La violence est, en ce sens, l'art poétique d'un certain romantisme, elle s'impose comme un *topos* littéraire, un espace de sens et de représentation, refusant le classicisme de l'ordre et de la rigueur, du bon goût et de l'équilibre, au profit d'un dérèglement des sens et des passions.

MISE À MORT DU BON GOÛT CLASSIQUE ET RÉVOLUTION

Le changement de paradigme entre classicisme et romantisme s'articule bien sur la manière de représenter la violence : elle est désormais montrée et affichée, sans plus aucun « effet de sourdine » (pour reprendre l'expression de Léo Spitzer « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études stylistiques*, 1931), elle est horreur et cruauté, figuration par les marges (criminels, meurtriers et bannis), mise en scène et en récit de meurtres, crimes de sang, décollations, champs de bataille, cabinets d'anatomie et dissections. Le corps est présent dans sa matérialité, de même que la cruauté (dans son sens étymologique de « sang qui coule ») qui s'exerce dessus.

Ainsi la violence s'impose-t-elle dans l'imaginaire d'un romantisme conçu moins comme une périodisation stricte que comme une esthétique, définie par le philosophe Georges Gusdorf comme « la renonciation à une esthétique de l'universel et de l'absolu » (*Le Romantisme*, t. I ; voir Savoir +). La modernité romantique est d'abord une rupture : au Beau et au Goût absolus des siècles antérieurs, les romantiques préfèrent un beau relatif, pluriel, cherché dans ce qui lui semble le plus antithétique : le laid, le difforme, le grotesque. Stendhal dans *Racine* et *Shakespeare* (1823-1825), puis Hugo dans la fameuse « Préface » de *Cromwell* théorisent ce renouvellement, hérité des philosophies esthétiques du XVIII^e siècle, d'Edmund Burke, Emmanuel Kant et Friedrich von Schiller, mais aussi de

Francisco de Goya, *Bandit assassinant une femme*, 1798-1800. Huile sur toile, 40 x 32 cm, collection particulière, Madrid.



l'abbé Du Bos et de Denis Diderot en France : face à la représentation de la violence et de l'horreur, le spectateur éprouve d'abord répulsion et effroi. Et le plaisir ressenti, né d'un choc, d'une rupture avec son horizon d'attente mais aussi d'une véritable agression des sens, sera d'autant plus fort que l'horreur première fut grande. Ce sentiment du sublime, l'« horreur délicate » (*delightful horror*) de Burke, est hyperbolique et contradictoire (dégoût puis plaisir) et, de ce fait, propre à profondément bouleverser lecteurs et spectateurs.

Cette révolution esthétique est indissociable des soubresauts de l'histoire, elle est amplifiée par une présence à la fois quotidienne et fantasmagique de l'échafaud et par le spectacle de décollations, les exécutions capitales étant encore publiques. Les écrits et mémoires historiques, révolutionnaires ou contre-révolutionnaires, leur interrogation fascinée du rôle du sang dans l'histoire et de la violence dans la Providence ont leur importance dans la sensibilité romantique naissante. Joseph de Maistre exprime ainsi, dans ses *Considérations sur la France* (1796), l'idée d'un ressourcement de l'énergie nationale et de la littérature dans le sang de la

Terreur, la nécessité du sacrifice – « en un mot, on dirait que le sang est l'engrais de cette plante qu'on appelle génie ».

Célébrée ou honnie, la Révolution française apparaît comme la « mère auguste » du XIX^e siècle qui « a ce sang énorme dans les veines » (Hugo, *William Shakespeare*, 1864). Au théâtre, mélodrames et drames romantiques mettent en scène les grandes heures de l'histoire. La peinture (Francisco de Goya, Théodore Géricault, Eugène Delacroix mais aussi les lavis de Victor Hugo) représente pendus et guillotines, cadavres, scènes de bataille, naufrages et mises à mort, déployant toutes les ressources visuelles de la violence. C'est la vogue naissante du roman historique, inspiré de Walter Scott, c'est la célébration de l'héroïsme des condamnés à mort, la fascination pour les histoires de nonnes sanglantes (Charles Nodier, Charles Gounod) ou de femmes au collier de velours (Dumas). Les écrivains s'inspirent aussi bien des annales que du quotidien tel que le concentrent faits divers ou chroniques judiciaires.

Le mélodrame et le roman noir, puis les feuilletons ou le roman populaire accompagnent cette expansion du crime en



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827. Huile sur toile, 392 x 496 cm, musée du Louvre.

littérature, liée non seulement à une sensibilité historique et à un renouveau thématique, mais plus largement à un renouvellement du goût. Le criminel ou la femme meurtrière sont mis sur le devant de la scène romanesque, théâtrale ou poétique. Dans la lignée de Thomas de Quincey (*De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, 1854), ils apparaissent comme des figures d'artistes romantiques, portant comme l'écrivain un regard de dévoilement sur le monde et la société, depuis ses coulisses et ses marges. Instrument de liberté et de rébellion, personnage paradoxal et fascinant, le criminel sert une redéfinition de l'héroïsme, puisé dans la grandeur du mal. Il incarne un sublime de la révolte et de l'énergie. En somme, il tient tout autant de Satan, dans son rapport au savoir et à la connaissance, de Prométhée, dans sa volonté de reculer les limites imposées à l'homme comme à l'artiste, que de Lucifer, dans sa beauté terrifiante. Les actes meurtriers sont, pour le romantisme, des arts poétiques, des créations artistiques, le crime est une distinction, une aristocratie d'un nouveau genre. Enfin, la féminisation croissante du personnage au cours du siècle illustre les liens de la transgression et de la volupté, de la beauté et de la mort, de l'érotisme et du mal.

UNE ESTHÉTIQUE DU CHOC

Dire cette violence plurielle et extensive revient à produire un effet sensible sur le lecteur et le spectateur, ce que Giorgio Agamben, dans *L'Homme sans contenu* (voir *Savoir +*), nomme « l'aïsthésis du spectateur ». C'est le passage d'une poétique de l'aura à une esthétique du choc, une « rupture de la tradition qui est aujourd'hui pour nous un fait accompli » et s'est produite à cette « époque où entre le neuf et le vieux il n'y a plus aucun lien possible, sinon l'infinie accumulation du vieux en une sorte d'archive monstrueuse ».

Par la violence des effets imposés au lecteur, la réception de l'œuvre littéraire romantique, mise en abyme à travers les foules assistant aux exécutions capitales ou à travers des figures de lecteurs, ne passe plus par une classique *captatio benevolentiae* mais plutôt par une mise à l'épreuve du lecteur, par un choc. Tout en flattant parfois les instincts les plus bas du public (goût pour le sang et la catastrophe,

voyeurisme) et en rivalisant avec la *Gazette des tribunaux* et autres « canards », les écrivains romantiques malmènent l'horizon d'attente de leurs lecteurs et attendent d'eux un travail esthétique, une réflexion sur les enjeux de la littérature et une remise en question de leurs *a priori*, moraux comme esthétiques.

C'est sur un écart fondamental qui se veut rupture et distance par rapport aux codes et règles hérités, par rapport à une définition plus conventionnelle de la beauté, de l'héroïsme ou de la morale, que repose l'esthétique romantique. Le public, Hugo l'écrit dans les préfaces de ses drames, se modèle ; aux auteurs de lui offrir des œuvres prenant en compte les enjeux du présent, de lui apprendre l'affranchissement puis la liberté. Pour les aider, le criminel figure et incarne une contestation des règles et lois, une violence nécessaire pour se libérer de l'ancien monde : « la liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques », écrit Hugo dans la « Préface » d'*Hernani* (1830). « La liberté littéraire est fille de la liberté politique », elle suppose de combattre les « mille abus de cette petite inquisition de l'esprit », la censure, « qui a, comme l'autre Saint-Office, ses juges secrets, ses bourreaux masqués, ses tortures, ses mutilations et sa peine de mort ».

LA VIOLENCE COMME STYLE ET IRONIE DE LA VIOLENCE

« Je violai du vers le cadavre fumant » : pour accompagner cette libération, le romantisme, en « dévastateur du vieux A B C D », met « un bonnet rouge au vieux dictionnaire » et lâche « les chiens noirs de la prose », comme le proclame Hugo dans sa « Réponse à un acte d'accusation » (*Les Contemplations*, 1856).

Ainsi s'édifie une véritable langue de la violence, qui impose un imaginaire et la puissance d'une opposition à la retenue et l'harmonie classiques. La langue romantique est une langue de la révolte, qui, à l'image du nouveau esthétique opéré, valorise un vocabulaire concret, explicite, spectaculaire, et l'usage de l'argot. Les écrivains travaillent la puissance évocatoire de leur style par l'outrance des oxymores et des hyperboles, par une rhétorique de l'excès.

Cependant, la vogue du sang, de l'horreur et de la violence, d'abord vent de révolte esthétique, tourne peu à peu à la métaphore obsédante et au cliché. Comme l'écrit George Sand dans une lettre à Gustave Vaëz en juillet 1853 : « il y avait une école frénétique naguère, créée par Hugo et Dumas, bien soutenue ensuite par d'autres, et puis galvaudée par le fretin des imitateurs. Ces mauvaises imitations ont tué le genre. » Pourtant la violence ne disparaît pas, elle se joue de ses propres effets, mis à distance par le sarcasme, la parodie et l'ironie.

C'est « le coucher du soleil romantique » (Baudelaire), c'est l'ironie d'un Flaubert qui a exploité toutes les ressources



Jacques Houplain (graveur), *La Falaise*, 1947. Extrait de : Lautréamont, *Chants de Maldoror*, Société des Francs-Bibliophiles.

de cette esthétique dans ses œuvres de jeunesse (*Mémoires d'un fou*, 1838 ; *Novembre*, 1842) ou Lautréamont qui, dans *Les Chants de Maldoror* (1869), pousse à l'excès la logique d'un genre surexploité et offre un collage dépareillé de l'esthétique romantique du sang et du crime, entre hommage et mise à mort, signant l'assomption d'une dérision de la violence. Liée à certains lieux (échafaud, guillotine, bas-fonds) et personnages (criminels et hors-la-loi), à des scènes désormais topiques, la violence au fondement de l'esthétique romantique provoque, durablement, un plaisir du texte, lié aux émotions, à l'horreur et à la terreur, qu'André Breton, par ailleurs collectionneur de ces scènes romantiques (*Anthologie de l'humour noir*, 1940), nommera, dans *Nadja* (1928), la « beauté convulsive ». ■■

SAVOIR +

Agamben Giorgio, *L'Homme sans contenu*, trad. de l'italien par Carole Walter, Circé, Saulxures, 2003 (1996).

Gusdorf Georges, *Le Romantisme*, t. 1 : *Le Savoir romantique*, Payot, Paris, 2002 (1993).

Marcandier Christine, *Crimes de sang et scènes de meurtre : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, Paris, 1998.

Perrot Michèle, *Les Ombres de l'histoire : crime et châtement au XIX^e siècle*, Flammarion, Paris, 2001 (1984).

Praz Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Gallimard, Paris, 1999 (1930 ; trad. 1977).