





*Orages*



# *Orages*

*Littérature et culture 1760-1830*

N° 12 : SEXES EN RÉVOLUTION

PRÉPARÉ PAR

Florence LOTTERIE et Pierre FRANTZ

Mars 2013

## *Orages. Littérature et culture 1760-1830*

*Orages est édité par une association loi 1901 qui s'est fixé pour but « la promotion et l'édition des écrivains et des artistes entre les Lumières et le romantisme ». Cette revue « s'intéressera, sans préjugé idéologique ou méthodologique, à la période s'étendant de 1760 à 1830 environ, c'est-à-dire à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. D'essence littéraire, elle sera néanmoins ouverte aux disciplines voisines (histoire, philosophie, sciences humaines en général) ».*

### **Comité d'honneur**

*Annie BECQ, Jean-Claude BONNET, Michel DELON, Alain GROSRICHARD*

### **Bureau**

*Président: Olivier BARA*

*Vice-présidente: Catriona SETH*

*Trésorier: Olivier FERRET*

*Trésorier adjoint: Maurizio MELAI*

*Secrétaire général: Jean-Christophe IGALENS*

*Secrétaire général adjoint: Sophie MARCHAND*

### **Comité de lecture**

*Gauthier AMBRUS, Olivier BARA, Olivier FERRET, Pierre FRANTZ, Marian HOBSON, Jean-Christophe IGALENS, François JACOB, Florence LOTTERIE, Sophie MARCHAND, Catherine MARIETTE-CLOT, Maurizio MELAI, Florence NAUGRETTE, Catherine NESCI, Michael O'DEA, Emilio SALA, Catriona SETH, Marie-Ève THÉRENTY*

*Cotisation à l'Association (membres actifs) : 24 €*

### **Contact**

*Revue Orages, c/o Olivier BARA, 13 montée des Carmélites, 69001 Lyon*

*Courriel: [revueorages@gmail.com](mailto:revueorages@gmail.com)*

*Site internet: [www.orages.eu](http://www.orages.eu)*

*Les anciens numéros (au prix de 16 €, frais de port inclus) se commandent aux adresses ci-dessus.*

*La revue Orages. Littérature et culture 1760-1830 est éditée par l'Association Orages.*

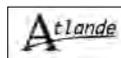


*Directeur de la publication: Olivier BARA*

*L'Association Orages a reçu le soutien de l'ARALD, Agence Rhône-Alpes pour le Livre et la Documentation.*



*La revue Orages. Littérature et culture 1760-1830 est diffusée par les éditions Atlande.*



*Mise en page et composition: Isabelle TREFE, UMR LIRE*

*Couverture: Françoise NOTTER-TRUXA, UMR LIRE*



*ISSN 1635-5202*

*ISBN 978-2-35030-234-8*

*Dépôt légal: mars 2013     ©Association Orages*

## Éditorial

Annoncé depuis bien longtemps, le nouveau site de la revue *Orages* est enfin ouvert (<http://www.orages.eu>). Vous y découvrirez les informations sur la vie de l'Association *Orages* et sur l'actualité de notre revue. Vous y lirez ou relirez les numéros 1 à 9 d'*Orages*, progressivement mis en ligne en format pdf. Des articles en édition numérique viendront compléter la rubrique *Varia* de chaque numéro, offrant – aux jeunes chercheurs en particulier – un plus large champ éditorial.

Notre rédaction ne renonce aucunement à l'*objet livre*, dont la pertinence tient à une certaine qualité visuelle et, surtout, à la cohérence scientifique de l'unité constituée. Il s'agit toutefois d'offrir à chaque numéro enclos dans sa reliure une vie plus longue et une existence plus large, en jouant sur la complémentarité des supports. Un tel partage, un tel relais, entre la concrétude du papier et la dématérialisation électronique doit désormais s'inventer et se réinventer encore, année après année.

Notre douzième *opus* s'intitule « Sexes en Révolution ». Gageons qu'il viendra offrir à certains débats d'actualité quelques éclairages bienvenus et, surtout, une profondeur historique salutaire. Préparé par Florence Lotterie et Pierre Frantz, il est riche d'un beau dialogue entre littérature, histoire, histoire culturelle et arts de la scène. Le Dossier, complété par une rubrique « Textes » centrée sur l'hermaphrodite, envisage le devenir du discours (politique, médical) de la norme sociale et morale comme des assignations de sexe et de genre, à l'épreuve du mouvement révolutionnaire.

Le Cahier d'*Orages* est particulièrement riche cette année.

Dans la rubrique *Varia*, Philippe Lejeune nous offre un inédit de M<sup>me</sup> de Genlis: son journal de deuil commencé à la mort de sa fille et laissé inachevé. Gauthier Ambrus se livre de son côté à une fine investigation autour des remaniements, politiquement motivés, du *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier (1792). *Orages* s'aventure volontiers jusqu'aux

derniers jours de la Restauration et aux suites immédiates des Trois Glorieuses: la revue accueille cette année le *Marino Faliero* de Casimir Delavigne (Maurizio Melai) comme *Les Jeunes-France* de Théophile Gautier (Myriam Rochedix).

Après avoir suivi le « Fil rouge » de Jean-Noël Pascal, fidèle à *Orages* depuis l'origine, vous découvrirez le dialogue « intersousterretextuel » entre Hélène Cixous et Stendhal.

Le prochain numéro d'*Orages* (mars 2014) est en préparation. Dirigé par Stéphane Zékian, il sera consacré, à partir du champ de l'astronomie, à la reconfiguration des disciplines et au nouveau partage des savoirs après l'éclatement des Belles-Lettres à la frontière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Étoiles, planètes et comètes appartiennent-elles aux astronomes, aux poètes, aux penseurs ou aux utopistes ?

Suivra, en 2015, une interrogation portée par Maurizio Melai sur l'émergence du « tragique moderne », un tragique sortant de la tragédie pour se répandre dans les imaginaires et les sensibilités, d'une révolution (1789) l'autre (1830).

Olivier Bara

# **SEXES EN RÉVOLUTION**

*Dossier*



## Présentation

Florence Lotterie et Pierre Frantz

« Sexes en Révolution ». Le caractère abrupt de ce titre, qui semble inviter sans nuances à un couplage possible des processus d'émancipation politique et sexuel, pourra se révéler, à la lecture des articles (Dossier) et des documents (Textes) qui les accompagnent, consacrés à la figure de l'hermaphrodite, bien paradoxal, sinon décevant : car de fait, de l'analyse du genre ambigu des Vies privées (Olivier Ferret) au déchiffrement de l'expression des « vies fragiles » de filles dites « de débauche » (Clyde Plumauzille), c'est bien plutôt à une série de dispositifs travaillant à la normalisation politique et sociale des sexes, de leurs arrangements et de leurs plaisirs, qu'on se trouve ici confronté. Les épreuves médicales subies par les supposés « hermaphrodites », dans une littérature scientifique qui devient autour de 1800 une sorte de nouveau genre littéraire, participent pleinement d'une mise au pas où l'individu de sexe incertain rejoint la prostituée dans la cohorte inédite de ces « anormaux » dont Michel Foucault a naguère dessiné les dispositifs d'invention depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

En choisissant de reprendre, à nouveaux frais, le champ déjà bien labouré des articulations possibles du monde politique à la vie sexuelle en zone de turbulences révolutionnaires, ce numéro ne projetait pas, en tout état de cause, de renouer de trop près avec la perspective d'une Révolution soi-disant « faite par des voluptueux » et dont le légendaire se trouve lié d'un peu trop près à celui du libertinage aristocratique où fraient les ombres de Laclous et Sade avec les fantasmes de bordel, Casanova avec les Hercules populaires. On n'a pas privilégié les *Erotica* qui connaissent une si grande

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, éd. Valerio Marchetti et Antonella Salamoni, Paris, Gallimard, Le Seuil, « Hautes études », 1999. Si l'hermaphrodite y est défini comme programmant la figure moderne du « monstre », la prostituée appartient au deuxième type de l'anormalité, « l'individu à corriger ».

faveur entre 1789 et 1800 et dont l'effet de rupture est d'ailleurs à démontrer. Si *Éléonore ou l'heureuse personne* (1791), par exemple, est bien une variation libertine sur « l'énigme de Tirésias<sup>2</sup> », elle n'est *que* cela : l'histoire de ce personnage qui change de sexe chaque année est le prétexte à une galerie de tableaux érotiques qui renoue avec le sous-genre des récits de sylphes sans aucunement être travaillée par le défi révolutionnaire<sup>3</sup>.

Prolonger la veine crébillonienne relève sans doute de ce que, comme l'écrivait Philippe Roger dans une des plus riches études sur ce *corpus*, « la machinerie du sexe est indémodable<sup>4</sup> », mais la résistance d'un modèle littéraire est-elle ici autre chose qu'un opportunisme éditorial ? Il ne s'agit, de fait, nullement d'investir par la fiction les attendus réellement troublants de l'énigme de la différence des sexes et de la transgression de leurs frontières. Si tension il y a, c'est bien plutôt entre deux imaginaires sexuels qui deviennent incompatibles dans le passage du monde ancien au monde nouveau, comme Michel Delon a pu le montrer à propos de la crise du héros et de ses douloureuses métamorphoses identitaires dans le cycle des *Amours de Faublas* de Louvet, où l'écrivain se trouve lui-même pris : « Le romancier lui-même ne peut plus concilier la veine libertine et la nouvelle vertu révolutionnaire, l'aristocratique Louvet de Couvray devient le citoyen Louvet, alors que la figure d'Hercule va être bientôt monopolisée par la radicalisation plébéienne de la Révolution. Le chevalier, fourvoyé dans la dispersion mondaine, ne mérite plus d'être un Hercule, il devra se contenter d'être époux et père<sup>5</sup>. »

Le riche embranchement des libelles politico-pornographiques, comme *La Messaline française* (1789), ne saurait être négligé, mais des travaux devenus classiques l'ont également assez largement balisé<sup>6</sup>. Les « citoyens

<sup>2</sup> Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2008, p. 83.

<sup>3</sup> L'ouvrage s'abstient de toute référence à la situation politique du moment.

<sup>4</sup> Dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 316.

<sup>5</sup> Michel Delon, « Le visage d'Adonis sur le corps d'Hercule », *Tangence*, 89, 2009, p. 84.

<sup>6</sup> Sur ces questions où les travaux de référence ne manquent pas, il faut naturellement citer Chantal Thomas, *La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Le Seuil, 1989 ; Antoine de Baecque, « The "Livres remplis d'horreurs" : Pornographic Literature and Politics at the Beginning of the French Revolution », dans Peter Wagner (éd.), *Erotica and the Enlightenment*, Frankfurt, Peter Lang, 1991 et *Le Corps de l'Histoire. Métaphore et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993 ; Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993 ; Michel Delon, « Sade et les pamphlets révolutionnaires », dans *Le Travail des*

de Cythère » et les « enfants de Sodome<sup>7</sup> » n'apparaîtront ici qu'assez latéralement et pour insister sur le décalage entre une représentation du sexe transgressif (dont on ne niera pas la vocation contestataire) et un ordre politique et social où la fondation de « l'homme nouveau » requiert précisément l'enrégimentement du sexe (pratiques, identités, choix d'objet) dans une contrainte de genre. Il appartient alors aux stratégies des acteurs individuels, au sein de cet enrégimentement, de frayer de possibles détournements : sentiers précaires, mais dessinant le cadre de libertés d'interprétation du licite et de l'interdit qui n'auraient peut-être pas eu place et sens avant la Révolution.

Même s'il faut se garder de donner à l'événement politique en lui-même une primauté causale qu'il est difficile de vérifier<sup>8</sup>, comment, par exemple, ne pas accorder à la question du transvestisme et à son mode de traitement à l'époque révolutionnaire une fonction proprement politique<sup>9</sup>? Comment envisager la crise du « roman conjugal » ici étudiée par Anne Verjus sans l'inscrire dans la répartition éminemment politisée des rôles sexués dans la famille? Comment évoquer l'enfermement des prostituées, dont Clyde Plumauzille exhume de si fragiles figures, dans le mouvoir de la Salpêtrière, sans articuler le vague ahurissant des définitions du délit (telle est trouvée à

---

*Lumières. Pour Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002, p. 557-568. Voir aussi Robert Darnton, *Le Diable dans un bénitier. L'art de la calomnie en France, 1650-1800*, Paris, Gallimard, 2010, en particulier les chapitres XXVIII et XXIX, qui se penchent sur le *corpus* des « Vies privées » dont nous parle ici même Olivier Ferret. Pour des prolongements, voir Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas (dir.), *Dictionnaire des Vies privées (1722-1842)*, avec une préface de Robert Darnton, *SVEC* 2011:02, Oxford, Voltaire Foundation, 2011.

<sup>7</sup> Voir par exemple Philippe Roger, « Les citoyens de Cythère », *Artpress*, numéro spécial : 1789, *Révolution culturelle française*, déc. 1988 ; et tout le travail éditorial de Michel Delon sur ce *corpus* (*La Messaline française, L'art de foutre en quarante manières, L'Enfant du bordel*). On fait ici allusion à un libelle fameux du temps, *Les Enfants de Sodome à l'Assemblée nationale* (1790). Rappelons qu'une série de rééditions de ce type de libelles où se dessine un rapport entre homosexualité et politique a été proposée dans la collection *Cahiers Gay Kitsch Camp* en 1989 et 1990, soit pour l'ouverture des célébrations du Bicentenaire.

<sup>8</sup> Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992 [1990] : « Mais, en eux-mêmes, les changements politiques et sociaux n'expliquent pas la réinterprétation des corps. » (p. 25, nous soulignons).

<sup>9</sup> Cette question, ici sensible à travers les études d'Olivier Ferret et Françoise Le Borgne, demande en effet à être abordée à partir de la « politisation du costume » propre à la Révolution (Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 8 et suiv.)

boire avec des hommes, telle autre à se tenir dans la rue<sup>10</sup>) à l'enjeu politique de la *publicité*, comprise comme formulation d'un interdit de présence féminine dans l'espace civique, mais aussi à l'édiction d'une « forme politique et sociale de la sexualité, conçue comme hétérosexuelle, conjugale et reproductrice<sup>11</sup> » à travers laquelle le gouvernement réassure sa « vertu » dans la défense proclamée des honnêtes gens contre la dissipation vénérienne?

Les zones explorées par les articles de ce numéro sont autant celles des usages et des pratiques effectives que celles des représentations, ou plutôt, des pratiques en tant qu'articulées à des représentations qui ne cessent d'en ressaisir le potentiel de menace sur l'idéologie d'un « bon » sexe et d'en reformuler le sens: tant il est vrai, ainsi que l'écrivait naguère Thomas Laqueur, « que presque tout ce qu'on peut vouloir *dire* sur le sexe – de quelque façon qu'on le comprenne – contient déjà une affirmation sur le genre<sup>12</sup> ». Ce *dire*, ici, se manifeste, à la fois comme instance de censure et comme instrument d'émancipation, à travers ce que *font* des acteurs par rapport à ce qu'ils sont *censés faire* compte tenu de leur identité sexuelle: héros ambigus d'une légendaire polémique du sexe où la hardiesse du tableau libertin ne doit pas masquer l'imposition identitaire de sexe (Olivier Ferret), anonymes saisis dans des archives (Anne Verjus, Clyde Plumauzille), spectateurs susceptibles de jouer avec les normes sexuelles pourtant réaffirmées dans des pièces s'affrontant à la figure de la travestie (Françoise Le Borgne), individus soumis à la nouvelle loi du médecin-expert *ès* hygiène morale et sociale, pour décider de leur assignation de sexe – comme dans le cas des hermaphrodites (voir la partie Textes) – ou trancher, au nom d'une « régulation des ardeurs » *contre* l'excès et le manque liés à une féminité fondamentalement déséquilibrée<sup>13</sup>, sur l'opportunité de céder au langoureux vertige de la « walse » (Elizabeth Claire).

<sup>10</sup> Arlette Farge a montré de quelle manière ce brouillage définitionnel, selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, s'était progressivement articulé à un « délire classificatoire » déplaçant les conditions discursives de l'obsession du contrôle de ces insaisissables porteuses du « vulgivagisme », selon le néologisme que propose Mercier dans son *Nouveau Paris en 1799 (Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Folio, 1992 [1979], p. 164-175).*

<sup>11</sup> Clyde Plumauzille, « Élaborer un savoir sur la sexualité: le *Dictionnaire des sciences médicales* (1812-1822) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 31, 2010, p. 124.

<sup>12</sup> Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> Sur cette perspective de la littérature médicale des « anthropologues moraux », selon la formule de Thomas Laqueur (Roussel, Cabanis, Moreau de la Sarthe, Virey...), voir Alain Corbin, *op. cit.*, p. 17-244.

\*

On le voit sans doute, le point commun au parcours ici proposé est celui d'une conflictualité venant jouer autour de modèles *politiquement autorisés* du bon, du vrai, du beau sexe, d'affrontement à l'exercice d'un « biopouvoir », au sens où l'a défini Michel Foucault, où les obsessions médicales et les crises du « conjugalisme<sup>14</sup> » ne cessent de croiser et recroiser la hantise rousseauiste de la « promiscuité civile » des sexes<sup>15</sup>. Les études réunies dans ce numéro thématique travaillent des zones de frottement sur l'identité sexuelle, où joue le triple danger de la confusion des rôles sexués, du brouillage du dimorphisme sexuel et de la disjonction du sexe et du genre. La vigueur hardie des libelles et images polémiques du sexe politisé par la caricature révolutionnaire peut, sans doute, s'affronter à ces questions. Toutefois, le poids même de ces textes et de cette iconographie, certes souvent pleins d'énergie et de « trouble dans le genre » mêlés, ne fait pas nécessairement illusion sur les enjeux d'une éventuelle libération sexuelle. Dans un récent et stimulant numéro des *Annales historiques de la Révolution française* consacré à l'exploration des expressions polymorphes du « cul révolutionnaire », tout en confirmant la place du corps grotesque dans un mouvement général de politisation du sexuel par la sexualisation du politique dans un contexte de démocratisation de l'expression pamphlétaire, où la vigueur sexuelle du peuple s'oppose notamment à la dégénérescence de l'aristocrate efféminé<sup>16</sup>, Michel Biard et Pascal Dupuy ne s'en laissent pas conter par les « fesses rebondies » de Cambacérès, cible sodomite de choix, ou les figures transgressives de Sade et du « ci-derrière » marquis de Villette : le cul « sans culotte » est sans doute un vecteur de contestation politique mais, écrivent nos historiens, « ce temps où le cul fut un moment par-dessus tête, loin d'avoir été celui du désordre que se sont plu à condamner nombre d'hommes de plume hostiles à la Révolution, dès l'événement et parfois hélas

<sup>14</sup> Le terme a été proposé par Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>15</sup> Le poids de la référence au livre V d'*Émile* est ainsi illustré diversement par Anne Verjus, Françoise Le Borgne et Elizabeth Claire.

<sup>16</sup> Voir, dans ce numéro, Stéphanie Genand, « L'infâme derrière des ci-devant. Le cul aristocrate et la Contre-Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 361, 2010, p. 145-155 et Thierry Pastorello, « La sodomie masculine dans les pamphlets révolutionnaires », *ibid.*, p. 91-108. Voir aussi Jean-Marie Roulin, « Virilité et pouvoir dans l'imaginaire des textes érotiques de la Révolution », dans *L'Homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes*, dir. Gary Ferguson, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 107-120.

jusqu'à nos jours, a fondamentalement donné naissance à un nouvel ordre. Plus tolérant vis-à-vis du cul et de ses multiples usages? Voire...<sup>17</sup> » Il nous faut bien faire écho, malgré qu'on en ait, à ce « voire ». Thierry Pastorello, dans ce numéro des *Annales*, montre du reste, par l'étude des pamphlets révolutionnaires consacrés au thème de la sodomie, combien la « régénération foutative<sup>18</sup> » y est liée à la réaffirmation d'une virilité patriote que l'on dirait aujourd'hui « hétéronormée ».

Le *corpus* politico-pornographique de la période révolutionnaire n'est cependant pas absent de ce numéro. Sa veine pamphlétaire est bien convoquée par les Vies privées, mais Olivier Ferret décrypte les procédures de neutralisation du potentiel subversif de certains des usages du sexe (homosexualité, transvestisme) : le genre ne manifeste guère, est-il ici montré, sa part dans une quelconque révolution sexuelle de 89 – excepté, peut-être, avec cette figure d'étrangeté que constitue le chevalier/chevalière d'Éon/Éone, promoteur de l'*éonisme*. La toute récente acquisition, par la National Portrait Gallery, d'un portrait de l'intéressé-e datant de 1792, a donné lieu à une de ces enquêtes feuilletonesques propres au milieu de l'art, mais qui illustre bien le pouvoir de fascination et la mystérieuse opacité d'Éon. Découvert par le marchand Philip Mould lors d'une vente new-yorkaise, le tableau, anonyme, s'intitulait *Portrait de femme*. L'auteur a été identifié : c'est Thomas Stewart, portraitiste londonien de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui aurait travaillé d'après une toile de Jean-Laurent Mosnier, pour ce *Chevalier d'Éon*.

Visible sur le site du musée<sup>19</sup>, qui l'arbore fièrement comme premier portrait de véritable travesti, non grotesque s'entend, le tableau est un concentré de trouble et de *mixte* politico-sexuel : cet homme habillé en femme, dont la douceur un peu mélancolique fait jouer de manière ambiguë les ombres en associant méplats du visage et manifestation d'une barbe bien rasée, assume à merveille, dans sa pose tranquillement provocante et sa dignité d'inattendue rombière républicaine portant cocarde en même temps que l'ordre de Saint-Louis, ce qu'une Mary Wollstonecraft, qui s'y connais-

<sup>17</sup> Michel Biard et Pascal Dupuy, « Entre scatologie et fantasmes sexuels, le cul et son imaginaire », *Annales Historiques de la Révolution française*, op. cit., p. 6.

<sup>18</sup> Thierry Pastorello, *ibid.*, p. 102. Le *corpus* étudié se réfère entre autres à la *Requête en faveur des putains, des fouteuses, des macquerelles et des branleuses; contre les bougres, les bardaches et les bruleurs de paillasse, À Gamahuchon, et se trouve chez toutes les Fouteuses Nationales, L'an second de la régénération foutative* [1793].

<sup>19</sup> *Chevalier d'Éon*, 1792, NPG 6937 : <http://www.npg.org.uk/research/new-research-on-the-collection/the-chevalier-deon.php>.

sait, célébrait en lui de modèle pour une *female fortitude*. Car c'est aussi un programme de courage révolutionnaire *genré* que ce tableau, peint alors qu'Éon avait proposé à l'Assemblée de mener une armée d'amazones pour défendre la patrie en danger : manière de réaffirmer la figure de la « femme soldat » et de sa *virtu*, défi à l'ordre de plus en plus marqué de la séparation des sexes<sup>20</sup>, manifestation de fidélités politiques à contre-courant... Un tel homme, dont l'autopsie constata, en 1810, la « masculinité », méritait bien, selon une plaisanterie désormais consacrée, de mourir dans le *Middlesex*.

Mais, plus qu'à sa complexe réalité, c'est à un compromis romanesque de fantasmes assez banals qu'aboutissent peu ou prou de telles figures, finalement insaisissables, dans l'imaginaire collectif<sup>21</sup>. Le cas Éon pose d'ailleurs à sa manière le problème d'une impossible intégration à la *pureté* révolutionnaire d'un certain type d'ambivalence sexuelle, qui reste, en l'occurrence, trop lié à la mémoire polémique de l'Ancien Régime et de ses mœurs dissolues. Par ailleurs, dès 1793, la figure de l'amazone est devenue éminemment problématique : Françoise Le Borgne renvoie ainsi, pour contextualiser les pièces de son *corpus* d'analyse qui promeuvent les héroïnes travesties et autres femmes-soldats, au moment de rupture que constitua le rapport d'Amar du 30 octobre 1794. Il convient de situer ce dernier dans le sillage de Chaumette réagissant à l'irruption de femmes en habit révolutionnaire, menées par Claire Lacombe, dans une séance de la Commune de Paris. Le *Moniteur* du 17 novembre, ainsi que de nombreux journaux, se firent alors l'écho d'un affrontement transformé en victoire édifiante des Hercules virils et vertueux sur les débordements d'une féminité monstrueuse menaçant la cité des Frères d'un dangereux brouillage des frontières<sup>22</sup> :

Une députation, à la tête de laquelle se trouvent des femmes couvertes du bonnet rouge, se présente au conseil; de violents murmures se manifestent dans les tribunes, où l'on crie : *Bas le bonnet rouge des femmes!* Le bruit augmente; le président se couvre, invite les tribunes à l'ordre, le calme renaît.

*Chaumette*: Je requiers mention civique au procès-verbal des murmures qui viennent d'éclater; c'est un hommage aux mœurs: il est affreux, il est

<sup>20</sup> Faut-il rappeler le haut-le-corps des « frères » révolutionnaires face au décret du 21 septembre 1793 instaurant l'égalité des sexes devant le droit de porter la cocarde?

<sup>21</sup> On ose à peine renvoyer le lecteur lettré à Mylène Farmer et aux *mangas* japonais, pourtant bien utiles pour comprendre certaines procédures de banalisation de la transgression androgyne tout en s'amusant.

<sup>22</sup> Rappelons que la figure d'Hercule est choisie pour remplacer la déesse de la Liberté sur le sceau de la République en 1793.

contraire à toutes les lois de la nature qu'une femme *se veuille faire homme*<sup>23</sup>. Le conseil doit se rappeler qu'il y a quelque temps, ces femmes dénaturées, ces viragos, parcoururent les halles avec le bonnet rouge, pour souiller ce signe de la liberté, et voulurent forcer toutes les femmes à quitter la coiffure modeste qui leur est propre. L'enceinte où délibèrent les magistrats du peuple doit être interdite à tout individu qui outrage la nature.

*Un membre*: Non, la loi leur permet d'entrer; qu'on lise la loi...

*Chaumette*: La loi ordonne de respecter les mœurs et de les faire respecter. Or ici je les vois méprisées... Eh! depuis quand est-il permis d'abjurer son sexe<sup>24</sup>?

De cette audace intrusive, Éon a pu constituer un exemple sans doute plus dérangeant encore que ces femmes animées d'une juste énergie pétitionnaire, car dans la hiérarchie des sexes, si les femmes vêtues en hommes outrepassent leur destinée, les hommes qui se veulent femmes la minorent. Si l'on s'intéresse, ici, en priorité à la période post-thermidorienne, c'est parce que c'est alors que se mesure l'onde de choc de la grande peur du mélange des sexes: « Le souvenir des mouvements de femmes fait partie avec celui des grandes manifestations populaires de la Terreur, des traumatismes de la Révolution<sup>25</sup>. »

Or, c'est aussi en ce tournant du « moment 1800 » que se signale, dans la production des arts, une série de médiations culturelles des crises du politique par la représentation esthétique du trouble des sexes qui a tant agité l'année 1793. L'un des horizons du présent numéro a été, à cet égard, la parution, en traduction, de l'essai (par ailleurs objet de discussion chez les historiens de l'art) de Mechthild Fend, dans une collection dont le développement peut sans doute être considéré comme l'un des signes forts de l'installation dans le paysage intellectuel français des études de genre<sup>26</sup>. Fend propose en particulier de lire la fragile androgynie du tableau de David, *La Mort de Bara*, comme l'expression d'une tension entre, d'une part, l'incarnation de la vertu et de la transparence jacobine par le nu comme manifestation du « corps intègre » et, d'autre part, l'introuvable unité des

<sup>23</sup> Nous soulignons.

<sup>24</sup> *Réimpression de l'ancien Moniteur, depuis la réunion des États-généraux jusqu'au Consulat (mai 1789-novembre 1799), avec des notes explicatives par M. Léonard Gallois*, t. XVIII, Paris, 1841, p. 450.

<sup>25</sup> Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente*, n° 67, 1983, p. 67. Voir également, sur cette question, Dominique Godineau, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », *Clio. Histoire, femmes et société*, 20, 2004, p. 43-69.

<sup>26</sup> Mechthild Fend, *Les Limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, Paris, La Découverte, « Genre & Sexualité », 2011.

frères « patriotes » en 1793 dans le sillage du régicide, cette mort du père<sup>27</sup>. La vulnérabilité adolescente de Joseph Bara transcenderait cette tension, dont l'enjeu est l'affirmation *politique* de la virilité, à la fois par l'énergie révolutionnaire d'une mort *extatique* consacrant la valeur du sacrifice patriotique<sup>28</sup> et par la réconciliation du masculin et du féminin dans l'articulation de l'héroïsme guerrier à l'amour filial, le jeune homme ayant à la main un billet identifié comme lettre à sa mère, à laquelle, rappellera Robespierre dans son discours d'hommage, il envoyait sa solde. Le réagencement du sexe au genre passa donc évidemment aussi par les arts, et David lui-même réaffirma, par le discours du 11 juillet 1794, l'ordre de la différence et de la hiérarchie des sexes en société révolutionnée, en explicitant la répartition des rôles sexués dans les cérémonies en l'honneur de Bara, qui prévoyaient notamment que les cendres du jeune héros seraient transportées au Panthéon par une délégation de mères<sup>29</sup>.

Fend met plus généralement l'accent sur le motif récurrent de l'adolescent comme figuration du *seuil* fatidique où se négocie la distinction des sexes et des rôles sexués, seuil que la période révolutionnaire dramatise tout particulièrement. Il n'est pas indifférent de noter, à cet égard, que le conflit sur « l'admission des femmes au droit de cité », pour reprendre le titre du texte fameux de Condorcet (1790), qui culmine en 1793, avec l'interdiction finale des clubs féminins, favorise le glissement dans le registre de la langue politique de l'hermaphrodisme : les clubs qui, même après l'interdiction d'octobre 1793, accueillaient encore des femmes, se voyant alors qualifier de « sociétés hermaphrodites<sup>30</sup> ». Il est vrai que certaines, à l'instar d'Olympe de Gouges dans son *Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie* (1792), n'hésitaient pas à se définir comme telles : « Je suis un animal sans pareil ; je ne suis ni homme, ni femme<sup>31</sup>. » Mais même avant 93, décrédibiliser la figure de l'hermaphrodite en politique se fait

<sup>27</sup> Voir Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995 [1992].

<sup>28</sup> L'un des modèles manifestes du tableau étant la *Thérèse* du Bernin.

<sup>29</sup> Mechthild Fend, *op. cit.*, p. 109. On sait que, d'une manière générale, le programme jacobin des fêtes révolutionnaires, dont celle de l'Être suprême est à cet égard exemplaire, affirme puissamment la séparation des sexes.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 108. Ce fier début rappelle étrangement celui de l'histoire insérée de la Bois-Laurier dans *Thérèse philosophe* (1748). Sur l'enjeu politique de la figure de l'amphibie, par ailleurs, voir Michel Delon, « *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », dans Doris Jakubec et Jean-Daniel Candaux (dir.), *Une Européenne : Isabelle de Charrière*, Neuchâtel, Benoît Attinger, 1994, p. 197-207.

au nom d'une virilité du citoyen qui se réclame toujours de Rousseau : à sa manière, le texte de Collot d'Herbois présenté ici par Pierre Frantz vient l'illustrer. L'attaque contre les « hermaphrodites politiques », portée sur le terrain du théâtre, école civique par excellence<sup>32</sup>, use ici d'une formule qui se retrouvera dans nombre de journaux révolutionnaires pour désigner, de moment en moment, la coupable impartialité ou neutralité de position, face à un idéal de radicalité où le « vrai patriote » se donne à voir sous les espèces de l'homme bien viril qui sait où sont les places distinctes de l'homme et de la femme, du masculin et du féminin – de même que « le vrai sexe » devient, dans l'ordre du discours médical, l'instrument idéologique permettant de réduire au maximum « le libre choix des individus incertains<sup>33</sup> ».

Ce choix, la société issue de la Révolution ne saurait l'offrir ; tout au plus laisse-t-elle agir la part du *chimérique*, dont les mots de l'héroïne de Gautier pourraient être les exemplaires messagers pour une autre révolution : « Ma chimère serait d'avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature... Ma nature se produirait ainsi tout entière au jour, et je serais parfaitement heureuse, car *le vrai bonheur est de se pouvoir développer librement en tous sens et d'être tout ce qu'on peut être*<sup>34</sup>. » Éon est peut-être à ce titre une figure *hétérotopique* du sexe (Olivier Ferret) ; l'absentement mélancolique d'une mère endeuillée dont Anne Verjus nous raconte l'histoire, et qui fait écho de manière troublante au deuil similaire de M<sup>me</sup> de Genlis<sup>35</sup> dont le journal inédit est présenté ici par Philippe Lejeune (voir la partie *Varia* dans le Cahier d'*Orages*), enraye la trop confortable symbolique conjugale où le « bon mari » tente désespérément de faire partager sa volonté sans avoir à l'imposer, tandis que son épouse le renvoie à la vérité d'une asymétrie des pouvoirs dont elle refuse le faux-semblant en *s'échappant psychologiquement* ; le spectateur de théâtre, nous montre Françoise Le Borgne, dispose d'un espace imaginaire de jeu avec le trouble des sexes et des désirs que font apparaître certaines situations dramaturgiques produites par le travestissement, fragile dispositif du rêve auquel s'opposeront les

<sup>32</sup> Voir Michel Biard, « De la critique théâtrale à la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française*, 302, 1995, p. 529-538.

<sup>33</sup> Michel Foucault, « Le vrai sexe », [1980], *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 935.

<sup>34</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. Nous soulignons : un tel « bonheur » serait incontestablement une idée neuve en Europe.

<sup>35</sup> Dans les deux cas, il s'agit de mères ayant perdu leur fille aînée des suites de leurs couches. La Révolution ne change pas grand-chose non plus à cet ordre du sexe...

fantasmes sur l'hystérisation de la danseuse dans l'étude d'Elizabeth Claire ; mais dans les deux cas, quelque chose d'une transgression par la représentation vient se manifester dans la *performance* des corps ; les prostituées de Clyde Plumauzille, pétitionnant pour retrouver dignité et liberté en s'inscrivant par le discours de la revendication dans l'espace politique de l'égalité et de la fraternité, défient, quant à elles, avec les moyens du bord, l'assignation des places qui les met au ban de l'ordre politique, social et moral de la Révolution. Il n'est pas jusqu'à la femme révélée homme dont nous parle, en 1815, le curieux docteur Worbe, qui ne puisse finalement trouver à s'intégrer dans sa communauté d'origine<sup>36</sup>. Exception ? Peut-être bien, mais révélatrice des négociations inattendues auxquelles il est possible de parvenir dans des zones du corps social échappant soudain à la loi d'airain des identités sexuelles... Mais combien de Jaqueline Foroni réduites au silence et à la torture anatomique<sup>37</sup> pour une Marie-Marguerite Metey ? Quant au reste, ce sont de bien fragiles et provisoires émancipations. La panique face à la « désintégration des frontières entre les sexes » dont Lynn Hunt montrait naguère que l'imaginaire sadien du sodomite efféminé avait radicalisé le défi<sup>38</sup>, a été la plus forte dans l'espace révolutionnaire, jusqu'au Code civil de 1804. Nous savons toutefois que ce dernier n'est pas une forteresse imprenable...

---

<sup>36</sup> Voir, dans la partie « Textes », consacrée aux hermaphrodites, le troisième texte présenté.

<sup>37</sup> Voir, dans la même partie, le texte présenté par Jean-Christophe Abramovici.

<sup>38</sup> Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 162.



## *Sexe, mensonges et Vies privées*

Olivier Ferret

Trouvant une lointaine origine dans les Vies de criminels qui paraissent dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Vies privées connaissent un essor considérable dans les dernières années de l'Ancien Régime, au moment de la Révolution et encore pendant la période napoléonienne. L'ensemble est certes composite : l'extension chronologique du *corpus* entraîne une variété des formes et des enjeux qu'accentuent aussi des différences d'ordre axiologique, voire poétique, certains textes étant orientés dans une perspective apologétique, d'autres, les plus nombreux, dans une perspective dénigrante et pamphlétaire. S'ajoute encore l'hétérogénéité engendrée par la diversité des auteurs, pour autant qu'il soit possible de percer l'anonymat qui préside le plus souvent à la publication : des hommes, plus rarement des femmes – cette donnée invitant à mettre en perspective les résultats de l'enquête –, qui, tout en ayant pour point commun d'occuper une position marginale au sein d'une « République des Lettres » travaillée par des tensions<sup>1</sup>, manifestent peut-être un rapport personnel à la question, programmée par le titre des textes, de la « vie privée », à supposer que cette expression ne soit pas un choix d'éditeur soucieux de faire vendre une production dont le public est supposé être friand.

Reste que ces pratiques littéraires et éditoriales peuvent à bon droit être appréhendées sous l'angle de la poétique : au-delà des inflexions personnelles qu'ils apportent au propos, les « auteurs » s'exercent à un type de texte

---

<sup>1</sup> Voir les nombreux ouvrages de Robert Darnton sur la littérature clandestine, et, plus directement en prise sur les textes ici évoqués, *Le Diable dans un bénitier : l'art de la calomnie en France, 1650-1800* ; traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 2010.

– un récit biographique qui s’attache avec prédilection à l’évocation de la vie privée de personnages publics – qui acquiert la consistance d’un genre, ou du moins présente un ensemble de caractéristiques récurrentes pouvant susciter des attentes de lecture<sup>2</sup>. Quoique ces textes affichent une prétention à dévoiler au grand jour ce qui est par principe soustrait au regard public, la représentation de la vie privée emprunte abondamment aux topiques de la production romanesque contemporaine, contribuant par là même à une *fictionalisation* du privé et, en tout premier lieu, de la composante sexuelle considérée comme le point nodal de la vie privée des personnages<sup>3</sup>. Il s’agira ainsi de s’interroger sur l’existence éventuelle d’une poétique du sexe dans les Vies privées, et sur le rôle qu’occupe le mensonge au sein d’un dispositif paramétré par des considérations d’ordre générique : en mentant délibérément, ne serait-ce qu’en raison du recours à des schémas fictionnels attestés, les Vies privées révèlent, sinon une « vérité<sup>4</sup> », du moins une représentation du sexe dans la construction de laquelle doivent être prises en compte les incidences du genre littéraire considéré.

On se propose par conséquent d’examiner la manière dont, à travers les données fictionnelles, trouve à se formuler dans ces textes la question du sexe, entendue à l’articulation du biologique (le sexe), du social (le genre/*gender*) et du désir (la sexualité), autrement dit la manière dont l’évocation des pratiques sexuelles des protagonistes ouvre sur une interrogation touchant l’assignation de leur identité sexuelle. On s’aidera de la notion de « script » élaborée par John H. Gagnon<sup>5</sup> et rapportée, dans nos textes, à une matière narrative en interaction avec un discours sous-tendu par une

<sup>2</sup> Voir Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas (dir.), *Dictionnaire des Vies privées (1722-1842)*, SVEC 2011:02, Oxford, Voltaire Foundation, 2011. Ce dictionnaire, qui regroupe les notices numérotées relatives aux cent quarante-deux Vies privées répertoriées, est précédé d’un essai, intitulé « Vie privée et politique » (p. 1-135), qui se propose de dégager les principales caractéristiques du genre. Par la suite, on indiquera, après le titre de chacune des Vies privées évoquées, le numéro de la notice qui lui est consacrée, précédé du sigle *DVP*.

<sup>3</sup> O. Ferret, « Inventing private lives: the representation of private lives in French Vies privées », dans *Representing private lives of the Enlightenment*, sous la dir. d’Andrew Kahn, SVEC 2010:11, Oxford, Voltaire Foundation, 2010, p. 53-75.

<sup>4</sup> Sur l’articulation entre sexualité et vérité, voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir* [1976], t. II, *L’Usage des plaisirs* [1984], t. III, *Le Souci de soi* [1984], Paris, Gallimard, 1991-1992.

<sup>5</sup> John H. Gagnon, *Les Scripts de la sexualité: essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami, Paris, Payot, 2008.

idéologie des rapports de sexes, mais aussi, et peut-être d'abord, caractérisé, en raison même des personnages évoqués et de la perspective axiologique adoptée, par sa dimension politique.

On s'attachera à étudier la représentation que ces textes construisent de la conjugalité, ainsi que la manière dont ils mettent en récit – et en jeu – la question de la famille, mais aussi leur remise en cause par l'exploration d'autres possibilités d'arrangements sexuels. On pourra alors se demander en quoi le discours sur le sexe et à propos du sexe est d'abord, dans ces textes, un discours politique. Et si un tel discours est informé par le politique, le bouleversement révolutionnaire des rapports politiques agit-il sur les rapports de sexe? Le large empan chronologique du *corpus*, qui regroupe des textes publiés de part et d'autre de la Révolution et pendant l'Empire, permettra de soulever la question d'une éventuelle évolution historique.

## SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE

Avec l'émergence, historiquement attestée<sup>6</sup>, de l'importance accordée à la famille, les Vies privées sont prolixes dans l'évocation de la conjugalité, tout en offrant des représentations contrastées, qui coïncident sans surprise avec l'orientation, élogieuse ou dénigrante, du texte. On distinguera ainsi les représentations iréniques, associant bonheur de la vie conjugale et procréation heureuse au sein d'une peinture idéalisée de la famille, et les multiples formes que peuvent prendre les relations extraconjugales, de nature ou non à mettre en crise la cellule familiale.

C'est sous un jour idyllique que certaines Vies privées apologétiques évoquent les relations des personnages masculins et féminins avec leurs épouses et époux respectifs. Dans l'*Examen impartial de la vie privée et publique de Louis XVI*, le roi est présenté comme « l'époux le plus tendre et le plus constant<sup>7</sup> », ce qu'illustrent plusieurs scènes. L'une représente Louis XVI dans la prison du Temple: « Après les consolations qu'il puisait dans la religion, il trouvait d'autres adoucissements à ses peines dans les soins

<sup>6</sup> Voir *Histoire de la vie privée*, sous la dir. de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Éditions du Seuil, 1985-1987, t. III, *De la Renaissance aux Lumières*, sous la dir. de Roger Chartier.

<sup>7</sup> [Jean-François André, des Vosges? Auguste Danican?], *Examen impartial de la vie privée et publique de Louis XVI, roi de France*, Hambourg et Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1797 [DVP, n° 89], livre 1, chap. 1, p. 6. Dans cette citation comme dans les suivantes, l'orthographe est modernisée.

qu'il donnait à l'éducation de son fils<sup>8</sup> ». L'une des deux gravures imprimées dans l'ouvrage fixe ce tableau réunissant le fils et son « père trop sensible », selon une expression empruntée à la légende rimée qui figure sous l'image<sup>9</sup>. Une autre scène a pour cadre les Journées des 5 et 6 Octobre et réunit un roi, « époux et père », redoutant les dangers « qui menaçaient sa famille », et une reine « qui n'ignorait pas que sa mort était résolue » et pourtant non moins fermement décidée à « rester avec ses enfants sous la sauvegarde du roi », prête à périr « plutôt à ses pieds, que de s'en séparer ». L'auteur commente : « dévouement sublime dans cette princesse si indignement calomniée<sup>10</sup> ! ». Une telle présentation de Marie-Antoinette est de fait une exception notable dans le *corpus* des Vies privées. La tout aussi élogieuse *Vie secrète* de la duchesse d'Orléans construit de même une représentation idéale du couple qu'elle forme avec le duc d'Orléans, futur Philippe Égalité, comme l'illustrent ces formules qui concluent l'un de leurs échanges épistolaires reproduit dans le texte : « Je suis ton fidèle mari le duc d'Orléans », écrit celui-là ; « Je suis en t'attendant avec impatience ta fidèle et tendre épouse la duchesse d'Orléans<sup>11</sup> », répond celle-ci. Le texte évoque aussi la vie du couple, dans un effet de contrepoint stigmatisant les « libertins » :

Les nœuds de l'hyménée, qui trop souvent refroidissent la passion des époux, ne firent au contraire que réchauffer, ou du moins, mieux sentir le prix d'une union légitime. Ces illustres époux se félicitaient de trouver, de goûter les plaisirs les plus purs dans l'accomplissement de leurs devoirs. [...]

Que les libertins vantent tant qu'ils le voudront l'inconstance et l'infidélité [...] ils ont tous l'âme blasée et fermée aux douces émotions qui assurent la félicité des époux sensibles et délicats<sup>12</sup>.

L'évocation des « plaisirs » du couple, certes goûtés « dans l'accomplissement de leurs devoirs », n'en demeure pas moins fort rares dans les Vies privées, qui le plus souvent jettent un silence pudique sur la sexualité conju-

<sup>8</sup> *Ibid.*, livre v, chap. 3, p. 294-295.

<sup>9</sup> Cette gravure, insérée entre les pages 288 et 289 dans l'exemplaire consulté, est reproduite dans *DVP*, p. 311. L'autre gravure représente les adieux de Louis XVI à sa famille avant son exécution, assortie d'une légende qui commence ainsi : « Ô mes enfants ! ma sœur ! Ô ma chère Antoinette ! / Pardonnez-moi l'abîme où mon malheur vous jette » (*ibid.*, livre v, chap. 8, p. 374/375).

<sup>10</sup> *Ibid.*, livre iv, chap. 4, p. 185.

<sup>11</sup> *Vie secrète de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon Penthièvre, duchesse d'Orléans, avec ses correspondances politiques*, Londres, Werland, 1790 [*DVP*, n° 120], p. 53 et 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

gale, ou en font explicitement un tabou. Ainsi, dans les *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, au moment du mariage avec Marie-Louise d'Autriche, sur laquelle s'achève le récit de ces mémoires écrits à la première personne et censés avoir été rédigés sur l'île d'Elbe :

Lecteur, ne crois pas que pour satisfaire à l'avidité de tes regards, je soulèverai indiscrètement le rideau de la couche nuptiale ; non, profane, les douces étreintes de la jeune impératrice ne sont point du domaine des mortels : qu'il te suffise de savoir qu'elle m'a donné un fils<sup>13</sup>.

Envisagé dans son cadre conjugal, le sexe est donc *sans histoire*, et n'intéresse guère que les auteurs de Vies élogieuses. Les auteurs de Vies pamphlétaires font au contraire des aventures extraconjugales leurs gorges chaudes, et leur narration exploite largement les ressources des topiques romanesques disponibles, à commencer par celles liées à la veine libertine. Tout en cherchant à imposer l'image d'un roi vertueux, la Vie privée de Louis XVI ménage ainsi un contrepoint avec le duc d'Orléans, enfermé dans le rôle monolithique du débauché, ici comme dans les Vies spécifiquement consacrées à ce personnage : « Tout ce qui caractérise la débauche la plus crapuleuse, la dépravation la plus effrénée, la dissolution entière des mœurs, peut servir à caractériser la vie du duc d'Orléans<sup>14</sup> ». Le contrepoint s'entend aussi par rapport à Louis XV, dont la Vie privée présente le règne comme une irrémédiable dégradation, d'un âge d'or à un « siècle de fer » : à partir de la guerre de Sept Ans, le roi « s'affaissa de plus en plus dans l'inertie et dans la crapule<sup>15</sup> ». La progression est scandée par le cortège des favorites, sur lesquelles on reviendra, et l'aggravation de la débauche emblématisée par les épisodes qui ont pour cadre le fameux Parc aux Cerfs. Mais le personnage le plus représentatif du débauché libertin est sans doute Richelieu, qualifié, dans la Préface de la Vie privée qui lui est consacrée, de « Nestor

<sup>13</sup> [Charles Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte par M. le baron de B\*\*\**, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Germain Mathiot, 1815, 2 vol. [DVP, n° 18], t. II, p. 284. Ce texte, l'un des premiers en date, est ici considéré comme emblématique de la production des Vies privées de Napoléon dues au prolifique Doris : voir l'analyse de Simone Messina, « Charles Doris et les Vies napoléoniennes » (DVP, p. 81-87).

<sup>14</sup> [J.-F. André, des Vosges ? A. Danican ?], *Examen impartial de la vie privée et publique de Louis XVI*, livre III, chap. 4, *op. cit.*, p. 98.

<sup>15</sup> [Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville], *Vie privée de Louis XV ; ou Principaux événements, particularités et anecdotes de son règne*, Londres, John Peter Lyton, 1781, 4 vol. [DVP, n° 88], t. IV, p. 22.

de la galanterie<sup>16</sup> » : le texte n'en finit pas de passer en revue l'ensemble de ses conquêtes, des duchesses et marquises (entre autres, la duchesse de Berry, M<sup>lles</sup> de Valois, de Charolais, M<sup>mes</sup> de Mouchy, de Sabran, de Guébriant, de Parabère), aux femmes de marchands, servantes, prostituées. Au siècle suivant, Napoléon lui-même n'est pas en reste, dont les mémoires relatent les exploits amoureux et finissent par évoquer, sur le mode du sommaire, « les diverses femmes » conquises pendant qu'il était « sur le trône<sup>17</sup> ».

Le récit de ces aventures est sous-tendu par des « scripts », à commencer par celui de l'apprentissage du « héros », et par l'épisode canonique de la première expérience sexuelle, souvent avec une prostituée. Ainsi du duc d'Orléans, alors duc de Chartres, à l'âge de seize ans : « La prêtresse qui initia le duc de Ch[artre]s dans les mystères de la Vénus prostituée, et qui l'admit dans l'endroit le plus secret de son temple, fut cette fameuse Déchamps », présentée, « suivant la chronique scandaleuse de son temps », comme « impudique et débordée », possédant « mieux que la putain errante de l'Arétin, l'art de varier et de raffiner les jouissances ». Circonstance aggravante, il s'agit de la même « courtisane » avec laquelle son propre père entretient une « union intime », ce qui a conduit les mauvaises langues à reprocher au duc de Chartres d'avoir « dans cette jouissance commis un inceste affreux<sup>18</sup> ». C'est en revanche par un véritable inceste que Napoléon entame sa carrière amoureuse, dans les bras de « Madame Catulitia, cousine germaine » de son père, que le narrateur appelle « ma cousine<sup>19</sup> ».

<sup>16</sup> [Louis-François Faur?], *Vie privée du maréchal de Richelieu contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* [1791], Seconde édition, « avec des corrections considérables et des augmentations », Paris, Buisson, 1792, 3 vol. [DVP, n° 130], t. I, p. v. Sur ce texte, voir Maxime Triquenaux, « Le mythe du libertinage mondain au tournant des Lumières dans la *Vie privée du maréchal de Richelieu* », Mémoire de Master 2 sous la direction de Florence Lotterie, ENS Lyon, 2011.

<sup>17</sup> [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, op. cit., t. II, p. 243.

<sup>18</sup> [Charles Théveneau de Morande], *Vie privée ou Apologie de [sic] très sérénissime prince Monseigneur le duc de Chartres, contre un libelle diffamatoire écrit en mil sept cent quatre-vingt-un, mais qui n'a point paru à cause des menaces que nous avons faites à l'auteur de le déceler, par une société d'amis du prince*, À cent lieues de la Bastille [Londres, J. Hodges et W. Reeves], 1784 [DVP, n° 121], p. 11-12.

<sup>19</sup> [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, op. cit., t. I, p. 18 et 19. L'épisode, longuement développé dans ce texte (p. 18-55), est plus sommairement repris dans le chapitre consacré à Napoléon dans un autre texte, qui élargit le propos à l'ensemble de la famille Bonaparte : la « cousine » se nomme alors « Madame Léonora ». Voir *Histoire secrète des amours de la famille Bonaparte* [DVP, n° 23], Neuvième soirée, « Amours de Nicolas ou Napoléon Bonaparte », Paris, Davi et Locard, Delaunay, 1815, p. 153-157.

Mais, au-delà des frasques de jeunesse, l'idée-force qui gouverne le récit consiste à dire que la débauche appelle la débauche, et qu'elle ne cesse pas avec le mariage, ce qui ouvre la voie à la diversité des aventures extraconjugales.

L'exemple du duc de Chartres illustre ce cycle infernal. Le mariage de ce « prince épuisé de débauches » avec M<sup>lle</sup> de Penthièvre ne vaut à cette « princesse chaste et vertueuse » que « la disgrâce de voir qu'insensible à ses charmes et à ses vertus, il ne s'occupait qu'à sacrifier toujours à la Vénus dissolue » :

[...] le duc de Ch[artre]s, au lieu de se contenter des plaisirs purs qu'il pouvait goûter paisiblement, et à l'abri de toute censure, dans les bras d'une épouse respectable et qu'il devait chérir, continua à ne s'occuper que de ses premières erreurs : il enchérit même pour lors sur la brutalité de ses valets. Les G..., les d'A..., associés de ses débauches, lui donnèrent des preuves de leurs connaissances dans l'art de raffiner les plaisirs. Mais celui qu'ils appelaient le plus parfait, était d'aller de bordel en bordel, où il se croyait *incognito*, et d'y faire des soupers fins à peu de frais avec des créatures infâmes et ramassées sur des bornes.

La conclusion est accablante : « le duc de Ch[artre]s passait dans des orgies sales et dégoûtantes, des jours qu'il devait à son épouse, à sa gloire et à sa patrie<sup>20</sup> ».

Dans le *corpus* des Vies privées, les manifestations de cette débauche, qui atteint une sorte de paroxysme avec l'évocation du duc de Chartres, sont le plus souvent envisagées du côté masculin, à l'exception notable de Marie-Antoinette, dont les « fureurs utérines<sup>21</sup> » mettent non seulement en crise la cellule familiale, mais, dans leur productivité même, soulèvent aussi la question de l'abâtardissement de la lignée. Les *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette* dépeignent une reine qui « ne tarda pas de s'enrayer des inutiles caresses de son époux » et, non contente de se livrer « aux emportements et aux caresses de ses femmes », « formait de loin le projet de devenir grosse ». Le roi seul devra être la dupe de la paternité<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> [C. Thévenau de Morande], *Vie privée [... du] duc de Chartres*, op. cit., p. 15, 16 et 17.

<sup>21</sup> Pour reprendre le titre de l'un des pamphlets particulièrement orduriers qui prennent pour cible ce personnage : voir Chantal Thomas, *La Reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Éditions du Seuil, 1989. Voir aussi *Marie-Antoinette : anthologie et dictionnaire*. Textes choisis, présentés et annotés par Catriona Seth, Paris, Robert Laffont, 2006.

<sup>22</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France, pour servir à l'histoire de cette princesse*, Londres, 1789 [t. I] ; *Essai historique sur la vie de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre, née archiduchesse d'Autriche, le 2 nov[embre] 1755 ; rédigé sur plusieurs manuscrits de sa main [...]. Seconde partie*, À Versailles, chez la Montensier, Hôtel des courtisanes, 1789 [DVP, n° 100], t. I, p. 19 et 33.

Dans la « seconde partie », rédigée à la première personne, Marie-Antoinette revient sur ses « adultères amours<sup>23</sup> » : « Je glisserai rapidement sur la naissance de mes enfants. La France en a fêté l'avènement ; le vulgaire en félicitait mon époux ; mais les clairvoyants savaient à quoi s'en tenir<sup>24</sup> ». La suite du texte confirme que le comte d'Artois « avait procuré la naissance à l'héritier de la couronne<sup>25</sup> ». Avec un surcroît d'élégance, le texte fait même état de craintes sur la capacité de la reine à enfanter à nouveau, signalant « une incommodité » : « c'est une descente, ou relâchement de matrice occasionné sans doute par excès de débauche, ou par la maladresse de l'illustre accoucheur Vermont<sup>26</sup> »...

Si ces aventures sont parfois évoquées sur le mode du sommaire, leur mise en récit donne aussi lieu à l'élaboration de « scènes » qui empruntent aux topiques du roman libertin, voire pornographique. La seconde partie des *Essais historiques* mentionne en passant les « orgies libertines » auxquelles se joint parfois le comte d'Artois<sup>27</sup>, ou encore les « séances luxurieuses » de Marie-Antoinette avec Artois et la Polignac<sup>28</sup>. Le texte détaille les « nocturnales » qui se déroulent, pendant l'été, dans les bosquets de Versailles, et mentionne d'autres « scènes libidineuses » qui ont pour théâtre le petit Trianon<sup>29</sup>. L'une des « scènes lubriques<sup>30</sup> » décrite en détail dans la Vie privée du duc de Chartres s'inscrit dans une veine plus explicitement pornographique, ce que souligne le commentaire de l'auteur : « Jamais le divin Arétin, le charmant Boccace, l'infâme Dom B[ougre] et leurs imitateurs foutromanes, foutrographes et foutrologues, n'ont décrit rien d'aussi sale, rien d'aussi infâme<sup>31</sup> ». Ces « scènes » se déroulent dans des lieux caractéristiques, bordel<sup>32</sup>,

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 2), p. 16.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 3), p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 6), p. 61.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 68.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 6), p. 57 : « ce vigoureux *joueur* allait bon jeu, bon argent, et sans certain manège dont la Polignac m'avait donné la connaissance, la famille royale aurait été considérablement augmentée ».

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 9), p. 81.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. I, p. 34-36 ; t. II (chap. 5), p. 46.

<sup>30</sup> [C. Thévenau de Morande], *Vie privée [... du] duc de Chartres*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21. Le récit de la « scène » occupe plusieurs pages (p. 19-21) : voir l'extrait analysé plus loin.

<sup>32</sup> Des lieux que fréquente occasionnellement aussi Napoléon, par exemple, lorsqu'il en est réduit à « la fatale ressource de recourir à ces maisons publiques, où la volupté s'achète avec de l'or et des regrets » ([C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, *op. cit.*, t. I, p. 224).

petites-maisons<sup>33</sup> et autres boudoirs. Elles s'organisent autour de personnages prototypiques : la mère maquerelle et ses « filles<sup>34</sup> », mais aussi les actrices<sup>35</sup>, et, plus généralement, tout un personnel qui réactive un certain nombre de stéréotypes sociaux, jusqu'à la représentation, dans le discours révolutionnaire, d'une cour de France peuplées de « lubriques courtisanes<sup>36</sup> ». La narration comporte aussi son lot d'épisodes mettant en jeu des situations romanesques connues, les personnages s'assurant des rendez-vous discrets en empruntant une cheminée tournante<sup>37</sup> ou un escalier dérobé<sup>38</sup>.

Ces scènes sont enfin sous-tendues par des représentations *genrées*. Les personnages féminins font ainsi apparaître une tension radicale entre le paradigme de la femme pécheresse et le modèle de la conjugalité bourgeoise. Par delà leur diversité, les partenaires de Napoléon se ramènent par exemple à un type assez uniforme, dont le texte effectue par ailleurs la promotion : ici, « une femme douce, aimable et sensible » ; là, « une femme reconnaissante et sensible » ; une autre « douce et simple » ; une autre qui se place « au rang des bonnes mères de famille » ; ou encore, s'agissant d'une ancienne maîtresse, une jeune fille devenue « aujourd'hui » une « grande dame, bonne épouse, et la plus tendre des mères<sup>39</sup> ». À propos d'une jeune Anglaise, Charlotte Midelton, à laquelle ses parents ont donné « une éducation brillante », le narrateur y va de son discours pointant, à côté de l'exception, la règle :

<sup>33</sup> Celle de Richelieu est présentée comme particulièrement célèbre : « M<sup>lle</sup> de Charolais, qui se lassait des rendez-vous qu'elle donnait à l'hôtel de Condé, voulut aller à la petite-maison du duc de Richelieu, dont elle avait entendu parler » ([L.-F. Faur?], *Vie privée du maréchal de Richelieu*, *op. cit.*, t. I, chap. 11, p. 216).

<sup>34</sup> Par exemple, parmi les fréquentations prêtées à Napoléon, la Dubois, rue des Bons-Enfants, présentée comme une « femme assez famée pour avoir de jolies femmes » ([C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, *op. cit.*, t. I, p. 228). S'ensuit une scène que prolonge l'évocation des amours du personnage avec la fille qu'il y rencontre.

<sup>35</sup> Voir encore les amours de Napoléon avec « Mademoiselle G... », « une très belle femme, une reine de théâtre » (*ibid.*, t. II, p. 274), également mentionnés dans l'*Histoire secrète des amours de la famille Bonaparte*, *op. cit.*, p. 183-184 : « Je voulus aussi essayer des actrices. Plusieurs reçurent mes embrassements : je ne vous parlerai pas de mon aventure avec Mademoiselle G..., elle est si connue, qu'il n'y a pas de grimaud dans Paris qui ne le sache ».

<sup>36</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, *op. cit.*, t. II (chap. 8), p. 75. Il est ici question de M<sup>me</sup> de Polignac.

<sup>37</sup> [L.-F. Faur?], *Vie privée du maréchal de Richelieu*, *op. cit.*, t. II (chap. 2), p. 69.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I (chap. 8), p. 169-170. Voir aussi [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, *op. cit.*, t. II, p. 251.

<sup>39</sup> [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, *op. cit.*, t. I, p. 252 et 258 ; t. II, p. 14, 77 et 226.

Une lecture frivole doit être celle des femmes : nées pour être mères de famille, leur savoir doit se borner aux soins du ménage, aux légers travaux de leur sexe. Telle est, et telle doit être l'éducation d'une femme lorsque la nature ne s'est point fait un jeu de l'élever au-dessus de son sexe<sup>40</sup>.

Une telle représentation n'est pas le fait singulier de l'auteur de *Vies napoléoniennes*. Tel était déjà dans ses grandes lignes le portrait élaboré pour faire l'éloge de la duchesse d'Orléans : dans la *Vie secrète*, le personnage offre l'admirable réunion des « charmes de son sexe » et des « vertus d'une mère tendre et d'une épouse fidèle » : « Soumission, douceur, sensibilité, reconnaissance, générosité, candeur, affabilité, tels sont les précieux attributs qui caractérisent cette princesse aimable ». En somme, la qualité du personnage tient au fait qu'elle « n'a jamais brillé », qu'elle « n'a vécu et ne vit que comme une bonne bourgeoise, une mère de famille<sup>41</sup> ». Mais la duchesse d'Orléans fait aussi figure d'exception, à en juger par la teneur de l'échange que rapporte le texte entre le comte d'Artois et son frère :

*Le comte d'Artois, tourmenté par les douleurs aiguës que ses jouissances vénériennes lui faisaient ressentir, et mécontent alors, comme le sont en pareille circonstance tous les hommes empoisonnés par le virus, disait à son frère Louis XVI que toutes les femmes de la cour étaient des p...*

*Il faut, mon frère, en excepter M<sup>me</sup> la duchesse d'Orléans, répondit vivement le monarque : cela est vrai, repartit le comte d'Artois, mais elle est la seule honnête femme de notre famille<sup>42</sup>.*

Dans les *Vies privées*, la représentation féminine admet donc peu de nuances : soit la maman, soit la putain, en quelque sorte. Les sarcasmes qui accompagnent l'évocation de M<sup>me</sup> de Genlis indiquent, s'il en était besoin, que d'autres rôles sociaux sont moqués, car incongrus. La très brève *Vie privée de M<sup>me</sup> de Sillery* ironise sur un personnage qui, en étant chargée de l'éducation des enfants du duc d'Orléans dont elle a été la maîtresse, « ne fit qu'un saut d'un sofa voluptueux au fauteuil pédantesque de gouverneur », et stigmatise les ridicules de la femme savante<sup>43</sup>. La *Vie privée* du duc de Chartres, qui, curieusement, ne mentionne pas les relations de M<sup>me</sup> de Genlis avec le protagoniste, ne manque pas de plaisanter sur la fonction qu'exerce la comtesse, dont le titre est au masculin : « [...] le duc de

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. II, p. 145.

<sup>41</sup> *Vie secrète de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon Penthièvre*, op. cit., p. VI, 10-11 et 47.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33 (les italiques se trouvent dans le texte).

<sup>43</sup> *Vie privée de M<sup>me</sup> de Sillery*, [Paris], Chaudriet, s.d. [après 1789] [DVP, n° 74], p. 4 et 7.

Ch[artre]s, qui est assez amateur des originalités, institua M<sup>me</sup> la comtesse de Genlis, non pas institutrice, mais bien instituteur des princes ses enfants ». Et l'auteur d'y aller de son commentaire misogyne :

Quoique les écrits de cette comtesse ressentent assez le mâle, ou au moins le genre neutre, le chevalier de Bonn[ar]d, sous-gouverneur, ne trouva pas cette institution légale ; [...] et M<sup>me</sup> de Genl[is] resta gouverneur des princes, tandis que M. de La Har[pe] eut l'emploi de sous-gouvernante en faveur des soins qu'il avait pris, à ce que disent quelques méchantes langues, de composer et de corriger, sous les yeux et le nom de M<sup>me</sup> le gouverneur des princes, les petites comédies puériles attribuées à cette dame par ledit sieur de La Har[pe] et son imprimeur<sup>44</sup>.

La même réticence à reconnaître à M<sup>me</sup> de Genlis le statut de femme de lettres apparaît dans la *Vie secrète* de la duchesse d'Orléans qui, tout en soulignant le « vrai mérite », « les talents et le bel esprit » de la comtesse, ne va pas jusqu'à la regarder « comme une femme lettrée, quand bien même ses ouvrages futiles et superficiels lui appartiendraient<sup>45</sup> ».

Mais la définition des rôles masculins est aussi caractérisée par de semblables tensions. En dehors du portrait, somme toute assez rare, du duc d'Orléans en représentant au masculin de la conjugalité bourgeoise, « aussi bon père que tendre époux », qui « chérit sa femme et ses enfants », portrait d'ailleurs violemment contredit par toutes les Vies privées consacrées à ce personnage, les hommes font l'objet d'une représentation fortement sexualisée, qui oscille elle aussi entre deux pôles antithétiques. D'un côté, des personnages caractérisés par leur hyperactivité sexuelle, à l'instar du séducteur Richelieu, dont la Vie privée retrace les exploits. Outre l'impressionnante collection de ses conquêtes, déjà évoquée, on signalera la virtuosité avec laquelle le « héros », échauffé par la présence d'une duchesse, son ancienne maîtresse, parvient à séduire tour à tour deux bourgeoises, M<sup>me</sup> Michelin et M<sup>me</sup> Renaud, qui résident dans la même maison, à l'insu de chacune d'elles<sup>46</sup>. De l'autre, Louis XVI dont les *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette* disent l'impuissance, citant notamment une lettre prétendument écrite par la mère de Marie-Antoinette : « Votre mari ne peut ni ne pourra jamais vous faire d'enfants ». Le « mal » est « grand sans doute », puisqu'« une reine stérile est sans considération comme sans

<sup>44</sup> [C. Théveneau de Morande], *Vie privée [... du] duc de Chartres*, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>45</sup> *Vie secrète de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon Penthièvre*, *op. cit.*, p. 24 et 26.

<sup>46</sup> [L.-F. Faur ?], *Vie privée du maréchal de Richelieu*, *op. cit.*, t. III, p. 96-106.

appui ». Mais il n'est pas « sans remède » : et la mère de conseiller à sa fille, à son exemple, de « prendre un faiseur<sup>47</sup> »...

Les stéréotypes de genre peuvent dès lors apparaître non seulement respectés mais également renforcés. Toutefois, les Vies privées convoquent des situations sexuelles qui s'écartent du modèle de la conjugalité et de ses transgressions classiques : elles invitent à examiner comment se redistribuent les assignations génériques et si ces arrangements originaux sont de nature à mettre en crise le modèle de la conjugalité même.

## DES DEUX SEXES ET AUTRES

Au-delà du modèle du couple hétérosexuel, massivement représenté, les Vies privées accordent une place aux manifestations non orthodoxes du sexe qui contribuent à problématiser le rapport à la norme sexuelle. L'analyse des modalités de la mise en récit de ces épisodes invite à s'interroger sur l'ampleur du questionnement qu'ils entraînent, tant au niveau de la sexualité que de l'identité de genre (*gender*), voire de sexe.

Plusieurs textes comportent ainsi des épisodes mettant en jeu ce que l'on désignera, avec anachronisme, comme relevant de l'homosexualité, qu'elle soit féminine ou masculine. La Vie privée du duc de Chartres décrit le déroulement d'une « partie fine » réunissant « le duc, deux hommes et huit femmes », au cours de laquelle interviennent des « tribades ». Le récit est pris en charge par « un fameux libertin » qui participe à la « fête » :

Une jeune impudique d'environ quinze ans, placée sur un fauteuil, les pieds sous son cul, et les cuisses élargies, comme une guenon, se chatouillait, riait à grands éclats, et se procurait, sans aucun secours étranger, une jouissance qui paraissait parfaite.

Tout à côté d'elle deux impures, couchées l'une sur l'autre, et entrelacées comme des amants passionnés de deux sexes différents, se baisaient avec la dernière lascivité, et se frottant les parties honteuses l'une contre l'autre elles fatiguaient, usaient et outrageaient la nature.

Trois tribades s'énervaient à la fois sur une ottomane, et semblaient mourir entre les bras de la volupté. Celle du milieu poussait des cris de joie, et les convulsions qu'elle éprouva, furent si fortes, qu'elle renversa ses deux compagnes par terre, et resta seule sur l'autel où étaient empreintes les marques de mille sacrifices semblables.

[...]

<sup>47</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 20-21.

Bientôt deux des trois tribades, dont j'ai parlé, se livrèrent à de nouveaux ébats qui m'étaient encore inconnus. [...] Ces deux scélérates se passant réciproquement les mains sous le cul, et se plaçant la tête l'une à l'autre entre les cuisses, vers l'endroit que la décence ne nous permet pas de nommer, se procuraient la volupté par excellence, en chatouillant l'organe du plaisir avec celui de la parole<sup>48</sup>.

Avec la masturbation et le lesbianisme, plusieurs pratiques sexuelles hétérodoxes coexistent au sein de cette scène, que le narrateur condamne explicitement par la suite, stigmatisant des « plaisirs abominables ». Outre la vulgarité qui caractérise l'expression, au sein de laquelle voisinent curieusement crudité et recours aux périphrases, la « description » fait cependant déjà entendre la réprobation : une comparaison souligne l'animalité que font aussi apparaître les données du récit ; le choix des termes employés pour désigner les protagonistes indique leur impudeur, leur impureté et leur scélératesse. Formant un contrepoint avec de semblables déportements, le texte rappelle aussi la norme : ces pratiques singent celles qui ont cours entre partenaires « de deux sexes différents » ; elles sont aussi dites outrager « la nature ». Une semblable condamnation s'abat sur les amours lesbiennes de Marie-Antoinette et parachèvent le portrait au vitriol que brossent les *Essais historiques* : avant même l'évocation récurrente de sa liaison avec la Polignac, ou avec la princesse de Lamballe, le texte passe en revue quelques-unes des favorites. Il stigmatise, par exemple, l'impudeur des relations de « la bouillante Antoinette » avec « la vigoureuse et lubrique Guémené » : « en public, et devant les femmes de chambre, on se faisait les caresses les plus lascives<sup>49</sup> ». La condamnation des « plaisirs vicieux de la dauphine » s'entend encore par contraste avec la référence à ce qui est de l'ordre du « naturel » : « ce goût pour les femmes n'avait encore que laissé entrevoir dans Marie-Antoinette celui qu'elle aurait dû avoir plus naturellement pour les hommes<sup>50</sup> ».

Les Vies privées mentionnent aussi des épisodes entre hommes. Ces relations peuvent apparaître comme relevant de l'apprentissage de la sexualité masculine, à l'instar des jeux que pratique le jeune vicomte de Mirabeau, à l'âge de treize ans, suscitant cependant un jugement de l'auteur de la Vie privée : « On sent bien qu'avec de tels penchants, le vicomte ne pouvait être

<sup>48</sup> [C. Théveneau de Morande], *Vie privée [... du] duc de Chartres*, op. cit., p. 19, 20-21.

<sup>49</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 26.

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. I, p. 23.

qu'une peste pour la société<sup>51</sup> ». Ces relations concernent même Richelieu : « Le goût des femmes n'excluait point en lui celui que le sexe a tant de droits de blâmer ; et M<sup>lle</sup> de Charolais, qui avait un suisse jeune et très beau, lui reprocha plus d'une fois d'y avoir fait un peu trop d'attention ». Il est question, peu après, de l'amitié particulière que Richelieu entretient avec un colonel d'un autre régiment, son « ami intime » : « et cette amitié s'étendait loin, car on a déjà dit qu'en lui un goût n'excluait pas l'autre<sup>52</sup> ». À la différence toutefois des stratégies de conquête des femmes, parfois longuement détaillées, le traitement narratif de ces épisodes demeure sommaire, invitant à considérer ces relations homosexuelles comme un simple penchant, certes blâmé, que le personnage satisfait avec des domestiques ou des camarades de régiment. Exception notable, un dernier épisode fait l'objet d'un développement narratif plus nourri avec l'évocation d'une orgie située à Calais, en 1721, à laquelle participe un officier nommé Laboularderie, « libertin fort gai, excellent convive, sachant, comme le duc, réunir tous les goûts » et, ce qui ne gêne rien, « joli garçon » :

Laboularderie, à qui l'on pouvait reprocher, comme à César, d'être le mari de bien des femmes, et la femme de plus d'un mari, proposa une orgie publique de l'espèce la plus étrange ; proposition qui manifestait leur dérèglement et l'état où le vin les avait mis. Elle fut acceptée, et la fête scandaleuse, qu'on nous dit avoir été commune en Grèce, fut renouvelée. Tous les acteurs chantaient cette ronde connue de Quinault :

Une chaîne si belle  
Devrait être éternelle<sup>53</sup>.

L'ivresse mentionnée ne saurait passer pour une circonstance atténuante, le récit insistant sur le « dérèglement » du personnage, qui entre pour une part dans le « scandale », encore aggravé par le contexte : l'orgie se déroule pendant la nuit du mardi-gras, sur la place d'armes « au milieu de laquelle il y a un obélisque surmonté d'un crucifix », dans une atmosphère non seulement obscène mais aussi blasphématoire, comme l'indique la mention, peu après, des réactions de « quelques particuliers de la ville, qui crièrent à l'impiété<sup>54</sup> ». Quoique plus étoffé, le récit n'en multiplie pas moins les péri-

<sup>51</sup> *Vie privée du vicomte de Mirabeau, député du Limousin*, Londres, 1790 [DVP, n° 109], p. 11.

<sup>52</sup> [L.-F. Faur?], *Vie privée du maréchal de Richelieu, op. cit.*, t. I (chap. 6), p. 114 et 132-133.

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. I (chap. 10), p. 208-209.

<sup>54</sup> *Ibid.*, t. I, p. 209. Le récit se prolonge par l'évocation du « pauvre chevalier de La Barre », qui « n'en fit pas tant, et eut la tête tranchée à Abbeville ».

phrases, comme s'il manifestait ainsi une réticence à évoquer crument la chose, ce qui serait un indice supplémentaire de son caractère scandaleux. Le même phénomène s'observe à propos de l'abbé de Fontenille, qui figure dans la collection réunie au sein d'une Vie privée consacrée aux ecclésiastiques. Dans le texte, qui adopte la forme ramassée d'une notice biographique, la mention de l'homosexualité de Fontenille est illustrée par une courte anecdote, qui reprend la même périphrase :

On l'accusait, depuis longtemps, d'une faute de grammaire très grave, celle de mettre au masculin, ce qui doit être mis au féminin. Un jour, dans les écuries du château de Muire, il fut surpris, après dîner, avec un jeune domestique de la maison, occupé à commettre cette faute grammaticale.

Le texte n'en condamne pas moins les « déportements » du personnage, ainsi que « ses honteuses habitudes<sup>55</sup> ». *A contrario*, c'est avec une extrême crudité de langage qu'une brève Vie privée évoque celui qui est significativement désigné comme le « ci-derrière marquis de Villette », dont le « goût » est avéré dès l'enfance : « le petit bougre avait formé le projet d'enculer toute la pension, et il poussait même ses prétentions jusqu'à sodomiser son précepteur lui-même ». Autre trait marquant, en dépit d'un mariage de pure convention, cette homosexualité est ouvertement revendiquée par le marquis, « d'un caractère trop libertin et trop indépendant » pour « jouer longtemps le personnage de la contrainte » : il se livre « sans honte et sans pudeur à ses infâmes inclinations ». On le présente ainsi « enculant à tort et à travers tous ceux qu'il pouvait séduire<sup>56</sup> ». À nouveau, le caractère déviant du personnage constitue un élément à charge dans une stratégie de dénigrement : non content d'être un sodomite et un esprit fort, qui secoue « ce qu'il appelait des préjugés ridicules », Villette a aussi « l'honneur ou le déshonneur [...] d'être du très haut et du très puissant club des jacobins<sup>57</sup> » et réunit ainsi, d'après ce texte, d'orientation nettement contre-révolutionnaire, tous les vices.

Dans l'éventail des différents épisodes qui la mettent en scène, la sexualité entre personnes de même sexe apparaît le plus souvent comme une

<sup>55</sup> [Jacques-Antoine Dulaure], *Vie privée des ecclésiastiques, prélats, et autres fonctionnaires publics, qui n'ont point prêté leur serment sur la Constitution civile du clergé*, Paris, Garnéry, 3 parties en 1 vol. [DVP, n° 64], 1<sup>re</sup> partie, p. 68-69.

<sup>56</sup> *Vie privée et publique du ci-derrière marquis de Villette*, s.l.n.d. [DVP, n° 142], p. 9 et 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 12 et 18.

pratique, envisagée comme l'un des possibles de la débauche. C'est à l'évidence ce que révèlent les exemples de Marie-Antoinette, de Mirabeau ou de Richelieu, pour lesquels lesbianisme ou pédérastie ne se définissent pas comme une pratique exclusive. Tel n'est peut-être pas le cas de Villette ou de l'abbé de Fontenille, à propos desquels l'homosexualité acquiert une dimension caractérisante qui a trait à l'identité : le scandale qui s'attache à Fontenille ne concerne plus seulement ses pratiques, mais bien sa personne, présentée comme un « objet scandaleux » qu'il faut, par lettre de cachet, « détourner [...] des yeux » de ses ouailles en le mettant à l'écart<sup>58</sup>. On aurait ainsi, avec Villette et Fontenille, deux exemples, avant même le XIX<sup>e</sup> siècle auquel il la situe, de la mutation que Foucault analyse dans son *Histoire de la sexualité* : par le double phénomène d'« incorporation des perversions » et de « spécification nouvelle des individus », l'« homosexuel » devient « un personnage », caractérisé par « un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ». Alors qu'un Richelieu passe encore, en tant que « sodomite », sinon pour « un relaps », du moins comme un emblème de la dépravation aristocratique, Villette et Fontenille, par la manière dont les Vies privées les constituent en personnages, relèveraient de la catégorie de « l'homosexuel », qui est « une espèce<sup>59</sup> ».

Les dispositifs mis en œuvre dans les Vies privées n'en réaffirment pas moins (ou d'autant plus) fortement une sexualité normative fondée en nature, par la stigmatisation récurrente de pratiques dont le caractère déviant s'oppose à ce qui est « naturel ». Les représentations qu'elles construisent se caractérisent aussi par la stabilité des identités sexuelles, ce que l'on observe encore à partir du traitement des épisodes mettant en scène des déguisements, voire des travestissements.

La pratique du déguisement fait partie de l'arsenal des motifs romanesques exploités dans les Vies privées. Elle accompagne le plus souvent le récit d'aventures sexuelles qui, parce qu'elles sont interdites, du moins entravées, doivent rester secrètes, et y apporte un surcroît de piquant. Ainsi des amours de Richelieu avec M<sup>lle</sup> de Valois : « Il arrive au Palais-Royal déguisé en laquais, et ce déguisement, que la nécessité, que l'amour le forçaient de prendre, l'embellit encore aux yeux de la princesse<sup>60</sup> ». Le même scénario se reproduit à deux reprises dans un autre chapitre, dont le titre annonce l'« Aventure du couvent, où il va voir la duchesse de Villeroi, déguisé en

<sup>58</sup> [J.-A. Dulaure], *Vie privée des ecclésiastiques*, op. cit., 1<sup>re</sup> partie, p. 69.

<sup>59</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 58-59.

<sup>60</sup> [L.-F. Faur?], *Vie privée du maréchal de Richelieu*, op. cit., t. I (chap. 6), p. 144.

abbé », et qui commence par le récit de la manière dont Richelieu rejoint *incognito* en Italie la duchesse de Modène: le mari « étant instruit de leur ancienne tendresse », la duchesse recommande à son amant « d'emprunter quelques déguisements<sup>61</sup> ». Dans de telles configurations, le déguisement remet d'autant moins en cause la stabilité des identités de sexe qu'il est exclusivement social: que le maréchal prenne l'habit d'un laquais, d'un colporteur ou d'un abbé, il demeure cet *homme à femmes* dont le texte, à quelques exceptions près, construit le personnage. Le récit des amours de Napoléon comporte aussi de semblables épisodes, au cours desquels le déguisement est cependant poussé jusqu'au travestissement. Ce n'est alors pas le « héros » qui endosse les habits de l'autre sexe, mais son « amante », qui se présente comme l'un de ses « intimes amis »:

un jeune homme se jette dans mes bras, et dépose un baiser sur ma bouche. Ce procédé me surprit; mais tout à coup j'envisageai cet ami prétendu: c'était mon amante, c'était Louise sous les habits de mon sexe. Jamais amant ne fut plus délicieusement surpris. Louise, sous ce travestissement, était un fort beau garçon. [...] il fallait être dans le secret pour deviner que c'était une fille<sup>62</sup>.

On voit que le trouble est à peine perceptible, le narrateur rétablissant immédiatement, par delà la perfection du « travestissement » d'une « fille » en « fort beau garçon », la distinction des sexes de l'« amante » et de l'« amant ». Un second épisode, plus développé, concerne les amours de Napoléon avec Charlotte Midelton, cette jeune Anglaise déjà évoquée: « Je veux te suivre sous l'habit de ton sexe », déclare-t-elle et, dans une lettre, elle annonce son projet de se faire passer pour « un jeune homme » des « amis » de Napoléon; elle se nomme et signe « Dutrenel<sup>63</sup> ». Bien que le narrateur annonce que « désormais » il nommera « son amie » Dutrenel, le contrat n'est pas systématiquement tenu, le récit comportant certes l'expression « mon ami », mais aussi « mon amie<sup>64</sup> », et présentant occasionnellement un mélange des genres peu cohérent, comme ici, dans un contexte de manœuvre militaire dans la région toulonnaise: « Dutrenel, qui ne me quittait plus, s'aperçut qu'une batterie qu'on élevait sur un point qu'*elle* me désigna, commanderait non seulement le fort Lamalgue, mais encore le

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. I (chap. 9), p. 179.

<sup>62</sup> [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, *op. cit.*, t. I, p. 259-260.

<sup>63</sup> *Ibid.*, t. II, p. 176 et 180-181.

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. II, p. 183 et 191-192.

mettrait à découvert<sup>65</sup> ». D'autres expressions confirment l'instabilité générique de la désignation d'un personnage présenté comme « mon compagnon d'armes », mais aussi, peu après, comme « ma courageuse amante », « ma compagne ». Il est vrai que ces dernières interviennent dans le contexte intime du coucher et des relations sexuelles, peut-être dans le souci de clarifier une possible ambiguïté du récit, d'autant que le narrateur avait souligné peu avant l'illusion parfaite du travestissement, renforcée par « la voix mâle et sonore du jeune Dutrenel<sup>66</sup> ». Lorsque Napoléon découvre Charlotte sous son nouvel aspect, il témoigne de sa « surprise » et de sa « joie » « en reconnaissant le jeune Dutrenel », « ou plutôt » sa « courageuse amie » :

de ma vie je n'avais vu de femme aussi bien sous les habits de mon sexe ; je lui en fis mon compliment. M. Dutrenel, lui dis-je en riant, vous êtes un fort bel officier ; et si nous allons en garnison, je crains que vous ne fassiez tourner la tête à toutes les belles du pays<sup>67</sup>.

Simple plaisanterie, sans doute, même si le récit de la soirée qui suit les retrouvailles est plus troublant :

La première nuit que le jeune Dutrenel partagea mon lit, fut une des plus douces de ma vie. Mon amante, vêtue en officier, avait pendant le jour aiguillonné mes désirs. Les caresses dont je l'accablai, avaient tout le piquant de l'originalité<sup>68</sup>.

Tout en laissant percevoir une discrète fixation érotique de Napoléon sur l'uniforme, le texte témoigne à nouveau du souci d'en désambiguïser l'expression, interdisant de percevoir derrière cette scène, aussi « originale » que « piquante », une sourde pulsion homosexuelle. Du reste, alors que Charlotte avait évoqué un projet de « travestissement », c'est le terme de « déguisement » qui est employé dans ce contexte<sup>69</sup>. Le lecteur doit comprendre que le port de l'habit de l'autre sexe ne modifie ni les modalités de la sexualité, ni l'identité sexuelle des protagonistes.

La Vie du chevalier d'Éon – ou plutôt de la chevalière d'Éon – fournit un cas unique, dans le *corpus* des Vies privées, d'un travestissement qui, au-delà d'épisodes circonscrits du récit, affecte, dans l'économie narrative, jusqu'à la stabilité de l'identité sexuelle du personnage, tout en soulevant de

<sup>65</sup> *Ibid.*, t. II, p. 194-195 (je souligne).

<sup>66</sup> *Ibid.*, t. II, p. 186, 189 et 185.

<sup>67</sup> *Ibid.*, t. II, p. 184.

<sup>68</sup> *Ibid.*, t. II, p. 186.

<sup>69</sup> *Ibid.*, t. II, p. 184.

manière aiguë la question des assignations de genre (*gender*). Le texte, qui s'efforce d'accréditer l'idée qu'Éon est une femme, « connue », comme l'indique le faux-titre, « jusqu'en 1777 sous le nom de chevalier d'Éon », entretient d'entrée de jeu le mystère sur les origines familiales de son travestissement, à propos desquelles l'auteur affirme ne disposer d'« aucun éclaircissement » : « Des raisons que l'avenir dévoilera vraisemblablement, déterminèrent ses parents à lui donner l'habit de garçon après la première enfance<sup>70</sup> ». La narration affiche un souci explicite de clarté : « Le chevalier d'Éon, que nous n'appellerons plus chevalière qu'à l'époque où elle aura pris les habits de son sexe<sup>71</sup> ». Plus tard, en effet, le récit rapporte que Vergennes lui intime « l'ordre de reprendre les vêtements de son sexe, et de ne les point quitter tant qu'il restera dans le royaume », et « en conséquence il prend les habits de son sexe et le titre de chevalière d'Éon » :

Jusqu'alors on avait douté de la vérité des bruits qu'on avait répandus sur son état physique : on n'en douta plus ; toute l'Europe apprit avec étonnement et avec admiration que ce négociateur d'une expérience consommée, que ce guerrier d'une bravoure éprouvée, que cet écrivain d'une érudition si agréable et d'un jugement si sain, était en effet une femme<sup>72</sup>.

Se confirme ici l'importance de la dimension sociale du genre (*gender*), posée dès le début du récit, qui dit la conformité du personnage avec le rôle social correspondant au sexe d'adoption : on lui donne « l'éducation qui convenait au sexe dont elle avait pris l'extérieur<sup>73</sup> ». Le texte insiste sur la composante fortement *genrée* des fonctions que le personnage est amené à exercer, mentionnant par exemple un « négociateur d'un nouveau genre », en tirant même argument pour justifier son retour en France, qui met fin à sa mission en Angleterre. Le roi « jugea qu'une femme décorée d'honneurs militaires, et qui ne s'était pas moins distinguée dans les armes que dans la politique, était déplacée chez l'étranger » : « son sexe même devenait

<sup>70</sup> [Peyraud de Beaussol?], *La Vie militaire, politique et privée de demoiselle Charles-Geneviève-Louise-Auguste-Andrée-Timothée Éon, ou d'Éon de Beaumont [...] par M. de La Fortelle*, Paris, Lambert, Onfroi, Valade, Esprit et chez l'auteur, 1779 [DVP, n° 66], p. 5. Sur ce texte, voir Anne-Marie Mercier-Faivre, « *La Vie militaire, politique et privée de M<sup>lle</sup> d'Éon* (1779): Biography and the Art of Manipulation », dans *Chevalier d'Éon and his Worlds: Gender, Espionage and Politics in the Eighteenth Century*, sous la dir. de Simon Burrows, Jonathan Conlin, Russell Goulbourne et Valerie Mainz, London/New York, Continuum, 2010, p. 133-145.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 6.

un moyen de conciliation dont on fit usage<sup>74</sup> ». Le jeu des prénoms illustre de manière emblématique la corrélation entre sexe et genre : l'auteur reproduit la « permission » de « rentrer dans le royaume de France » accordée par Louis XVI à « Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée d'Éon de Beaumont ». Il s'agit d'un texte officiel, en rapport étroit avec les rôles joués par le personnage, dont les titres sont indiqués au masculin : « Chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, Capitaine de dragons, Aide de camp du maréchal duc de Broglie ; ancien Ministre plénipotentiaire de France auprès du roi de la Grande-Bretagne<sup>75</sup> ». La liste des prénoms contraste avec leur féminisation systématique dans un extrait tiré des *Annales* de Linguet, également cité : « Charlotte-Geneviève-Louise-Auguste-Andrée-Timothée d'Éon de Beaumont<sup>76</sup> ». Elle contraste peut-être encore davantage, par l'hétérogénéité qui la caractérise, avec celle indiquée dans le titre complet de la Vie privée : *La Vie militaire, politique et privée de demoiselle Charles-Geneviève-Louise-Auguste-Andrée-Timothée Éon ou d'Éon de Beaumont*. Le récit lui-même maintient l'ambiguïté, notamment par le jeu des pronoms. À propos du séjour en Angleterre, l'auteur déclare ainsi que « le lecteur sera peut-être bien aise d'avoir des détails sur la vie privée qu'il y mena : tout intéresse dans l'histoire d'une femme aussi extraordinaire<sup>77</sup> ». Et, alors que le texte accrédite l'idée qu'Éon est une femme, on peut encore s'étonner de la manière dont est évoqué l'épisode de la mort de son père qui, il est vrai, l'avait fait élever comme un garçon : « Après avoir fait retirer tout le monde, il retint seulement son fils (aujourd'hui *Mademoiselle d'Éon*) pour lui dicter ses dernières intentions sur ses affaires. [...] il serra son fils dans ses bras ; il lui donna sa bénédiction, et tomba mort<sup>78</sup> ». Les maladresses de la narration expliquent peut-être la dimension (involontairement ?) *queer* de l'expression. L'incertitude qui plane sur l'identité sexuelle du personnage est toutefois maintenue dans les portraits qui circulent, mentionnés dans le texte lorsqu'il est question des paris, qui se multiplient en Angleterre, à propos du sexe d'Éon : « on se hâta de graver notre héroïne de diverses manières [...] tantôt en femme, tantôt

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 52, et *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle*, n° 7, juillet 1777, « Gageure sur le sexe du chevalier d'Éon », t. I, p. 383.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 35 (je souligne).

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 122-123 (les italiques se trouvent dans le texte).



« La chevalière d'Eon », *European Magazine*, March 1<sup>st</sup>, 1791.

en homme<sup>79</sup> ». Les portraits qui se trouvent dans les différentes éditions de la Vie privée représentent d'Éon en femme<sup>80</sup>, de même que l'estampe de J. Condé publiée le 1<sup>er</sup> mars 1791 par I. Sewell reproduite ici. On y voit une « chevalière d'Éon » vieillie, arborant des vêtements de tête féminins et un ruban de cou, mais aussi, comme d'autres portraits, la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Louis. Les traits du visage, discrètement masculinisés, parachèvent l'ambiguïté du personnage.

En dehors peut-être du cas d'Éon, qui fait à bien des égards figure d'hapax dans le *corpus*, les représentations proposées par les Vies privées se signalent par une stabilité certaine, que l'on considère la sexualité des personnages ou leur identité de sexe et de genre. Une telle stabilité, qui réaffirme, jusque dans l'évocation de situations susceptibles de les mettre en question mais qu'elles ne remettent pas en cause, les normes sexuelles et de genre (*gender*), invite à considérer la présence, sous-jacente au récit, d'un discours conservateur dans la définition des rôles sociaux assignés aux hommes et aux femmes, ainsi que dans la condamnation morale systématique des formes déviantes de sexualité. Mais si la poétique du sexe qui ressort des Vies privées apparaît résolument conventionnelle, c'est peut-être que l'horizon majeur du discours se définit dans ces textes par sa dimension polémique, et que la réaffirmation d'une *doxa* fait partie des lieux exploités, au sein d'une rhétorique épideictique, pour construire un discours d'éloge ou, plus souvent, de blâme, qui sous-tend le récit. Il convient par conséquent de s'interroger sur la manière dont, dans ce type de textes caractérisés par l'articulation entre vie privée et vie publique des personnages, le récit biographique met en œuvre les modalités d'une politisation du sexe.

## SEXE ET POLITIQUE

Au sein des séries que construisent les Vies privées, caractéristiques du mode de fonctionnement de ce genre littéraire, les individus sont certes appréhendés à partir de leur sexualité propre, supposément révélatrice de vertus ou de vices qui servent de support à un jugement axiologisé, mais ils sont aussi toujours saisis dans une perspective globalisante, sinon stéréotypée, qui les constitue en représentants de leur « état », donnant par là prise à un discours politique fondé sur l'élaboration de représentations sociales. Et

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>80</sup> Portraits reproduits dans *DVP*, p. 265.

dans les très nombreuses Vies pamphlétaires, les tares de l'individu rejoignent toujours celles prêtées à la collectivité à laquelle on les rattache : ainsi de Richelieu promu emblème d'une aristocratie dépravée. Il en va de même des ecclésiastiques, dont la galerie des portraits se signale par son uniformité et sa conformité avec le type culturel du prélat aux mœurs dissolues<sup>81</sup>. Et, en matière de sexualité, le cas exceptionnel, évoqué plus haut, de l'abbé de Fontenille confirme une règle, fondée sur un discours doxal, que l'auteur explicite à cette occasion : « Tout le monde sait que les prélats, les riches et oisifs bénéficiaires ont un penchant décidé pour les femmes. M. l'abbé de Fontenille était plus recherché dans ses goûts<sup>82</sup> ». Même lorsqu'elles reflètent un goût plus régulier, les mœurs des membres du clergé n'en sont pas moins scandaleuses, à l'instar de l'abbé Maury :

Le temps que l'abbé Maury ne donnait pas aux intrigues, et qu'il ne passait pas dans les antichambres des gens en place, il le donnait à la débauche. Faudra-t-il retracer ici les irruptions de son tempérament violent, ses nombreux excès, la brutalité de ce taureau en rabat, qui s'est fait chez les filles une réputation tout aussi solidement établie que chez les aristocrates du jour<sup>83</sup> ?

Il est alors question de « ses orgies ». Si, dans ce passage, la « débauche » et les « intrigues » paraissent présentées comme deux activités successives, le discours ne manque pas de mettre en relation l'une et l'autre, également flétrissantes, auxquelles s'ajoute une insatiable cupidité. Ainsi encore de l'abbé de Clugny, « enrichi » de ses « bénéfices », dont il fait « bon emploi » : lorsqu'il quitte Lyon pour la capitale, il veut « éprouver par lui-même si le talent et les charmes des filles de Paris l'emportaient sur ceux des filles de Lyon » et, « pour résoudre cette difficulté », doit « nécessairement procéder à la comparaison<sup>84</sup> ». Luxe, débauche et ambition sont donc les caractéristiques récurrentes des ecclésiastiques en qui la Préface de cette Vie privée, dont la portée politique est sans ambiguïté, stigmatise

ces ci-devant prélats qui pleurent le vieux régime du ci-devant clergé, qui veulent faire croire que des monceaux d'or et des divisions de terrain sont inhérents au dogme de l'Évangile [...] ; des prélats, qui crient chaque jour

<sup>81</sup> Voir *DVP*, p. 70-74.

<sup>82</sup> [J.-A. Dulaure], *Vie privée des ecclésiastiques*, op. cit., 1<sup>re</sup> partie, p. 68.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 3<sup>e</sup> partie, p. 17. On connaît aussi une *Vie privée de l'abbé Maury*, prolongée par une *Suite* [*DVP*, n° 103-104], l'une et l'autre attribuées à Jacques-René Hébert, auteur du *Père Duchesne*, qui s'organisent autour des mêmes motifs.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 89.

[...] que la religion est perdue, parce qu'ils ont perdu une partie de leurs richesses; qui voudraient, par dévotion, soulever une partie des Français contre l'autre, exciter et produire une bonne et sainte guerre civile qui leur rendrait leurs bénéfices et leur autorité, uniques objets de leur dévotion et de leur sollicitude.

De là, le projet de dénonciation du texte: « Il est important de dévoiler le caractère et la conduite de ces pieux sycophantes, de ces *sépulcres blanchis*, comme les nomme l'Écriture, afin de faire juger de quel poids doit être leur opinion, et quelle confiance on peut ajouter à leurs discours<sup>85</sup> ». L'horizon politique immédiat est indiqué dès le titre: ceux dont la collection est réunie dans l'ouvrage ont aussi (d'abord) pour point commun de n'avoir pas « prêté leur serment sur la Constitution civile du clergé ».

La mise en relation entre sexe et pouvoir est encore plus évidente lorsqu'il est question d'ambition politique, en particulier avec l'évocation des favorites, qui entre en interaction avec une constante du discours des Vies privées: la faiblesse royale. Une faiblesse qui est aussi d'ordre sexuel: dans le cas de Louis XVI, on l'a vu, la « nullité » du roi, « tant au physique qu'au moral<sup>86</sup> », constitue la métaphore de son impuissance politique; *a contrario*, le priapisme de Louis XV en fait le jouet des favorites. Les Vies privées mentionnent le phénomène dès l'époque de M<sup>me</sup> de Pompadour<sup>87</sup>, mais elles s'accordent aussi à souligner l'aggravation de la situation avec la comtesse du Barry. Selon la *Vie privée de Louis XV*, tous les membres de l'administration « n'étaient à proprement parler que les dispensateurs des grâces, les exécuteurs des volontés de la favorite »:

en peu de temps elle avait pris un ascendant, tel que n'en avaient jamais eu celles qui l'avaient précédée et le sceptre de Louis XV, jusque-là tour à tour le jouet de l'amour, de l'ambition, de l'avarice, devint entre les mains de la comtesse la marotte de la folie.

Et l'évocation des « scènes privées entre les deux amants, toujours trop publiques » conduit à mentionner la « foule d'anecdotes dont Paris égayait ses soupers » – des anecdotes mêlant sexe et politique, rapportées par la suite: « on croyait, sous un costume différent, voir reproduire les délires de l'empire de Caligula<sup>88</sup> ». Les *Essais historiques* consacrés à Marie-Antoinette

<sup>85</sup> *Ibid.*, 1<sup>re</sup> partie, p. III-IV (les italiques se trouvent dans le texte).

<sup>86</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 16.

<sup>87</sup> Voir [Marianne-Agnès Pillament de Falques de Vacluse?], *L'Histoire de Madame la marquise de Pompadour*, Londres, S. Hooper, 1759 [DVP, n° 128].

<sup>88</sup> [B.-E.-J. Mouffle d'Angerville], *Vie privée de Louis XV*, op. cit., t. IV, p. 264.

font chorus : « La Du Barry, cette courtisane si décriée par sa crapule et ses débauches, occupait le trône des Bourbons. [...] Créature indigne de vivre, qui asservissait Louis sous le poids des ordures, des infamies, des injustices, de l'abaissement, et avait fini par en faire un vrai Sardanapale<sup>89</sup> ». La seconde partie, écrite à la première personne, tient le même discours, et revient sur la figure de Sardanapale, cette fois-ci identifiée avec Richelieu :

Le grand papa n'était plus, à proprement parler, qu'une machine dont la trigaude et sale Du Barry faisait mouvoir tous les ressorts, et qui n'agissait que par l'inspiration de cette créature débordée. Richelieu, ce Sardanapale, infecté des incommodités d'un dégoûtant libertinage, présidait aux plaisirs de la cour. Agent secret des orgies scandaleuses de son maître et de son roi, il profitait de l'humiliante léthargie de ce monarque engourdi par la crapule, pour dicter et faire exécuter des lois dures et tyranniques<sup>90</sup>.

Resterait en effet à déterminer qui, de la favorite en titre ou de ceux qui, en sous-main, l'instrumentalisent, manipule réellement la marionnette royale<sup>91</sup>. Dans la représentation du mode de (dys)fonctionnement de la monarchie sous l'Ancien Régime, prise dans un discours porté par les valeurs révolutionnaires, le sexe apparaît ainsi comme un instrument *de* pouvoir. Un degré supplémentaire est franchi lorsque la sexualité est présentée comme emblématique d'un rapport *au* pouvoir : la perversité des mœurs devient l'illustration même d'une perversité politique.

Les Vies privées présentent alors des monstres. C'est le cas du duc d'Orléans, dans une Vie publiée au début de la Révolution, qui s'ouvre par une généalogie de la famille en commençant par le Régent. S'instaure par là une continuité, posant l'évidence d'un atavisme familial dont les caractéristiques sont la débauche – l'ivrognerie, la lubricité –, mais aussi le crime. S'élabore l'image d'une lignée, certes, mais pourrie – et de manière visible par la vérole, sur laquelle le texte revient avec insistance, et qui n'est que le reflet extérieur de la saleté intérieure des personnages. Ultime avatar, le

<sup>89</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 5-6.

<sup>90</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 2), p. 8. Dans le texte, une note en bas de page, après l'expression « grand papa », indique que « c'était ainsi que Marie-Antoinette surnommait Louis XV ».

<sup>91</sup> De ce point de vue, les *Anecdotes sur Madame la comtesse du Barry*, Londres, 1775 [DVP, n° 59], attribuées à Mathieu-François Pidansat de Mairobert, tiennent un discours plus complexe : voir Christophe Cave, « Les Vies de la comtesse du Barry », dans *Biographie et politique : vie publique, vie privée (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Actes du colloque international de Lyon (2011), sous la dir. d'O. Ferret et A.-M. Mercier-Faivre, à paraître.

duc d'Orléans est présenté comme « un scélérat<sup>92</sup> », ce que confirme sans tarder, outre l'évocation de son libertinage effréné, les « vues criminelles » qu'il développe sur son beau-frère, après son mariage avec M<sup>lle</sup> de Penthièvre : « il jura secrètement de mettre le prince de Lamballe dans la triste impuissance d'avoir des héritiers de sa femme, et se promit de le faire périr à la fleur de son âge<sup>93</sup> ». La « ruse » consiste à le mener « dans tous ses lieux de débauche », lui faisant « connaître les femmes les plus prostituées », en particulier « une Créole infectée, au point qu'elle gangrena ses parties extérieures comme les fibres internes » : « Il fallut lui faire l'amputation des testicules [...], dont il mourut<sup>94</sup> ». On voit comment le sexe est ici mis au service de la crapulerie : en éliminant l'unique héritier du duc de Penthièvre, le duc d'Orléans en capte l'héritage. Ce ne sont pourtant que les débuts d'une carrière, marquée par un intérêt sordide et une ambition effrénée, qui contraste avec les discours sur la chose publique tenus, au moment de la parution du texte, par celui qui ne va pas tarder à se faire appeler Philippe Égalité. L'entreprise démystificatrice, qui confine au procès jugé d'avance, est du reste à lire dès les premières pages : soucieux de ne « point prêter au mensonge les couleurs de la vérité », l'auteur promet au « lecteur » de ne point embellir les « vices » et les « crimes » de son « héros » « des attraits de la vraie grandeur et des charmes de la vertu<sup>95</sup> ».

La monstrosité de Napoléon apparaît aussi à travers le portrait d'un homme dont les vices du caractère se manifestent indistinctement, et dans une parfaite continuité, « en amour, en politique et dans les champs d'honneur<sup>96</sup> ». Reprenant une topique du roman libertin, les pratiques sexuelles du personnage s'apparentent à la conquête d'une proie : Napoléon conquiert les femmes comme il annexe les territoires et usurpe le pouvoir politique, et le texte dépeint un libertin dégradé et pervers. Pour preuve, de nombreuses scènes de viol, à commencer par cette jeune fille dont Napoléon abuse après l'avoir sauvée d'un incendie, alors qu'elle est évanouie : « c'en était trop à la fois pour ne point brusquer la bienséance et ne point

<sup>92</sup> *Vie de Louis-Philippe-Joseph duc d'Orléans*. Traduit de l'anglais par M. R. D. W., Londres, De l'imprimerie du palais Saint-James, 1789 [DVP, n° 122], p. 6.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 29-30. Une note en bas de page précise que « les seigneurs et le public l'appelèrent, après son opération, tout à la fois douloureuse et déshonorante, le prince sans balles »...

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>96</sup> [C. Doris], *Amours secrètes de Napoléon Buonaparte*, op. cit., t. I, p. 106. L'expression revient presque à l'identique à plusieurs reprises, t. I, p. 254 ; t. II, p. 25-26.

mettre à profit l'occasion<sup>97</sup> ». Par la suite, le récit évoque avec complaisance les « scènes » de « demi-viols », que le personnage prolonge dans un plaisir sadique évocateur du Néron de Racine :

Si la belle, timide et tremblante avait encore le préjugé d'une douce pudeur, j'augmentais le désordre de ses vêtements, je faisais grand jour, je voulais voir et caresser le nu. Ce supplice de la beauté modeste et craintive était une de mes plus attrayantes voluptés. J'aimais à surprendre le soupir de la douleur dans les bras de celles dont je ravissais les premières faveurs. C'était aussi un bien doux spectacle pour moi, qu'une femme à mes genoux, implorant pour son honneur et sa vertu, me priant de ne rien exiger d'elle, de ne point la forcer à se haïr, à se mépriser. Chaque prière, chaque larme, chaque opposition à mes caresses, étaient un attrait de plus que la belle ajoutait à ses charmes.

Alors que « les autres hommes trouvent le plaisir dans des transports partagés », lui entend, dans « certains moments de caprice », « ressentir seul les plaisirs de la volupté<sup>98</sup> ». Au fil des épisodes, marqués par la récurrence du verbe « vouloir », se donne à lire l'expression d'un désir tyrannique que rien n'arrête : « la rage de voir une femme résister » à ses « volontés » la rend « céleste » à ses « yeux<sup>99</sup> ». L'évocation, dans ce texte, de la sexualité du personnage conduit ainsi à la dénonciation du despote, et rejoint le projet politique qu'expose le même auteur dans une autre de ses *Vies napoléoniennes*, cette fois-ci prise en charge, à la troisième personne, par un témoin oculaire : « Descendu dans la machine despotique, j'en démêlai les plus petits ressorts, même à travers le désordre qui la faisait mouvoir<sup>100</sup> ».

Parmi les personnages féminins des *Vies privées*, il revient à Marie-Antoinette d'incarner le paroxysme de la perversité morale et politique. Si, contrairement à son ancêtre Louis XV, Louis XVI n'est pas manipulé par ses favorites, son rôle politique n'en est pas moins confisqué par la reine qui, par un effet de renversement significatif, s'entoure de ses propres favorites. Les décisions se prennent dans ce que les *Essais historiques* désignent comme un « comité femelle », qui se réunit dans les appartements de Marie-Antoinette :

<sup>97</sup> *Ibid.*, t. II, p. 24.

<sup>98</sup> *Ibid.*, t. II, p. 135-136.

<sup>99</sup> *Ibid.*, t. II, p. 45.

<sup>100</sup> [C. Doris], *Mémoires secrets sur Napoléon Buonaparte; écrits par un homme qui ne l'a pas quitté depuis quinze ans* [1<sup>re</sup> éd., 1814], 4<sup>e</sup> éd., revue et corrigée, Paris, Germain Mathiot, 1815, 2 vol. [DVP, n° 17], t. I, p. 49.

C'était dans ces assemblées que l'on délibérait sur les affaires les plus importantes du ministère. La paix, la guerre, la politique, la finance, le renvoi des ministres, le point de faveur et de crédit qu'on devait leur accorder, tout y était traité et jugé en dernier ressort; et l'on ne faisait entrer le roi pour ratifier les décisions de cette ridicule assemblée que pour la forme, tant la reine était assurée qu'elle ne demanderait jamais rien en vain<sup>101</sup>.

Le texte exprime avec force cette usurpation du politique par une reine vouée aux gémonies, dans un effet de surenchère verbale, dont la violence est rendue d'autant plus saisissante, dans la seconde partie, qu'elle est formulée à la première personne: « je suis un monstre exécré de la nature entière », annonce-t-elle, promettant le récit de « la vie cruelle et lubrique de Marie-Antoinette d'Autriche<sup>102</sup> ». Au moment où elle s'apprête à aller « rejoindre aux enfers les reines de France, *scélérates et prostituées* », elle fait entendre, dans le dernier chapitre qui sert aussi de « conclusion », cette profession de foi :

Vous avez proscrit ma tête. Eh bien, Français! je vous la porterai [...] quand j'aurai mis le comble aux atrocités que je me propose, quand j'aurai détruit la plus grande partie de vous par le poison, puisque le fer ne l'a pas pu faire. Oui, comme une autre Jézabel, et semblable en tout à cette femme impie et meurtrière, à cette reine barbare et sacrilège, je veux me faire un nom à force de forfaits, et dussé-je expirer comme ce monstre exécré de la nature entière, et mes membres palpitants être dévorés par les chiens; si j'ai pu faire tout le mal que je vous souhaitez, mon dernier soupir sera une action de grâces que je rendrai aux furies qui m'inspirent<sup>103</sup>.

Moderne Jézabel, Marie-Antoinette est bien ce « monstre exécré de la nature entière » : le contrat de lecture est rempli avec la reprise, dans ces dernières pages du texte, de l'expression employée au début. La démonstration est imparable : perversité sexuelle et perversité politique sont ici rendues indissociables dans la peinture d'un personnage qui fait l'objet d'un véritable lynchage médiatique. Dans le discours révolutionnaire, l'« architigresse d'Autriche<sup>104</sup> » a le malheur de réunir contre elle tous les préjugés de sexe, de classe et de race.

<sup>101</sup> [P.-E.-A. Goupil?], *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, op. cit., t. I, p. 52.

<sup>102</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 2), p. 5-6.

<sup>103</sup> *Ibid.*, t. II (chap. 11), p. 96 (les italiques se trouvent dans le texte) et 92.

<sup>104</sup> Voir Chantal Thomas, « L'architigresse d'Autriche. La métaphore animale dans les pamphlets contre Marie-Antoinette », *La Révolution du journal, 1788-1794*, sous la dir. de Pierre Rétat, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 229-234.

On mesure l'incidence déterminante du genre littéraire sur la manière dont s'élaborent les représentations du sexe dans les Vies privées : la matière narrative est organisée selon la perspective démonstrative d'un discours sous-jacent, dont les enjeux politiques sont primordiaux. Par le traitement qui leur est conféré, les « scripts de la sexualité » ont d'une part pour fonction de révéler, selon l'optique de dévoilement caractéristique du genre, mais surtout de construire, certes avec des inflexions différentes, un *ethos* politique des personnages, au sein d'un jeu concerté entre mensonge et vérité. Ces représentations du sexe, du genre (*gender*) et du désir sont d'autre part traitées comme des lieux polémiques, au sein d'un discours fortement axiologique, conduisant à la fabrication de personnages vénérables ou, le plus souvent, détestables. Un tel dispositif textuel conduit néanmoins à s'interroger sur la valeur et la portée de ces représentations en interaction avec un discours de la *doxa*. Envisagée du point de vue des auteurs, se pose ainsi la question du degré d'adhésion à des représentations convenues de la sexualité ainsi que des rapports de sexe et de genre, ou, à l'inverse, de leur exploitation consciente, sinon opportuniste, au service d'un projet polémique prépondérant. La mise en œuvre de ces représentations a toutefois pour conséquence, en réception, de reconduire, et par là même de renforcer, la prégnance de normes dont l'absence de questionnement critique situe les textes qui les transmettent aux antipodes de l'esprit des Lumières. Quelle que soit par ailleurs l'orientation politique de ces textes, qui se font fréquemment les véhicules d'un discours révolutionnaire, le traitement qu'ils effectuent de la question du sexe se signale par sa dimension conservatrice, et les fait lire, dans cette perspective, comme des textes foncièrement réactionnaires. Les Vies privées confirment que la révolution sexuelle ne commence pas avec la Révolution française.



## *Être père et mari sous la Révolution*

Anne Verjus

En 1808, un conflit éclate entre un homme, Antoine Morand de Jouffrey, et son épouse, Magdeleine Guilloud. Suite à la mort tragique de leur fille aînée, les deux époux se sont momentanément séparés. Antoine est demeuré à Lyon tandis que Magdeleine est partie à Grenoble chercher réconfort et distraction auprès de sa belle-mère, Antoinette Morand de Jouffrey. Le conflit se déroule donc par lettres interposées, ce qui offre à l'historien une occasion rare d'observer la survenue de la discorde, et la manière dont elle se traduit, se vit et se résout, dans un couple de l'époque révolutionnaire. À une époque où se construit le conjugalisme, cette idéologie qui fait de la famille indivisible, et en particulier du couple, l'unité élémentaire de la société politique<sup>1</sup>, il est intéressant de se pencher sur ce qui le contrarie : la confrontation entre des intérêts et des opinions divergents. Par la manière dont ces deux acteurs ordinaires vivent cette confrontation, on perçoit combien les normes et les pratiques individuelles se renforcent réciproquement.

Ce conflit s'inscrit dans la continuité de l'influence qu'ont exercée, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la philosophie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau. Ceux-ci ont articulé deux formes contradictoires de l'organisation sociale. La première est la forme contractuelle. Fondement de la cité politique, elle repose sur l'association des « déjà égaux en nature », en vue d'atteindre l'égalité des droits. La seconde est la forme communautaire. Fondement inchangé des relations familiales, elle repose au contraire sur la hiérarchie, c'est-à-dire la subordination des personnes à l'autorité d'un chef. Ce chef est politiquement à l'interface de la société des égaux et de la famille qu'il incarne en tant qu'unité de la nation. La Révolution française est tout

---

<sup>1</sup> Voir Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque de la Révolution*, Paris, Fayard, 2010.

entière contenue dans cette organisation politique de la citoyenneté qui confère à certains hommes, les chefs de famille, le droit de vote, c'est-à-dire le droit de parler au nom de plus grands qu'eux, de plus grands que leurs propres intérêts d'individus, de classe ou de sexe ; le droit de parler au nom des femmes, des enfants et des domestiques qui composent la famille en général et leur famille en particulier. Rousseau, dans le *Contrat social*, a posé les bases de cette articulation entre famille et cité ; dans l'*Émile* ou dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, il a décrit les relations entre les hommes et les femmes dans la famille. Aux hommes, il confère l'autorité et la responsabilité, le devoir de protéger les plus faibles ; aux femmes, un rôle de mères et d'épouses qui aliènent volontairement leur liberté pour rendre possible un exercice sans violence de l'autorité masculine. Les femmes se font les ministres de leur époux-roi en acceptant le principe que le pouvoir est un, et que la supériorité naturelle des hommes leur confère cette prééminence « naturellement ». Il est dans leur intérêt, pense Rousseau, de se soumettre à un époux qui ne soit pas un tyran mais un bon père et un bon mari, c'est-à-dire quelqu'un qui se soumettra lui-même à la raison pour amener la prospérité et le bonheur dans sa famille.

Le conflit entre Antoine Morand de Jouffrey et son épouse Magdeleine Guilloud peut être compris comme une conséquence de cette manière irénique d'envisager les rapports à l'intérieur de la famille. Leur dispute décrit la stupeur d'un époux devant le surgissement d'un événement jamais advenu en vingt ans de vie commune, quand, au sein de l'unité familiale, un intérêt particulier entre en contradiction avec l'intérêt supérieur de la famille – intérêt supérieur de la famille qu'Antoine, en tant que mari et père de l'époque révolutionnaire, tend à confondre avec son propre intérêt.

Comprendre ce conflit nécessite de revenir sur les éléments saillants de la construction de cette unité d'intérêts et d'opinions que forme la famille. Fruit d'un travail de longue haleine, cette unité s'obtient par une série d'interactions pacificatrices opérées tant par les hommes que par les femmes de la famille. Parmi celles-ci, nous retiendrons celles que l'histoire familiale, au sein de cette correspondance, dégage avec le plus de force : l'intermédiation maternelle dans la constitution de l'autorité paternelle et l'expression du sentiment amoureux dans la formation de l'autorité maritale. Le conflit, et la surprise qu'il provoque, ne peuvent être décrits qu'en ayant saisi la manière dont, lentement, insensiblement, depuis des années, les époux Morand de Jouffrey ont travaillé à se convaincre l'un l'autre de l'indivisibilité de leurs intérêts.

ANTOINE MORAND DE JOUFFREY ET  
MAGDELEINE GUILLOUD

Antoine Morand de Jouffrey est né en 1760 à Lyon. Son père, Jean Antoine Morand, est un architecte de talent qui va faire fortune en construisant le premier pont de bois reliant la presqu'île de Lyon aux étendues vierges de l'est de la ville ; sa mère, Antoinette Levet, est une riche héritière qui va contribuer à faire la fortune du couple en se faisant l'adjointe efficace et talentueuse de son époux<sup>2</sup>. Magdeleine Guilloud est également née à Lyon, en 1766. Elle est la fille d'un négociant fortuné, Antoine Guilloud, et l'unique héritière de sa mère Marie Tempier. Elle se marie avec Antoine Morand de Jouffrey en 1785. Le couple aura trois enfants : Albine, en 1786, James, en 1787 et Éléonore, en 1795. On a conservé, aux Archives de Lyon, une grande partie de la correspondance qu'ont échangée Magdeleine et Antoine au cours de leur vie conjugale. La Révolution les a séparés une première fois au moment où Antoine doit fuir les troupes républicaines réprimant les acteurs de la révolte de l'été 1793 ; dans les années qui suivent, les affaires liées à l'entretien et à la gestion du pont amèneront Antoine à partir de longues semaines, parfois des mois, à Paris. Le *corpus* permettant de reconstituer leur vie jusqu'au conflit de l'hiver 1807-1808 compte plusieurs centaines de lettres, auxquelles on adjoindra les lettres échangées par Antoine et sa mère, qui complètent deux périodes importantes de l'histoire familiale : celles de l'adolescence d'Antoine, et celles où, le couple étant réuni, Antoine et Magdeleine ne s'écrivent pas<sup>3</sup>.

Dès l'âge de 15 ans, Antoine a été envoyé à Paris accomplir ses études de droit. De là, il entretient une correspondance assidue avec sa mère. Leurs lettres témoignent de la forte implication d'Antoinette dans l'éducation de

---

<sup>2</sup> Voir « La vie et l'œuvre de Jean Antoine Morand », édition du texte écrit par son arrière-petit-fils Jean Antoine Marie Morand de Jouffrey, dans *Hommage à Morand, à l'occasion du prêt à usage des papiers Morand de Jouffrey*, études par Jeanne-Marie Dureau, Claude Mermet, Marie-Félicie Pérez, Lyon, Archives Municipales, 1994, p. 22. Voir également Pierre Claude Reynard, *Ambitions Tamed. Urban Expansion in Pre-Revolutionary Lyon*, Ithaca, N.Y., McGill-Queen's University Press, 2009 ; ainsi que Sylvain Chuzeville, *Vie, œuvre et carrière de Jean-Antoine Morand, peintre et architecte à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse d'histoire, Université Lyon 2, 2012.

<sup>3</sup> L'ensemble de ces correspondances est conservé aux Archives municipales de Lyon dans le Fonds Morand, sous les cotes 14 II 08, 14 II 031, 14 II 035 et 14 II 051. Une partie de cette correspondance a fait l'objet d'un ouvrage, Anne Verjus et Denise Davidson, *Le Roman conjugal. Chroniques de la vie familiale à l'époque de la Révolution et de l'Empire*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

son fils. La mère demande à son fils des comptes rendus sincères sur ses résultats, vérifie son classement, veille à assurer un lien permanent avec des professeurs particuliers chargés de le remettre régulièrement à niveau, le morigène vertement lorsqu'il fait montre de paresse, ce dont il n'est pas avare. Cette correspondance constitue un moment important de l'éducation et de la formation morale d'Antoine. La mère, éducatrice, se sent responsable, devant son mari, de la réussite de cette éducation dispensée par le collège parisien. Dans cette correspondance, le père n'est qu'indirectement présent. Il incarne une autorité lointaine et sévère, quoique toute de bonté. Antoinette l'évoque parfois pour menacer Antoine de son mécontentement, ce qui semble suffire pour ramener un fils paresseux et obstiné à la raison. En général, la mère lui présente un père beaucoup trop bon pour ses mérites, un personnage que le jeune homme a le devoir de vénérer, qu'elle se charge d'instruire des progrès ou des retards de son fils. Une forte connivence existe entre la mère et le fils. Il ne confie qu'à elle certains détails de sa vie quotidienne, de peur de déplaire à son père, qui lui apparaît particulièrement intimidant. Antoinette arrondit les angles lorsqu'Antoine s'approche trop près des limites qui lui ont été posées, intercède pour une faveur exceptionnelle, par exemple lorsqu'il souhaite obtenir des cours de violon ; elle joue donc un rôle de médiatrice. Antoine voue une véritable vénération à son père, tandis qu'il noue avec sa mère des liens de complicité.

À l'âge de 25 ans, il se marie avec Magdeleine Guilloud. Leurs lettres témoignent de l'harmonie qui règne dans le couple. Antoine est séparé pour la première fois de sa femme au moment où il s'enfuit en exil à Briançon, à la fin de l'automne 1793. Depuis son exil, qui va durer un an, il écrit sa confiance en elle, son admiration et sa reconnaissance pour toutes les démarches administratives et politiques qu'elle effectue afin de faciliter son retour, sa gratitude pour les soins qu'elle donne aux enfants. Dans les correspondances ultérieures, qui s'étirent en plusieurs séries de quelques semaines, parfois plusieurs mois, entre 1796 et 1807, il décrit minutieusement ses affaires, ses démarches auprès du ministère, des alliés lyonnais à Paris. Il manque rarement une occasion de lui écrire son attachement et son désir : « Adieu ma bonne et tendre amie, je n'ai pas besoin des secours de l'absence pour t'aimer plus que ma vie et j'espère que tu sens comme moi, que c'est cesser d'exister que d'exister séparément<sup>4</sup>. » On trouve, dans une autre lettre de la même époque :

<sup>4</sup> Lettre d'Antoine Morand de Jouffrey à son épouse Magdeleine. AML, 14 II 035, lettres non datées de l'an IV (1796).

[J]e n'ai pas besoin d'être éloigné de toi pour éprouver combien tu m'es chère et j'espère que tu partages à cet égard mes sentiments ; si jamais tu as pu concevoir l'idée que je puisse exister heureux partout où tu n'es pas, tu ne connaîtrais pas mon cœur et n'apprécierais pas mon tendre et inaltérable attachement<sup>5</sup>.

Antoine ne s'accoutume pas à vivre séparé de Magdeleine. Alors qu'il est à Lyon, et qu'il n'a quitté son épouse que depuis quelques heures, il lui écrit :

c'est de bien bonne foy, ma chère amie, que la vie que je mène séparé de toi me devient chaque jour plus insipide, en vain je chercherai le plaisir partout où tu n'es pas je n'en attraperai pas même l'ombre et je ne peux le trouver qu'auprès de ma tendre et unique amie. [...] je te dirai que je t'aime et t'aimerai toujours bien tendrement et tu ne regardes pas ça comme une nouvelle ; depuis longtemps ce qui est nouveau ne rend pas heureux<sup>6</sup>.

« Ce qui est nouveau ne rend pas heureux » : la présence de l'événement révolutionnaire est rare et brève dans la correspondance d'Antoine, et jamais plus explicite que dans cette allusion.

L'attachement d'Antoine doit être situé dans ce contexte très particulier qu'il partage avec le peuple français et qui a touché sa famille très durement, en la personne de son père, guillotiné par les Jacobins en janvier 1794. Alors que tant, du monde ancien, a été laminé ou réinventé, l'amour d'Antoine se distingue par une volonté farouche de s'inscrire dans la durée, dans la fidélité aux serments donnés, comme pour conserver affectivement ce qui politiquement ne peut plus l'être : la sacralité de ce qu'on a reçu. Après 1794, les classes possédantes, aussi progressistes qu'elles aient pu l'être dans les débuts de la Révolution, rejettent toute nouveauté, synonyme pour elles de mort et de déchéance. Il est difficile de déterminer avec certitude si Antoine et Magdeleine Morand de Jouffrey étaient progressistes en 1789. Le fait est que, contrairement à d'autres membres de la famille, ils n'ont pas été inscrits sur les listes d'émigrés. Antoine, probablement favorable à une monarchie constitutionnelle, a fait partie des sections révolutionnaires entre 1789 et 1793. L'été 1793 et ses conséquences dramatiques pour une partie de la population lyonnaise ont mis fin, pour la famille Morand de Jouffrey, à toute aspiration au changement.

Si, selon la loi d'Antoine, la stabilité sentimentale s'édifie et se consolide en fonction inverse des soubresauts politiques, alors en ces années

<sup>5</sup> *Id.*, de Paris, datée du 12 août 1796. AML, 14 II 035.

<sup>6</sup> *Id.*, de Lyon, non datée (probablement de 1796). AML, 14 II 035.

particulièrement riches en revirements et hésitations politiques, le passage du temps ne peut que fortifier son amour pour Magdeleine. Lorsque, quelques années plus tard, en 1801, il doit à nouveau se rendre à Paris, il exprime à nouveau le déchirement que lui cause la séparation :

Je me suis couché hier à neuf heures, j'ai bien dormi et suis par conséquent à moitié guéri, mais ce dont je ne me guéris pas, ma tendre amie, et ce que je ressens encore davantage que pendant le mouvement de la route, c'est la peine de me trouver séparé de toi, elle est plus vive que jamais, ce qui prouve qu'une plus longue habitude de bonheur que je trouve auprès de toi ne fait que m'en rendre la privation plus sensible<sup>7</sup>.

Un autre élément significatif de cette correspondance, lorsqu'elle se fait amoureuse, réside dans l'insistance d'Antoine à espérer la réciprocité dans les sentiments de Magdeleine. Antoine porte une grande attention à l'harmonie des intérêts et par conséquent, à l'absence de sacrifice de l'un ou de l'autre à cette finalité. L'historien Alain Corbin a montré combien la croyance selon laquelle il n'y avait pas de fécondation sans jouissance sexuelle de chacun des partenaires avait pu jouer en faveur de la recherche d'un équilibre des dons et contre-dons dans la relation sexuelle – et combien l'effondrement de cette croyance, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avait pu avoir pour effet de faire cesser cette intéressante conséquence<sup>8</sup>. Dans sa correspondance conjugale, Antoine se montre soucieux de voir Magdeleine l'aimer autant qu'il l'aime ; cependant, il exprime un désir qui n'est pas exactement placé sur le mode symétrique qu'on attendrait d'une relation « d'équilibre » entre don et contre-don. En voici un exemple. L'échange épistolaire a lieu alors qu'il est en exil à Briançon. Magdeleine lui a écrit en utilisant le sceau aristocratique, ce qui a valu à Antoine de payer une amende dans le cercle de ses amis, attentifs à le protéger d'éventuelles poursuites. Il joue alors sur cette amende qu'elle devra lui rembourser, quoique pas nécessairement sous une forme monétaire : « [P]rends garde, la santé revient, et je ne m'en tiendrai pas sûrement à la faire payer une fois, je serai exigeant, tu seras complaisante, mais il ne faut pas trop se vanter et réparer le mieux qu'on pourra le temps perdu pour l'amour<sup>9</sup>. »

<sup>7</sup> *Id.*, de Paris, datée de 1801, numérotée 3. AML, 14 II 035.

<sup>8</sup> Voir Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2008.

<sup>9</sup> Lettre d'Antoine à son épouse Magdeleine, envoyée de Briançon, datée du 27 novembre 1794. AML, 14 II 035.

Non seulement Antoine utilise des expressions faisant jouer son désir sur le mode impératif, mais certaines formules laissent penser que Magdeleine ne montre pas d'enthousiasme pour la chose. Ainsi l'époux dépité lui reproche-t-il sa « tranquillité<sup>10</sup> », qu'elle désirerait bien « ne jamais troubler<sup>11</sup> », pour aussitôt ajouter : « Nous ne sommes pas tout à fait d'accord et je ne renoncerai pas à ce qui peut t'inquiéter quelquefois. Je n'ai maintenant d'autre regret que de ne pouvoir après multiplier tes sujets de crainte<sup>12</sup>. »

Il est possible que la volonté d'avoir des relations fertiles contraigne les maris à viser l'harmonie des plaisirs ; mais il n'est pas certain que cette volonté se maintienne en dehors de ces quelques moments où un enfant doit être conçu. Lorsqu'Antoine, en 1801, se confie à son médecin, Louis Vitet, dans un long *memorandum* sur son histoire physiologique, il lui écrit qu'il a beaucoup, trop même, usé des plaisirs solitaires ; mais il ajoute qu'en se mariant, il a « usé et cessé d'abuser<sup>13</sup> ». On use d'une chose, et il est assez rare que l'inverse soit vrai.

Antoine est un homme qui, par ailleurs, partage largement son travail en en confiant une bonne partie à Magdeleine : quand il n'est pas là, c'est à elle qu'il confie les « dîners de veuve », destinés à obtenir une faveur<sup>14</sup> ; c'est elle également qu'il envoie, parce qu'elle est son meilleur associé, sa « fondée de pouvoir<sup>15</sup> », auprès du préfet ou du maire de Lyon pour défendre un dossier ou obtenir une signature. Le couple repose sur une conjonction d'intérêts qu'on suppose communs et indissociables, à savoir : la construction de la prospérité familiale à laquelle ils œuvrent de concert.

Il est un dernier élément sur lequel il faut insister avant d'aborder le moment où cette harmonie d'intérêts unis et indivisibles est sur le point de s'écrouler. En 1805, leur fille aînée, Albine, est en âge d'être mariée. Par l'intermédiaire de la grand-mère Antoinette, les parents entrent en relation avec la famille d'un jeune Grenoblois. C'est un homme dont la fortune et le rang conviennent à toute la famille. Cependant, un double obstacle va

<sup>10</sup> *Id.*, envoyée de Paris, datée du 26 août 1796. AML, 14 II 035.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Mémoire à consulter remis à M. Vitet à Paris en 1801 ou 1802. AML, 14 II 027.

<sup>14</sup> Sur ce point, je me permets de renvoyer à Anne Verjus, « Une informalité ordonnée : les “dîners de veuve” du couple Morand de Jouffrey », dans Laurent Le Gall, Michel Offerlé, François Ploux (dir.), *La Politique sans en avoir l'air. Aspects de la politique informelle XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 209-224.

<sup>15</sup> Lettre d'Antoine à son épouse Magdeleine, envoyée de Briançon, datée du 5 novembre 1796, AML, 14 II 035.

se présenter : d'abord, il habite à Grenoble. Accepter un tel mariage obligerait Albine à quitter ses parents, ce à quoi aucune fille de ces classes sociales, à l'époque, ne se résout le cœur léger ; ensuite, il est petit et chauve. Les parents ont beau tenter de faire valoir à leur fille combien ce double obstacle se trouve compensé par le bon caractère du jeune homme, la jeune fille tergiverse. Elle fait traîner sa réponse au point de mettre tout le monde dans l'embarras. Dans cette négociation de mariage, les rôles des deux parents divergent. Antoine, conscient de ne pas aisément pouvoir retrouver un parti aussi avantageux, et désireux d'en finir au plus vite, tente de convaincre sa fille des bénéfices qu'elle retirera d'une telle alliance, puis estime, mais un peu vite, que l'affaire est faite. Devant les réticences d'Albine, il doit se rendre à l'évidence et confie à Magdeleine le soin de ramener leur fille à la raison, tout en se plaignant qu'elle ne fasse pas davantage pression sur elle. Antoine a déjà laissé Magdeleine jouer le rôle d'intermédiaire entre les deux familles au moment de la négociation des détails pratiques destinés à compenser l'éloignement géographique d'Albine. Lorsqu'il s'aperçoit que sa fille refuse de céder, il s'en remet là encore à son épouse : c'est à elle de décider de continuer ou d'arrêter d'influencer Albine. Il agit comme son père, en la matière : il émet des directives, mais laisse sa femme gérer les affaires courantes, et notamment la relation avec les enfants. Dans cette négociation, Antoine ne mesure pas la force des réticences de sa fille, ce qu'il admettra volontiers lorsqu'un autre prétendant, plus avantageux, se présentera. Il avouera à sa mère qu'il s'est laissé aveugler par ses propres préférences, en oubliant celles exprimées par sa fille. À cet égard, son éloignement, qui n'est pas une indifférence mais une distance émotionnelle, une forme de pudeur à discuter avec sa fille de ce qui concerne son futur bonheur, joue dans le sens d'une difficulté à entendre les discordances qui montent de la base.

Antoine a été un fils élevé par sa mère dans l'adoration craintive de son père, tout en tissant avec elle une relation de complicité et de confiance qui à plusieurs reprises a fait efficacement écran entre ses velléités de désobéissance et l'autorité paternelle. Parvenu à l'âge adulte, il se montre un père tendre, attentif à conseiller son épouse sur les soins et l'instruction qu'elle doit apporter aux enfants en son absence, mais prompt également à lui déléguer les discussions et les négociations avec les enfants, surtout lorsqu'elles portent sur un sujet aussi sensible que le choix d'un mari. Antoine est, enfin, un mari aimant dont le désir s'impose non sans quelque inquiétude récurrente sur la réciprocité des sentiments que lui porte son épouse Magdeleine, et un mari attentif à saluer, en sa femme, une adjointe hors pair, dont le

travail bénéficiaire aux intérêts économiques et financiers du « petit vaisseau » familial<sup>16</sup>. En vingt ans de vie commune, Antoine et Magdeleine n'ont pas connu de véritable conflit. Du moins leur correspondance n'en montre-t-elle pas trace; et Antoine, au moment où survient la crise de l'hiver 1807-1808, convient qu'ils n'ont jamais connu la discorde. On comprend que, lorsque la première dispute éclate, la stupeur le saisisse.

## LE CONFLIT

Albine s'est mariée en novembre 1805. Elle a mis au monde une petite fille, Azélie, dans l'année qui a suivi. Elle est décédée dix mois après la naissance, des suites de l'accouchement, en juillet 1807. La mort de leur fille aînée est vécue par les parents comme une tragédie. Magdeleine semble la plus affectée; elle manifeste un désespoir qui la mène au bord de la folie. Son fils, James, en témoigne dans une lettre écrite à sa grand-mère à l'automne 1807:

[...] surtout maman étant toujours abîmée dans sa douleur, ne s'occupant de rien autre et ayant contracté une habitude de [se] plaindre qui nous tue tous. Ses plaintes sont maintenant si fréquentes que c'est un gémissement continuel et qui l'annonce bien avant qu'on la voie paraître. Elle ne calcule pas tout le mal que cela nous fait car je compte assez sur sa tendresse pour nous, pour croire que si elle s'en doutait elle ne parvint pas à faire cesser une habitude aussi pénible pour ceux qui l'entourent et qui ne peut même à la longue que fatiguer beaucoup sa poitrine: vous jugez assez d'après ce que je viens de vous dire que si l'état de maman a éprouvé quelque changement c'est plutôt pour devenir pire et nous ne pouvons calculer où la conduira une douleur trop profonde et dont on ne peut voir le but<sup>17</sup>.

Antoine, très affecté, se montre surtout inquiet pour son épouse. Il avoue trouver une forme de courage dans l'obligation où il est de la soutenir. Très rapidement, le couple décide de se séparer: Magdeleine va s'installer chez sa belle-mère, Antoinette, à Grenoble. Elle y trouvera du réconfort et un éloignement des lieux imprégnés du souvenir de la tragédie et des moments de bonheur avec Albine. Grâce à cette séparation des époux, on a conservé une trace du conflit qui va bientôt naître de la mort d'Albine.

<sup>16</sup> *Id.*, datée du 30 août 1794, probablement écrite de Briançon. AML, 14 II 035.

<sup>17</sup> Lettre de James à sa grand-mère Antoinette, envoyée de Lyon, datée du 24 octobre 1807. AML, 14 II 08.

Antoine n'avait cessé de vanter l'opiniâtreté de Magdeleine dans les affaires. Notamment au moment de son exil à Briançon, il n'avait pas tari d'éloges sur son don pour les affaires, sur son ardeur au travail, sur les initiatives qu'elle prenait. Cette fois, l'époux assiste à l'effondrement de celle qu'il a toujours considérée comme une force de la nature et se confie à sa mère :

Le courage que je montre depuis longtemps est au-dessus de mes forces ; sa douleur continuelle, ses gémissements me tuent et peut-être résultera-t-il quelque changement dans son état de la satisfaction de vous revoir, et de pouvoir mêler ses larmes aux vôtres, ainsi que du changement de local<sup>18</sup>.

Comme James, il est sidéré par la force de ce désespoir. Il l'est davantage quand il réalise que ce désespoir conduit son épouse à exprimer une demande impossible. En effet, Magdeleine le prévient qu'elle ne se résoudra à rentrer que si Antoine consent à vendre leur château de Machy, vaste demeure familiale dans laquelle, depuis la naissance d'Albine, la famille passe tous ses étés. C'est, pour Antoine, un sacrifice d'une telle ampleur qu'il ne se résout pas à y consentir. Devant l'obstination de Magdeleine, il se met en colère et lui oppose une fin de non recevoir. Un rapport de force s'engage, par lettres interposées. On assiste aux premières fissures dans l'ordonnement si bien rodé des relations entre le mari et la femme.

Antoine destine Machy à leur fils. Ce n'est pourtant pas ce projet qu'il met en avant. Son principal argument est mémoriel : le père trouve une consolation dans ses séjours au château, dans ses promenades alentour, dans la fréquentation des lieux qui lui rappellent leur fille. Par l'évocation d'Albine, il active la fibre du deuil plutôt que sa responsabilité à l'égard de leur fils James.

Antoine va essayer de faire changer Magdeleine d'avis. Sourd à sa plainte, insensible à ses arguments, il oppose les siens terme à terme. C'est dans l'intérêt de Magdeleine de se ranger à son avis. Car, aux yeux d'Antoine, il n'est pas raisonnable de vendre Machy alors qu'il a un tel désir d'y retourner : veut-elle sa mort ? Veut-elle subir jusqu'à la fin de sa vie les conséquences du chagrin qu'il ressentira en se séparant de ce château ? Le chantage n'est pas loin. Tous les arguments qu'elle lui oppose sont irrecevables : il est indigne de le menacer, comme elle se plaît à le faire, d'être moralement détruite par la fréquentation d'un lieu aussi chargé en

---

<sup>18</sup> Lettre d'Antoine à sa mère Antoinette, écrite de Lyon, datée du 4 novembre 1807. AML, 14 II 035.

émotions. Aux yeux d'Antoine, Magdeleine introduit une division qui s'ajoutera à leur peine d'avoir perdu leur fille :

serait-il vrai que tout fût détruit ? comme tu me l'as souvent dit ; et que l'enfant que nous pleurons eût absorbé toute la portion de bonheur à laquelle ma famille pouvait prétendre ; après avoir vécu dans la plus grande union, et nous être toujours entendus sur nos affaires, une division résultant de notre manière différente de sentir va-t-elle ajouter à nos peines et retomber par ses suites incalculables sur les enfants qui nous restent et auxquels nous devons mêmes soins même tendresse<sup>19</sup> ?

Antoine découvre qu'il est « sans influence » sur l'esprit et le cœur de son épouse. Il en est navré : « la manière dont tu tranches dans une chose qui apporterait tant de changements dans mon existence ne me prouve que trop combien l'excès de ta douleur te rend injuste vis-à-vis de celui qui la ressent plus vivement que la sienne presque<sup>20</sup> ». Il ne cédera pas. C'est à Magdeleine de renoncer à son projet. C'est elle qui « tranche ». Lui, en résistant, n'aperçoit pas qu'il a une position tout aussi tranchée. Mais Antoine se place du côté de la continuité, des enfants auxquels il faut ménager un avenir, et ces arguments (qui coïncident avec son désir profond de conserver cet endroit qui lui est cher) pèsent plus que la répugnance de Magdeleine à revenir vivre sur les lieux du malheur. C'est donc à elle de céder. Antoine est sidéré. Pour la première fois, Magdeleine ne se laisse pas ramener à la raison. Il est au désespoir, d'autant que, amoureux de la paix qui régnait entre eux, il ne souhaite pas obtenir une reddition. Il voudrait qu'elle soit elle-même persuadée, comme lui, que garder Machy est la solution la plus raisonnable. Qu'elle renonce plutôt qu'elle ne cède. Qu'elle consente plutôt qu'elle n'obéisse.

Antoine est fils des Lumières et plus particulièrement de Rousseau : dans ce conflit, le recours à la coercition, c'est-à-dire à la puissance en exercice, lui répugne. Il exècre, comme beaucoup de ses contemporains, l'autorité arbitraire. Il voudrait, comme en démocratie, que les sujets consentent d'eux-mêmes à renoncer à leur liberté absolue. On ne s'étonnera pas, par conséquent, de sa sidération devant l'émergence, dans sa famille, d'un intérêt divergent, d'un intérêt qui n'est pas celui de la famille tel qu'il le comprend, tel qu'il l'incarne et tel que jusqu'alors, il a pu le partager avec Magdeleine.

<sup>19</sup> Lettre d'Antoine à son épouse Magdeleine, écrite de Lyon, datée du 3 décembre 1807. AML, 14 II 035.

<sup>20</sup> *Ibid.*

S'il y a surprise, c'est qu'il y a première fois. Antoine le dit : jusqu'alors, ils ont vécu dans la plus grande union et se sont toujours entendus dans leurs affaires. Que se passe-t-il soudain ? On peut faire l'hypothèse qu'Antoine a jusqu'à maintenant incarné son rôle de chef de famille sans en mesurer toute la portée. Il a vécu comme un bon père et un bon mari qui, pour imposer ses décisions, n'a jamais eu besoin de hausser le ton. C'est un homme qui a vécu dans l'illusion que les membres de sa famille se ralliaient à ses décisions non parce qu'il était le chef, mais parce que c'étaient de bonnes décisions. Aussi, devant l'émergence d'un intérêt contradictoire, il ne peut qu'être pris de court.

De ce dépit, Antoine n'est pas le seul responsable. Trois possibilités d'interprétation permettent de comprendre sa surprise et son refus de négocier.

En premier lieu, les femmes de la famille ont contribué à effacer l'expression d'intérêts divergents. En tant que mère, Antoinette a joué un rôle de médiatrice pendant l'adolescence d'Antoine ; dans la relation entre le père et le fils, elle s'est efforcée d'arrondir les angles, de faire circuler l'information, faisant accroire au fils que le père était « trop bon » pour lui, et au père que le fils faisait de son mieux malgré une paresse évidente. Dans la mesure du possible, elle a camouflé les expressions d'une volonté discordante, comme lorsqu'Antoine a obtenu de sa mère, contre l'avis de son père, des cours de violon. Magdeleine n'a pas dérogé à ce rôle maternel de médiatrice : elle aussi a joué les bons offices pendant la négociation du mariage d'Albine. C'est elle qui a su entendre la plainte de sa fille, jouer le rôle d'intermédiaire entre elle et son père, et qui a finalement pris la décision de cesser de l'influencer, de peur de la voir tomber malade. En tant qu'épouse, on a vu que Magdeleine n'est pas censée opposer d'obstacle au désir de son mari « exigeant », en se montrant « complaisante » ; dans une lettre qu'Albine reçoit de sa grand-mère la veille de son mariage, on voit Antoinette la prévenir que son futur mari la trompera tout en lui demandant instamment de ne jamais s'en émouvoir<sup>21</sup>. Les femmes contribuent elles-mêmes à promouvoir pour elles et leurs filles un rôle d'intermédiation pacificatrice qui contribue à laisser penser que la famille est gouvernée par l'harmonie des opinions et des sentiments. Il existe une complicité des hommes et des femmes dans la construction de relations familiales sur le mode de l'intégration, de l'effacement des différences et du déni de tout conflit d'intérêts.

---

<sup>21</sup> Lettre d'Antoinette à sa petite-fille Albine, écrite de Grenoble, datée du 9 octobre 1805. AML, 14 II 097.

Il y a plus. Il existe une confusion partagée entre les intérêts de la famille et les intérêts de son chef. Cette confusion ne concerne pas que la famille Morand de Jouffrey ; et elle ne concerne pas que les relations familiales. Toute la société politique est organisée par l'idée selon laquelle le chef de famille et la famille ne font qu'une seule et même personne dans la cité. Il n'y a pas que Jean-Jacques Rousseau à avoir proposé un modèle de gouvernement idéal de la famille. Marmontel a publié un conte moral, *Le bon mari*, qui en dit long sur la forme que certains auteurs cherchent à imprimer sur la famille<sup>22</sup> ; et plus tard, Louis de Bonald calquera l'organisation familiale sur l'organisation politique : ainsi, écrit le théoricien ultra-royaliste, l'épouse est comme un ministre, et l'époux un roi. Le fait de définir le mari comme un roi dans sa famille n'est pas propre aux contre-révolutionnaires : le républicain Toussaint Guiraudet, en 1797, dans un ouvrage intitulé *De la famille considérée comme l'élément des sociétés*, propose qu'il y ait un roi dans la famille pour n'en point avoir dans la société<sup>23</sup>. Le Code civil appliquera strictement cette doctrine, en faisant du chef de famille le seul détenteur de la puissance paternelle sur les femmes et les enfants.

La femme n'est pas l'esclave de son mari, mais son ministre, en charge d'appliquer les décisions prises au sommet – un sommet qui, pour protéger sa dignité, a intérêt à ne pas trop s'impliquer dans les décisions ordinaires du quotidien, à rester distant, pour préserver son autorité. Cette représentation commune se trouve appliquée par Antoine et Magdeleine Morand de Jouffrey : le père est là, mais c'est la mère qui est en relation directe avec les « sujets », les enfants et les domestiques en l'occurrence. C'est elle, l'intermédiaire et le médiateur. Les rédacteurs du Code civil ne définissaient pas l'épouse comme une esclave : la doctrine individualiste faisait d'elle une personne ayant volontairement abdiqué ses droits d'individu en entrant par contrat dans le mariage ; par un consentement éclairé, conscient, libre enfin, elle accordait contractuellement sa propre aliénation ; et parce que le gouvernement de la famille par un seul avait pour finalité le bien public, nul ne pouvait déroger à la forme de ce contrat.

L'organisation de la société politique est elle-même régie selon ce principe. Le chef de famille est celui qui, dans la famille et dans la société, est

<sup>22</sup> Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à Anne Verjus, *Le Bon Mari*, *op. cit.*

<sup>23</sup> On trouvera une description du familialisme de Louis de Bonald et de ses liens avec la pensée politique révolutionnaire, notamment chez Toussaint Guiraudet, dans Anne Verjus, *Le Cens de la famille. Les femmes et le vote, 1789-1848*, Paris, Belin, 2002.

jugé apte, du fait de sa position de chef, à parler au nom de la nation. Il tire cette capacité de sa position de chef. Comme tel, il est supposé savoir naturellement parler au nom de plus grand que lui. Il incarne l'intérêt général de manière congénitale : parce qu'il est un homme, et parce qu'il est un *pater familias*. La position dans la famille induit la distribution des droits dans la société politique : selon qu'une personne est située, dans la famille, en position de responsable ou en position de le devenir, ou qu'elle est un membre subordonné de cette famille, elle aura des droits à parler au nom de la nation, à voter ou à être élue, ou n'en aura pas. Selon cette logique conjugaliste, les personnes sans droit de suffrage sont, en tant que membres de la famille, incluses dans la représentation nationale incarnée par les chefs de famille. Les membres de la famille sont censés partager avec ces *pater familias* les mêmes intérêts et les mêmes opinions. C'est donc pour respecter l'égalité entre les hommes que les législateurs n'ont pas donné le droit de vote aux femmes : elles étaient comprises dans la représentation incarnée par les chefs de famille, et l'idée d'intérêts distincts pour elles, dans la famille ou dans la société, ne venait à l'esprit de personne.

Tout se rejoint de manière assez cohérente pour comprendre la surprise d'Antoine devant l'irruption d'un intérêt séparé dans sa famille. Pour autoriser l'émergence si tardive, dans ce couple, d'une telle divergence, il a fallu l'assurance que donne à une femme, à l'époque, le désespoir maternel. Pour que cette divergence soit accueillie avec tant d'intransigeance, il a fallu toutes ces années pendant lesquelles Magdeleine s'est employée diligemment à faire croire, à elle, à ses enfants, à Antoine, que la famille reposait sur une unité d'intérêts et d'opinions coïncidant parfaitement avec l'intérêt de son chef.

L'issue du conflit n'étonnera personne. Magdeleine cède, et a conscience de céder. Pour la première fois dans la correspondance, on la voit faire appel à son devoir d'obéissance pour justifier sa capitulation. Nulle part, jusqu'ici, une telle évocation n'avait été jugée nécessaire : tout ressortait des arrangements que l'on croit trop souvent, peut-être, le jeu d'une recherche d'accord entre deux volontés symétriques et d'égale valeur. Or, cette fois, Magdeleine fait intervenir la puissance maritale : « je ne parle pas de ta longue lettre, je l'ai relue plusieurs fois mais n'en ai pas été content ; tu consens à me laisser Machi [*sic*] parce que dis tu *j'en ai le pouvoir...* », écrit Antoine. Cela ne plaît pas à l'époux qui voudrait la voir se ranger à son opinion, non comme à une opinion personnelle, mais comme à la seule raisonnable pour le bien de la famille. Antoine lui reproche d'être inaccessible à tout raisonnement, sans considérer qu'il est, en la matière, aussi obstiné et aussi inaccessible au raisonnement de son épouse. Il incarne, seul, la raison, et tout ce qui vient la

combattre est de l'ordre du caprice et d'un intérêt individuel auquel il ne s'identifie pas. Inaccessible à la raison, Magdeleine serait, de surcroît, inaccessible au sentiment : « il semble que la partie aimante de ton être a perdu toute action<sup>24</sup> ». C'est donc soit par raison, soit par amour que les femmes sont priées, dans cette configuration historique et sociale, de considérer les préférences maritales comme les meilleures possibles pour toute la famille.

Magdeleine, qui a proposé une ultime solution, la location d'un autre appartement, afin de ne pas avoir à vivre à Machy, renonce à tout. Antoine lui oppose ses préférences, l'état de leurs finances, l'impossibilité pour lui de la voir vivre ailleurs et de se séparer d'elle. Elle va revenir à Lyon. S'installer dans l'une des chambres de leur appartement lyonnais. Elle va s'y cloîtrer, jusqu'à ce qu'Antoine, excédé, use de subterfuges pour l'obliger, au nom de la famille, à reprendre son rôle de maîtresse de maison. Des années plus tard, on retrouvera le couple logé dans un autre appartement du même quartier. Peut-être Magdeleine a-t-elle réussi, après des années de patience ou d'insistance, à obtenir d'Antoine l'abandon d'une au moins des deux habitations où ils ont élevé Albine. On découvre à ce moment de leur correspondance que le couple fait désormais chambre à part. Le ton qu'y emploie Antoine n'a plus rien à voir avec celui, léger, insistant, sûr de son charme, qu'il utilisait avant la mort de leur fille. Le deuil certainement n'y est pas pour rien. Mais ce que le deuil a fait naître entre eux, à savoir la conscience d'intérêts irréconciliables sans le recours à la puissance maritale, a sans doute également contribué à désenchanter le roman sur lequel fonctionnait, jusque-là, l'illusion d'une harmonie naturelle entre les membres de la famille.

---

<sup>24</sup> Lettre d'Antoine à son épouse Magdeleine, écrite de Lyon, datée du 21 décembre 1807. AML, 14 II 035.



# *Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807)*

Françoise Le Borgne

Julien, *à part*: Elle m'a trop inquiété, je ne le souffrirai plus.  
Desfontaines, *La Fille soldat*, scène 15.

Le 8 brumaire an II, des femmes de la Halle vinrent revendiquer auprès de la Convention la liberté de leur costume. Elles se plaignaient, expose Amar dans le rapport présenté le lendemain au nom du Comité de sûreté générale, de « plusieurs femmes, soi-disant jacobines, d'une Société prétendue révolutionnaire » qui, portant pantalon et bonnet rouge, avaient prétendu les forcer à adopter « un costume qu'elles honoraient, mais qu'elles croyaient devoir être réservé aux hommes<sup>1</sup> ». Ce travestissement<sup>2</sup> avait une signification politique évidente; il émanait du Club des citoyennes républicaines révolutionnaires qui, ayant été exclues du droit de vote par la Constitution du 24 juin 1793, entendaient faire valoir leur engagement citoyen en revendiquant et en imposant le port des symboles révolutionnaires: cocarde, bonnet rouge puis, dit-on, pantalon<sup>3</sup>. Amar ne s'y trompe pas: il profite du scandale pour obtenir la suppression des sociétés féminines, coup fatal au mouvement féministe révolutionnaire; « personne, désormais, souligne Paule-Marie Duhet, n'élèvera la parole en faveur des femmes et celles-ci n'essaieront plus de se manifester isolément ou en groupes pour défendre leurs droits, politiques ou autres<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Cité par Paule-Marie Duhet, *Les Femmes et la Révolution*, Paris, Julliard, Archives, 1971, p. 151.

<sup>2</sup> Dans son édition de 1762, le *Dictionnaire de l'Académie* enregistre comme sens premier du verbe *Travestir* le fait de « déguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe, ou d'une autre condition » et souligne la fréquence de son emploi pronominal.

<sup>3</sup> Voir Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 263 et suiv.

<sup>4</sup> Paule-Marie Duhet, *op. cit.*, p. 163.

À travers cet épisode, le travestissement féminin apparaît comme l'expression ultime d'une revendication politique et sociale, la manifestation la plus spectaculaire d'une aspiration à l'égalité civique qui se heurte à une fin de non recevoir : déjà proscrit sous l'Ancien Régime, il est à nouveau interdit par la loi du 29 octobre 1793, puis par l'ordonnance du 7 novembre 1800<sup>5</sup>. De 1793 à 1804, date de publication d'un Code civil qui réaffirme la subordination des femmes aux hommes et en fait d'éternelles mineures, la volonté politique d'assigner aux femmes un statut social les renvoyant à leur différence sexuelle présumée semble donc inéluctable. Et pourtant, ce statut continue à faire débat dans la société française, si l'on en croit les nombreuses pièces – comédies, faits historiques, mélodrames ou pantomimes – qui mettent en scène, après 1793, des femmes travesties. À partir de l'examen d'une dizaine d'entre elles, nous nous interrogerons sur les enjeux de ces représentations, assez hétérogènes au demeurant. Pourquoi mettre en scène des héroïnes travesties alors que cette pratique est interdite par la loi ? Et comment interpréter les qualités viriles et le pouvoir de séduction d'une partie de ces personnages féminins revêtus, à la faveur d'un engagement public ou d'une ruse privée, des vêtements de l'autre sexe ?

Nous verrons comment, en dépit (ou à la faveur) de dénouements conformistes, consacrant la complémentarité des sexes au sein de l'union conjugale<sup>6</sup>, certaines de ces pièces ménagent une parenthèse licencieuse propice au fantasme et à la subversion. Jouant sur les interdits et les préjugés mais aussi sur la curiosité et les désirs du spectateur, ces pièces constituent un espace de liberté, de fantaisie ou d'expérimentation, où se laisse entrevoir un autre rapport au genre, c'est-à-dire aux représentations de l'identité sexuelle<sup>7</sup>, que celui qui est alors prôné par les autorités et l'idéologie dominante.

## NÉCESSITÉ CONTRE DÉSIR

Dans la moitié des pièces de notre *corpus*, le travestissement ne correspond pas seulement à une modification de l'identité sexuelle d'une protagoniste

<sup>5</sup> Voir Christine Bard, « Le dossier D/B 58 aux Archives de la Préfecture de Police de Paris », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, p. 155 et suiv.

<sup>6</sup> Voir Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>7</sup> On se référera dans le cadre de cet article à la distinction rappelée par Sylvie Steinberg dans l'introduction de *La Confusion des sexe*, *op. cit.*, p. XI-XII : « On sait que depuis une vingtaine d'années, les diverses disciplines des sciences humaines utilisent le mot "genre" pour mettre en évidence que la différence des sexes n'est pas seulement un fait de nature

féminine se faisant passer pour un homme en empruntant les vêtements de l'autre sexe : il est une voie d'accès à un statut dont les femmes sont en principe exclues. La dimension sociale – voire politique – du travestissement est ainsi clairement rappelée : le port d'un habit masculin équivaut bel et bien, au tournant des Lumières, à une promotion ; il permet aux femmes de réaliser des aspirations profondes en leur donnant accès à une dignité dont elles sont, *a priori*, indignes. Devenues soldat, page, gardien de prison ou jockey, nos héroïnes font preuve de qualités alors considérées comme typiquement masculines et tendent ainsi à bousculer les préjugés du spectateur.

La pièce qui exprime le mieux l'antagonisme des aspirations de l'héroïne et de son genre est le « fait historique en un acte et vaudeville » de Desfontaines, intitulé *La Fille soldat*. Représentée en l'an III sur la scène du théâtre du vaudeville, cette pièce met en scène une jeune fille, Julie, qui, sous le nom de Victor, s'est engagée dans l'armée par conviction révolutionnaire, comme elle le confie dès la troisième scène aux spectateurs :

Victor *seul*. [...] Quoique femme, voilà deux ans que j'ai l'honneur de faire la guerre, que j'ai l'adresse de dérober mon secret à tous mes camarades, et sous la tente, cela n'est pas facile. Par attachement pour moi, l'amie à laquelle j'écris, peut informer ma famille, et du nom que j'ai pris, et du régiment dans lequel je sers. (*En déchirant la lettre*) Elle ne partira pas. La cause que je défends est trop belle ; si j'étais connue, il faudrait l'abandonner, et j'en serais désolée<sup>8</sup>.

Le renoncement à son identité féminine devient, chez cette « fille soldat », la preuve de l'authenticité de son attachement à la cause « trop belle » de la Révolution ; c'est un sacrifice qui ne lui coûte pas dans la mesure où il apparaît comme le moyen de vivre un engagement total, analogue à la foi d'une Jeanne d'Arc. Le travestissement de Julie force l'admiration du spectateur par la prouesse qu'il représente mais surtout par ce qu'il révèle d'énergie juvénile et militante. C'est pourquoi, même s'il constitue une transgression,

---

et qu'elle est aussi une construction, une manière de représenter, de penser et de vivre les différences naturelles. Prendre en compte le « genre » implique d'établir une distinction entre le *sexe*, c'est-à-dire la conformation de l'individu qui lui assigne un rôle particulier dans la reproduction, le *genre*, construction psychologique, sociale et culturelle, et la *sexualité*, ensemble de désirs et de comportements liés à la génitalité. » Au sujet des débats soulevés par ces catégories, on pourra se reporter à l'ouvrage fondateur de Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, 1990, traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, Poche, 2006.

<sup>8</sup> Desfontaines, *La Fille soldat*, Fait historique en un acte et vaudevilles, Paris, Librairie du théâtre du vaudeville, an III, p. 5.

il sera volontiers considéré avec indulgence, comme l'a été celui des femmes qui, à partir de 1791, se sont effectivement enrôlées dans les armées sous un uniforme masculin et ont servi de manière exemplaire la cause de la Révolution. Paule-Marie Duhet et Sylvie Steinberg<sup>9</sup> ont exhumé la trace d'une trentaine de ces femmes soldats, parfois célèbres en leur temps (comme les sœurs Fernig, qui, âgées de treize et seize ans lorsqu'elles s'illustrèrent à Valmy, à l'été 1792, ont laissé des mémoires), le plus souvent connues seulement grâce aux pensions qu'elles sollicitèrent après avoir été découvertes ou avoir renoncé au service. Comme la Julie de Desfontaines, Anne Quatresols, Françoise Rouelle ou Madeleine Petitjean avaient dérobé durant plusieurs mois leur secret à leurs camarades masculins, chastes, zélées, et ne se confondant en rien avec ce troupeau de femmes accusé par Delacroix et Carnot, au printemps 1793, de vivre aux dépens des armées et d'être responsables des échecs militaires de la République. C'est cette conduite irréprochable qui transmue le déguisement suspect<sup>10</sup> en emblème révolutionnaire et explique la bienveillance de la Convention, même après le décret du 30 avril 1793 qui excluait de l'armée toutes les femmes « inutiles au service » (seules les blanchisseuses et les vivandières n'étant pas considérées comme telles).

Mais les guerrières mises en scène dans notre *corpus* ne sont pas toutes contemporaines de la Révolution : dans la très populaire *Fille hussard*<sup>11</sup>, une « pantomime en trois actes et à spectacle » de Cuvelier, jouée en l'an VII par la troupe de Franconi, l'action se déroule « en Allemagne, près de Belgrade [*sic*] », « au confluent de la Save et du Danube<sup>12</sup> » dans un contexte de conflit germano-turc qui pourrait évoquer les guerres qui opposèrent Turcs et Autrichiens à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Quant à *La Belle Milanaise ou la fille-femme, page et soldat*<sup>13</sup>, un mélodrame de Henrion, Servièrre et Lafortelle représenté en 1804 sur le Théâtre de la Gaieté, il joue d'une superposition implicite entre l'époque des guerres d'Italie du début du XVI<sup>e</sup> siècle, où se situe l'action, et celle, toute récente, de la conquête de

<sup>9</sup> Voir Paule-Marie Duhet, *op. cit.*, p. 117 et suiv., et Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 247 et suiv.

<sup>10</sup> Sylvie Steinberg rappelle ainsi que « le travestissement est explicitement interdit dans deux traités juridiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de Jousse, en 1771, et celui de Muyart de Vouglans, en 1780, qui tous deux le rattachent au "crime de faux" » (*op. cit.*, p. 19).

<sup>11</sup> La pièce aurait été jouée 250 fois d'après l'édition Barba de 1805.

<sup>12</sup> Cuvelier, *Le Hussard ou le sergent suédois*, Paris, Barba, 1805, p. 3.

<sup>13</sup> Henrion, Servièrre et Lafortelle, *La Belle Milanaise ou la fille-femme, page et soldat*, Mélodrame en trois actes à grand spectacle, orné de chants, danses, combats, évolutions militaires, pantomimes, etc, Paris, Madame Georges, an XII.

Milan par Bonaparte. Ces deux pièces à grand spectacle mettent toutes deux en scène des aristocrates guerrières évoquant les héroïnes des romans de chevalerie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : la guerrière Marphise et Bradamante, l'amoureuse travestie, de l'*Orlando furioso*, la Clorinde et l'Hermine de *La Jérusalem délivrée* ou encore la Méandre de *L'Astrée*<sup>14</sup>. Mais cette tradition alimente un imaginaire romanesque qui diffuse l'image euphorique d'un ralliement de l'aristocratie aux principes républicains<sup>15</sup> ou d'une adhésion enthousiaste des territoires nouvellement conquis par la France. À cet égard, *La Belle Milanaise* est particulièrement explicite : Valentine, arrachée à un tuteur abusif par un officier français, Lautrec, se déguise en page puis en paysan et n'hésite pas à prendre les armes lorsque les Français seront attaqués par les Espagnols. Elle affirme à plusieurs reprises qu'elle est prête à tous les sacrifices pour défendre la cause de la liberté :

Valentine : Seigneur, vous m'avez arrachée des mains de mon tyran ; et quels que soient les dangers que vous ayez à courir, la reconnaissance me fait un devoir de les partager<sup>16</sup>.

Lautrec : Que toutes mes troupes se tiennent prêtes à marcher, je vole à leur tête.

Valentine : Seigneur, permettez-moi de vous suivre.

Lautrec : Quoi ! vous voulez ?...

Valentine : Vous aider à vaincre, ou mourir à vos côtés<sup>17</sup>.

Ainsi le motif de la guerrière travestie, tout comme celui des Amazones, présent dans *Les Hommes et les Femmes*, une « comédie anacréontique » de Cuvelier et Quinnebaud représentée en 1802 sur le théâtre des Jeunes Artistes, apparaît comme un palimpseste, réactualisé par les revendications individuelles et collectives des féministes révolutionnaires. Dans toutes ces pièces, le spectateur est rapidement (souvent dès la lecture du titre) informé de l'identité véritable des guerrières travesties : il peut donc, tout à loisir, jouir d'une position de supériorité par rapport à ces protagonistes que la nécessité de cacher leur genre met souvent dans l'embarras. En même temps, il ne peut que saluer chez ces héroïnes des qualités – le courage

<sup>14</sup> Voir Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 214 et suiv.

<sup>15</sup> Ce ralliement est également illustré par le roman de M<sup>me</sup> Gacon-Dufour intitulé *La Femme grenadier* (1801) qui met en scène la conversion d'une fille d'aristocrate émigré en courageux « petit grenadier ». Voir Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente. Lumières et anti-Lumières*, 1983, p. 72 et suiv.

<sup>16</sup> Henrion, Servière et Lafortelle, *op. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

physique, l'énergie, la détermination – alors considérées comme éminemment viriles, comme le soulignent les considérations qu'inspirent à Bougainville la découverte du sexe véritable de Jeanne Barret, embarquée en qualité de valet de chambre du botaniste Commerson à bord de la flûte *L'Étoile* et demeurée *incognito* du 1<sup>er</sup> février 1767 au 7 avril 1768 :

Cependant comment reconnaître une femme dans cet infatigable Baré, botaniste déjà fort exercé, que nous avons vu suivre son maître dans toutes ses herborisations, au milieu des neiges et sur les monts glacés du détroit de Magellan, et porter même dans ces marches pénibles les provisions de bouche, les armes et les cahiers de plantes avec un courage et une force qui lui avaient mérité du naturaliste le nom de bête de somme<sup>18</sup> ?

Le travestissement apparaît donc comme un moyen de mettre à l'épreuve les préjugés des spectateurs en prouvant que les femmes peuvent rivaliser avec les hommes sur leur propre terrain, parfois même avec succès. Dans *La Fille jockey*, un « vaudeville en un acte » de Lafortelle représenté en 1805 sur le théâtre Montansier, Constance, travestie en jockey anglais, remporte ainsi aisément la course qui l'oppose aux deux prétendants qui concourent pour pouvoir l'épouser. Triomphante, l'héroïne revendique fièrement le droit de prendre en main son propre destin ; par sa hardiesse et ses talents de cavalière, elle a conquis sa liberté :

Constance :  
 Air : d'Hyppolite.  
 Mon père, avec vous ce matin,  
 S'occupant de mon hyménée,  
 Est bien convenu que ma main,  
 Au vainqueur serait destinée ;  
 Du combat j'ai rempli les lois,  
 J'obtiens le prix, je le mérite,  
 Mais je l'ai bien gagné deux fois,  
 En le gagnant pour Hyppolite<sup>19</sup>.

Même lorsque la protagoniste travestie peine à accomplir les tâches inhérentes à son genre présumé, ses souffrances mettent en valeur son courage proprement héroïque comme le souligne la première apparition, dans la

<sup>18</sup> Cité par Nicole Crestey, « L'affaire Jeanne Barret », dans Marie-Françoise Bosquet et Chantale Meure (dir.), *Le Féminin en Orient et en Occident, du Moyen Âge à nos jours : mythes et réalités*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « L'École du genre », 2011, p. 331.

<sup>19</sup> Lafortelle, *La Fille jockey*, Paris, Barba, 1805, p. 29.

cour de la prison, de Léonore, *alias* Fidélio, dans le « fait historique » de Bouilly, *Léonore ou l'amour conjugal*, représenté pour la première fois sur le théâtre Feydeau en l'an VI :

(Elle est vêtue d'une veste de bure, petit gilet rouge, culotte comme la veste, bottines, large ceinture de cuir noir, serrée par une grande boucle de cuivre; ses cheveux ramassés sur une résille. Elle a sur le dos une hotte chargée de provisions; elle porte aussi sur ses bras plusieurs chaînes qu'elle dépose, en entrant, près de la loge du guichetier, et sur le côté une boîte de fer-blanc attachée à une courroie, en forme de sautoir.)

Marceline: Comme il est chargé!... Mon Dieu, comme la sueur coule de son visage<sup>20</sup>!

La faiblesse physique de Léonore devient ici l'indice de sa force morale: si elle n'accomplit qu'avec peine les tâches quotidiennes nécessaires à se ménager la bienveillance de Roc le geôlier et à masquer son sexe véritable, sa force d'âme n'en devient que plus éclatante.

On touche néanmoins ici aux limites de l'exaltation de cette énergie féminine et juvénile que Michel Delon a identifiée comme l'une des caractéristiques de la période révolutionnaire<sup>21</sup>. Le travestissement de Léonore, tel que Bouilly le met en scène, apparaît en effet sous un jour pathétique et non triomphant: il est une *épreuve* à laquelle le personnage féminin est acculé par un revers de fortune qui l'atteint dans ce qu'il a de plus cher et l'oblige à assumer, en quelque sorte, le rôle laissé vacant par un époux réduit à la passivité par l'emprisonnement et les privations. Dès l'apparition de Léonore, son rôle nous est présenté comme contre-nature: il est l'expression d'une nécessité et non d'un désir intime du personnage. Dans d'autres pièces, c'est au contraire l'identification passionnée des femmes à leur statut masculin qui pose problème et apparaît comme potentiellement dangereux. Le maniement des armes, comme l'a bien souligné Michel Delon<sup>22</sup>, est un motif particulièrement ambivalent dans la revendication féminine d'un statut masculin. Or la plupart des dramaturges que nous avons cités en font un passage obligé de leurs pièces, soulignant à la fois la *capacité* de leur héroïne à s'approprier les symboles de la puissance masculine et le risque de dénaturation induit par le passage à l'acte. À la fin de *Léonore ou l'amour*

<sup>20</sup> Bouilly et Gaveaux, *Léonore ou l'amour conjugal*, Fait historique en deux actes et en prose mêlé de chants, Paris, Barba, an VII, p. 8.

<sup>21</sup> Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 264 et suiv.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 274.

*conjugal*, « Fidélio » sort de son sein un pistolet dont elle menace le gouverneur<sup>23</sup>, tandis que dans *La Fille soldat*, « Victor » s'entraîne au maniement de la baïonnette avec une jubilation manifeste sur l'air de « Mon bouquet dans votre corsage<sup>24</sup> ». Dans les deux cas, une discordance s'établit entre les représentations liées à l'intimité féminine, suggérées par le jeu de l'actrice ou l'air du vaudeville, et la violence des représentations liées à l'usage des armes. Dans *La Fille hussard*, l'arme est exhibée lors d'un chantage au suicide de Sophie face à son père, qui s'apprête à exécuter son amant. Au moment où le comte l'identifie sous son travestissement masculin, « elle tire de sa ceinture un pistolet, en pose le canon dans sa bouche, et menace de lâcher la détente au premier coup qui frappera son amant<sup>25</sup> ». Est-ce à dire que la puissance masculine risque de se retourner contre celle qui a l'audace de l'usurper ? En tous cas, les représentations violentes de ces femmes armées sur scène sont propres à inspirer au spectateur un mélange d'effroi et de réprobation : elles sont porteuses d'une menace particulièrement évidente dans *Les Hommes et les Femmes*, qui met en scène une société d'amazones. Ayant banni tous les hommes de leur île, elles s'apprentent à poursuivre, à la fin de l'acte I, deux téméraires qui, guidés par l'Amour et protégés par Vénus, se sont aventurés dans leur contrée :

Toutes les guerrières se groupent autour de la reine qui tire son poignard ; elles croisent leurs armes et font serment de se venger ; [...] les guerrières forment plusieurs pelotons et sortent vivement de différents côtés<sup>26</sup>.

L'agressivité de ces « guerrières » animées par la haine et le ressentiment contribue à disqualifier leur prétention à « faire respecter dans [leur] île la dignité de [leur] sexe, dégradée dans presque toutes les autres parties de la terre<sup>27</sup> » et à les faire passer pour « quelques créatures fanatiques<sup>28</sup> ».

Si l'énergie féminine est reconnue dans notre *corpus* et si les dramaturges exploitent habilement le potentiel dramatique ménagé par le travestissement, qui place les protagonistes dans des situations paradoxales et souvent violentes, il est clair que leur adhésion aux prétentions de ces personnages

<sup>23</sup> Bouilly, *op. cit.*, p. 35.

<sup>24</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> Cuvelier, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> Cuvelier, *Les Hommes et les Femmes, comédie anacréontique en trois actes*, Paris, Barba, 1802, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 33.

à s'appropriier des prérogatives masculines n'est pas pour autant totale. Écrites entre 1793 et 1802, ces pièces portent ainsi l'empreinte de l'hostilité très forte qui se manifeste alors à l'égard d'une participation active des femmes à la vie publique. L'exclusion des femmes de l'armée, décrétée par la Convention le 30 avril 1793, rejoint en effet d'autres témoignages d'une volonté, bien implantée chez les sans-culottes en particulier, de réaffirmer la complémentarité des sexes – c'est-à-dire la subordination du genre féminin au genre masculin et sa relégation à la sphère domestique. Michel Delon a ainsi rappelé que Sylvain Maréchal, l'un des plus éminents représentants du mouvement jacobin, est l'auteur d'un *Projet de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*, publié en 1801 et « adressé “aux chefs de famille, aux pères de famille et aux maris” qui ont le devoir de cantonner leurs femmes et filles dans les cuisines pour les garder de tomber sous la coupe des prêtres<sup>29</sup> ». Plus généralement, le discours des révolutionnaires sur le genre féminin témoigne de l'influence des traités médicaux de la deuxième moitié du siècle qui ont naturalisé la différence des sexes : à la théorie des humeurs et des tempéraments, qui transcendait les clivages sexuels, s'est substituée une approche anatomique du genre, qui voue la femme à la maternité et la cantonne à une altérité radicale<sup>30</sup>. Dans cette optique, les prétentions des femmes à rivaliser avec les hommes ne peuvent qu'apparaître comme une dangereuse aberration sauf si cette « usurpation » des prérogatives masculines se justifie précisément par des fins conformes au rôle qui leur est socialement dévolu<sup>31</sup> : c'est dans cette perspective qu'il faut replacer la valorisation du motif de la femme s'engageant dans l'armée par amour conjugal, telle qu'on la trouve dans le *Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains français*, dont la Convention préconisait la lecture dans les assemblées populaires et les écoles. Paru au moment même où les femmes étaient exclues de l'armée, le premier volume exaltait le courage de « Liberté », *alias* Rose Barreau, une femme devenue à dix-neuf ans grenadier

<sup>29</sup> Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », art. cité, p. 68.

<sup>30</sup> Voir Sébastien Jahan, *Le Corps des Lumières. Émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin, « Histoire et Société », 2006. Voir aussi Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 178 et suiv.

<sup>31</sup> Dans la même perspective, Sylvie Steinberg (*ibid.*, p. 18) rappelle que le travestissement, interdit par le Deutéronome, n'était jugé légitime par l'Église que lorsqu'il avait permis à des femmes de conserver leur virginité.

dans la même compagnie que l'époux qu'elle ne voulait pas quitter<sup>32</sup>. De même, dans la plupart des pièces mettant en scène des femmes travesties, le travestissement n'est qu'un moyen au service d'une aspiration légitimement féminine : permettre ou pérenniser une union conjugale. Nous avons déjà mentionné que dans *Le Hussard*, Sophie se travestit pour arracher son amant Lauréto à une mort ignominieuse ; c'est ensuite pour défendre son père, grièvement blessé lors d'une attaque des Turcs, qu'elle participe à la bataille. De même Valentine, au troisième acte de *La Belle Milanaise*, se déguise « en Espagnol » pour pouvoir délivrer son amant Lautrec, fait prisonnier par l'armée de Davila. Lorsque celui-ci parvient à l'arrêter, elle explique clairement ses motivations :

Davila : Qui es-tu ?

Valentine : Une femme ! qui n'a pris ce déguisement que pour sauver

Lautrec : une femme qui ne cessera de le chérir jusqu'au tombeau ;

Valentine en un mot<sup>33</sup>.

Dans ces deux pièces, le dénouement scelle, comme il se doit, le mariage des protagonistes et la fin d'une supercherie devenue inutile. Il en va de même dans des comédies comme *La Fille jockey* – où Constance n'évince ses deux prétendants en les battant à la course que pour permettre à Hyppolite de l'épouser – ou, inversement, dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, un « opéra en un acte » de Henrion et Piccini représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin en l'an XII, et qui met en scène un jeune homme qui se travestit en jeune fille pour compromettre à la fois un tuteur abusif et sa femme, et obtenir la main de la jeune fille qu'il aime, Sophie. Mais la pièce la plus révélatrice d'une volonté de

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 254-255. *Le Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains français* évoque également l'histoire de Rose Bouillon, qui, habillée en soldat, a suivi son mari dans un bataillon de la Haute-Saône, en mars 1793, laissant ses deux enfants, dont un bébé, aux soins de sa mère. Après la mort de son époux, elle est restée dans l'armée mais, en septembre, désirant retrouver ses enfants, elle a avoué son sexe et demandé son congé. On peut songer que c'est elle que Lesueur a représentée, dodue et en pantalon, tenant par la main un petit garçon et, lové au creux de son bras droit, un bébé endormi. La légende de la figurine est celle-ci : « femme qui a combattu à côté [*sic*] de son mari dans la Vendée, et y a reçu deux blessures ; son mari ayant été tué elle se mit dans les charois [*sic*] où elle fut encore blessée ; son sexe ayant été reconnu on la renvoya avec une pension... Elle voulait conserver l'habit masculin mais on le lui fit quitter. » (Planche 56 : Les Femmes, inv. Carnavalet : D. 14946 (réserve).) Voir Philippe de Carbonnières, *Lesueur. Gouaches révolutionnaires*, Paris Musées, Collections du Musée Carnavalet, 2005, p. 224.

<sup>33</sup> Henrion, Servièrre et Lafortelle, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

maîtriser et de désamorcer le potentiel subversif du travesti féminin par la mise en évidence de motivations conformes au « conjugalisme » de la période révolutionnaire, tel que l'a analysé Anne Verjus<sup>34</sup>, c'est bien sûr *Léonore ou l'amour conjugal* de Bouilly, dont le titre, mais aussi la double épigramme visent à supprimer toute ambiguïté dans l'interprétation du travestissement de l'héroïne : « *Hos natura modos primum dedit...* / Virg. *Georg.* lib. 2 / Ce sont les primes lois de la mère nature. / Montaigne ». La référence à la nature permet ainsi de cautionner ce que peut avoir d'audacieux la ruse d'une héroïne à qui l'auteur a soin de faire expliciter en outre à plusieurs reprises ses motivations réelles, comme lorsqu'elle révèle son identité au geôlier Roc, dans le troisième acte :

Léonore : [...] apprenez donc que ce jeune orphelin qui a su vous intéresser, que ce porte-clefs qui depuis un an fait auprès de vous un service irréprochable, et si peu fait pour son sexe, est une femme inspirée par l'amour conjugal...

Dans la majeure partie des pièces de notre *corpus*, le travestissement féminin se voit minoré par son instrumentalisation qui en fait un *moyen* au service du « conjugalisme ». Ainsi, loin de constituer une *menace* pour l'ordre social, il permet d'en réaffirmer les valeurs fondatrices. Et lorsque le travestissement recouvre les aspirations profondes des personnages féminins à se réaliser dans des domaines alors considérés comme l'apanage des hommes, l'enjeu des pièces semble bien de prôner le retour de ces dissidentes à la norme. Leur conversion est prise en charge par les personnages masculins, qui tout en légitimant leur entreprise par de constantes références à la nature, avouent naïvement l'intérêt égoïste qui les guide. Ainsi l'épicier Martin, dans le vaudeville final de *L'Épicière bel esprit*, une comédie de Gosse et Bernard Valville jouée en l'an VIII sur le Théâtre Montansier, s'adresse-t-il en ces termes à sa femme, une émule de la célèbre « muse limonadière », Madame Bourette, qui se prend pour « un homme de lettres<sup>35</sup> » :

Vaudeville :

Martin :

À rimailler tu te consumes ; crois-moi, renonce à l'Hélicon :

L'aiguille vaut mieux qu'une plume :

<sup>34</sup> Anne Verjus, *op. cit.*, p. 37 : « Le postulat du conjugalisme est celui d'un acquiescement des époux aux mêmes objectifs du fait de leur appartenance à l'unité conjugale indivisible, non individualisée, où les conflits sont supposés solubles grâce à l'autorité de l'un et à la soumission de l'autre. »

<sup>35</sup> Gosse et Bernard Valville, *L'Épicière bel-esprit*, Paris, Huet, Bouquet, Hugelot, an VIII, p. 9.

Ne songe plus qu'à ta maison.  
 Tu n'es pas une Deshoulière;  
 Ma femme quitte ce métier;  
 Le chef d'œuvre de l'Épicière,  
 C'est de rendre heureux l'Épicier<sup>36</sup>.

De même, dans *Les Hommes et les Femmes*, la « comédie anacréontique » de Cuvelier, les hommes reviennent-ils prendre possession de l'île dont ils ont été bannis. Azambo, qui par son infidélité à la reine Roduna, a jadis déclenché les hostilités, dirige la contre-offensive qu'il justifie en ces termes :

Amis, il est temps de délivrer cette île, du joug sous lequel elle est tombée... Forçons ces femmes imprudentes à rentrer dans les bornes marquées par la nature; armons nos bras si nous y sommes forcés par leur obstination, mais que l'humanité sainte nous guide; offrons la paix à des ennemis qui nous sont bien chers encore, et ne les punissons de leurs fautes qu'en les rendant désormais plus heureuses<sup>37</sup>.

À sa femme réticente et à ses compagnes, il rappelle ensuite que « la nature [leur] ordonne tout à la fois de remplir [leur] devoir comme filles, comme épouses et comme mères<sup>38</sup> », promettant, en récompense de leur soumission... le retour de leurs hommes! On ne saurait mieux dire que les femmes sont invitées à trouver dans la satisfaction de ceux qui en tirent le principal bénéfice la récompense de leur soumission! Dans *La Fille soldat*, la référence à la nature et la volonté de démasquer Julie (« Je vais l'affliger... la nature et l'amour m'en font la loi<sup>39</sup> ») surviennent également, de manière significative, après la bataille où Julien a cru sa bien-aimée perdue. C'est explicitement pour s'épargner les souffrances de telles alarmes que le sergent major entend désormais bannir la jeune fille de l'armée. Habilement, il utilise deux stratégies pour parvenir à ses fins; il orchestre d'abord un chantage affectif, qui tend à opposer à la vocation de Julie ses engagements « naturels » : lui faisant croire que son frère est mort à l'armée, Julien fait valoir à la « fille soldat » la douleur de son vieux père et son devoir de fille d'aller immédiatement le reconforter (de même, dans *Les Hommes et les Femmes*, il fallait l'intervention du fils de Roduna, se jetant à ses genoux, pour vaincre l'hostilité de la reine à la cause des hommes). Afin de consoler sa bien-aimée d'avoir renoncé à son engagement militaire, Julien, dans le

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>37</sup> Cuvelier, *op. cit.*, p. 40.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>39</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 43.

vaudeville final, file ensuite la métaphore guerrière pour rendre compte d'une union conjugale pourtant présentée comme idyllique. Plus prosaïquement, l'un des soldats du régiment explicite les finalités de cette nouvelle répartition des rôles au sein du couple :

Ambroise, à Victor :  
 Fille soldat,  
 Doit à l'état  
 De marmots gentille milice  
 Faut d's enfants  
 Qui d'vienn' grands ;  
 N'y a su'terr'de trop qu'les méchants<sup>40</sup>.

Ainsi est rappelé clairement quel type d'engagement révolutionnaire est désormais attendu des femmes.

Il est donc bien clair que les pièces qui mettent en scène, sous la Révolution et l'Empire, des femmes travesties, ne font pas pour autant l'apologie du travestissement. Tout en mettant en évidence les aspirations ou simplement les capacités des femmes à assumer des tâches alors considérées comme l'apanage des hommes, elles font valoir le primat des « devoirs naturels » des femmes sur leur aptitude à investir la sphère publique. Les traditionnels dénouements conjugaux exhibent et valorisent la soumission des héroïnes à une norme qui les assigne aux seules fonctions domestiques et familiales. Néanmoins, le temps de la représentation, le travestissement des protagonistes aura créé des situations ambiguës et bouleversé une conception des genres que la référence omniprésente à la nature s'efforce alors de faire passer pour une évidence. On peut parler dans ce contexte d'une parenthèse carnavalesque permettant de formuler des propositions que Français et Françaises de l'époque sont fortement invités à refouler.

## DOUBLE JEU

Les pièces de notre *corpus* jouent ainsi double jeu : elles légitiment par l'exhibition de propositions et de dénouements idéologiquement corrects un spectacle qui exploite le pouvoir de séduction et de subversion bien connu des personnages travestis, tels que la littérature les a popularisés, de *L'Astrée* aux *Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray. Cette ambiguïté est

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

inhérente à l'usage du travestissement qui, même (voire surtout) à partir du moment où il est identifié comme tel, ménage un espace de *jeu*, chaque spectateur étant libre de prendre ou non en considération le double statut du personnage. Cette indécision favorise en toute impunité un plaisir licencieux, qu'encourage parfois l'obstination de certains personnages à jouir d'une ambiguïté qu'ils pourraient pourtant aisément dissiper. Tel est le cas de Julien dans *La Fille soldat* puisque, dès la première scène, le sergent major nous apprend qu'il sait depuis trois mois que Victor est une jeune fille travestie. Or la passion que Julie fait naître en lui semble tenir précisément à l'androgynie d'un personnage dont il a surpris l'intimité à la faveur d'une scène de voyeurisme relatée dans un vaudeville de la première scène (« J'aperçus le lys et la rose./Ah! que d'appas/Ne vis-je pas<sup>41</sup>! ») mais qu'il continue à traiter et, dirait-on, à aimer comme un garçon: « Julien: Tu rougis... cela t'arrive souvent; et si c'est beau... dans une jeune fille, c'est superbe dans un jeune garçon<sup>42</sup>. » Le baiser que les deux personnages échangent à la scène 10, avant la bataille, est troublant dans la mesure où sa composante homosexuelle est latente et variable selon le point de vue qu'on adopte:

Victor: Julien! mon cher Julien (Elle va pour l'embrasser et se contient; mais Julien avance, et l'embrasse.) Que fais-tu?  
 Julien: J'embrasse mon ami, et je suis heureux<sup>43</sup>.

Ce type de scène est propre à faire naître chez le spectateur un rire tendancieux car il joue sur la transgression du tabou de l'homosexualité. On le retrouve traité sur le mode burlesque dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, opéra en un acte de Henrion et Piccini, joué en l'an XII sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, dans lequel un bourgeois, Montcornet, et son épouse s'éprennent du même jeune homme qui s'est introduit chez eux travesti par amour pour Sophie, la pupille de Montcornet. À la scène 12, la dame, qui a deviné le sexe véritable de « Rose » (*alias* Valsain) et s'en croit aimée, éclate de rire en voyant son mari l'embrasser<sup>44</sup>. Henrion avait déjà exploité ce type de quiproquo dans sa *Belle Milanaise* où Silvia, elle-même troublée par Valentine qui la sert comme page, est bouleversée lorsqu'elle découvre que son ancien amant, Lautrec, en semble lui-même épris: « Silvia: Que vois-je! Lautrec aux genoux de son page<sup>45</sup>! »

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> Henrion et Piccini, *L'Amant rival de sa maîtresse*, Paris, Madame Cavanagh, an XII, p. 18.

<sup>45</sup> Henrion, Servière et Lafortelle, *op. cit.*, p. 26.

Dans ces scènes où glisse le souvenir de Chérubin et de Faublas<sup>46</sup>, la référence libertine affleure mais le spectateur/lecteur en assume la responsabilité. Faut-il croire qu'il a mauvais esprit quand il s'amuse des soupirs énamourés que la jeune Amaïla exhale dans *Les Hommes et les Femmes* en songeant à sa compagne Fidoé (en réalité un jeune prince travesti depuis sa naissance) et du badinage galant auquel se livrent les deux « jeunes filles », imitant les attitudes de Mars et Vénus représentés sur les murs du temple ? Après ces jeux dignes de Boucher, Amaïla tombe dans les bras de son amie et, alors qu'une terrible tempête se déclenche, s'exclame ingénument : « Ma chère Fidoé, qu'avons-nous fait... ? »

Le spectateur est également invité à jouir des relations perverses qui se nouent entre Madame de Verseuil et Lucrèce dans *La Jeune Prude* de Dupaty et Dalayrac, une comédie représentée à l'Opéra-comique en l'an XII. Sous-titrée *les femmes entre elles*, cette pièce met en scène un complot ourdi contre la jeune prude bien nommée par les femmes de son entourage et destinée à lui prouver qu'une femme, même vertueuse, peut aisément être compromise malgré elle. Madame de Verseuil se charge d'administrer la leçon en se faisant passer pour son propre frère, le jeune Lindor, à la faveur d'un travestissement. Avec une cruauté libertine caractérisée, elle rejoue pour Lucrèce les scènes tendres du *Mariage de Figaro* (la romance, le travestissement, le baiser) s'efforçant d'obtenir toujours davantage de privautés de la part d'une partenaire qu'elle met aux abois et ne souhaite qu'humilier publiquement, ce qu'elle réussit fort bien à faire tout au long de la pièce.

Le recours au travestissement est légitimé, tant dans *La Jeune Prude* que dans *À quoi cela tient* (une imitation d'une pièce de Colman représentée en 1806 au théâtre des Variétés étrangères et dans laquelle Bella, une jeune Anglaise, se venge d'un amant trop taquin en piquant sa jalousie grâce à une Française travestie) par la « crainte que la leçon ne fût poussée trop loin<sup>47</sup> ». « Avec vous, renchérit Bella en s'adressant à son faux chevalier servant, il n'y a pas à craindre qu[e la vengeance] ne soit trop forte<sup>48</sup>. » Doit-on effectivement considérer que l'immoralité, voire le caractère

<sup>46</sup> C'est encore le cas dans *Le Garçon fille ou la fille garçon*, une comédie de Menegaut de Gentilly représentée pour la première fois sur le Théâtre de Molière le 25 vendémiaire an IX, et qui met en scène « un jeune audacieux, un petit garnement » travesti en fille qui, non content de séduire la jeune Lisbelle, est également troublé par Coelina qui, elle, est travestie en homme et se fait appeler Frontin.

<sup>47</sup> Dupaty et Dalayrac, *La Jeune Prude ou les femmes entre elles*, comédie en un acte mêlée de chant, Paris, Masson, an XII, p. 18.

<sup>48</sup> Anonyme, *À quoi cela tient*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1807, p. 28.

subversif de ces pièces est neutralisé par le fait que ce soit une femme qui y joue le rôle du séducteur? Rien n'est moins sûr, dans la mesure où le travestissement vient remettre en cause la conception binaire des genres grâce à laquelle le pouvoir révolutionnaire, puis impérial, entend alors réguler les rapports sociaux et politiques et contredire la « naturalisation » des genres qui prévaut alors. De fait, les pièces de notre *corpus* mettent en scène, à côté de personnages qui se travestissent par ruse ou par nécessité, des héroïnes qui adoptent par goût des vêtements masculins, fragilisant, par leur identification à l'autre genre, la thèse d'une adéquation naturelle du sexe et du genre. Tel est le cas de Julie/Victor, qui, au début de *La Fille soldat*, dénonce le caractère arbitraire de son sexe :

Air : Vaudeville de l'Isle des Femmes.  
 Grâce au ciel, j'ai reçu le jour  
 D'une brave et sensible mère ;  
 Mais, de concert avec l'amour,  
 Pour moi, le ciel pouvait mieux faire.  
 De mon frère je suis la sœur,  
 Quand je voudrais être son frère.  
 Ah ! comme lui, pour mon bonheur,  
 Que ne suis-je fils de mon père<sup>49</sup> !

C'est également le cas de Madame Verseuil/Lindor, qui explique, dans *La Jeune Prude*, que « l'habitude qu[']elle a de porter des habits d'homme [la] sert à ravir<sup>50</sup> ». Cet aveu est à mettre en regard avec la « masculinisation » du costume féminin qui se manifeste à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution, période à laquelle les femmes adoptent « la redingote, le *pierrot*, [...] de grandes cravates amples, des collets, des chapeaux-casques à aigrettes, des bonnets à la *chasseur*, à la *houzarde*<sup>51</sup> » puis, sous le Directoire, ces talons plats qui font frémir d'horreur le Rétif de La Bretonne des *Nuits de Paris*. Mais chez ce personnage de 1804, il semble que le goût du costume masculin ait survécu à la mode. Qu'exprime-t-il sinon un rejet des conduites prudentes et mesurées imposées aux femmes par un costume qui, ouvert et aisément pénétrable (les boutons sont réservés aux hommes), évoque celui des petits enfants, comme le rappelle Nicole Pellegrin<sup>52</sup> ?

<sup>49</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 6.

<sup>50</sup> Dupaty, *op. cit.*, p. 18.

<sup>51</sup> Daniel Roche, « Apparences révolutionnaires ou révolutions des apparences », dans *Modes et Révolutions (1780-1804)*, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, 8 février-7 mai 1989, Paris, Éditions Paris-Musée, 1989, p. 115.

<sup>52</sup> Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *Clio*, n° 10, 1999, p. 36-37.

Ainsi, le travestissement féminin suggère un hiatus possible entre genre et sexe ; il révèle également un décalage non moins évident entre sexe et sexualité. Nous avons vu en effet que l'ambiguïté du travestissement favorise des équivoques homosexuelles, d'autant que le pouvoir de séduction de ces héroïnes travesties n'est pas imputable au genre masculin : il est bel et bien celui de personnages au genre problématique, qui, en tant que tels, troublent des personnages féminins qui ne semblent pas *a priori* particulièrement sensibles aux charmes du sexe masculin, ni féminin. Si l'amour passionné que Marceline, la fille du geôlier Roc, porte à Fidélio dans *Léonore ou l'amour conjugal*, peut-être attribué à son jeune âge (elle a seize ans), qui lui ferait aimer un homme encore juvénile, ce n'est pas le cas de *Lucrèce* qui, dans *La Jeune Prude*, témoigne d'un rejet viscéral de tout ce qui évoque des relations hétérosexuelles alors qu'elle se laisse séduire sans grande résistance par une femme déguisée en jeune homme. De même Desfontaines, dans *La Fille soldat*, met-il en scène une vieille fille, Jacqueline, dont « Victor » est le premier grand amour :

Victor : Vous êtes encore fille !

Jacqueline : D'son vivant, maman a fait l'impossible pour me marier ; mais j'ai toujours craint l'samans, et l'orsqu'Ambroise m'déclara qu'i m'aimait, j'pris la chose fort mal, et c'est tout simple ; puis, peu à peu, j'm'accoutumai à sa figure, i'm'fallut du temps, et j'allais m'rendre... quand j'te vis...

Victor : Moi !

Jacqueline : Quel amour tu m'inspiras ! Jamais tu n'trouveras son pareil<sup>53</sup>.

Même si Jacqueline, comme la Marceline du *Mariage de Figaro*, qui brûle d'épouser son propre fils, apparaît comme un personnage comique, elle n'en suggère pas moins l'hypothèse d'une autre sexualité et d'un rapport entre les genres distinct de celui qui se voit prôné dans le cadre du « conjugalisme » : en l'occurrence, Marceline, manifestement plus âgée que Victor, se complaît dans un rôle protecteur à l'égard de « son » bien-aimé, qu'elle comble de douceurs et voudrait garder à la maison.

De fait, le genre masculin lui-même ne sort pas indemne de ces aventures. Non seulement nos héroïnes travesties incarnent une masculinité infléchie par leur sexe véritable et suggèrent par leur performance même, ce que chaque genre peut avoir de conventionnel<sup>54</sup>, mais elles poussent par leur jeu l'autre sexe à se comporter autrement. Ainsi, dans *Les Hommes et les*

<sup>53</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>54</sup> On peut mentionner à ce sujet la longue scène dans laquelle *Lucrèce* apprend à « Lindor » comment se faire passer pour une femme. Dupaty, *La Jeune Prude*, *op. cit.*, scènes 16 à 20.

*Femmes*, l'omnipotence des femmes qui ont expulsé les hommes de l'île oblige certes en retour Fidoé à masquer son identité sexuelle et à se travestir pour survivre, mais sa relation avec Amaïlla, qui ignore la codification sexuée des rôles au sein du couple, est un bénéfice induit par cette contrainte première. Élevé comme une femme, ou plutôt indépendamment de toute référence à une complémentarité des sexes, Fidoé considère celle qu'il aime comme parfaitement égale à lui et initie avec elle une relation amoureuse bien distincte de la guerre des sexes à laquelle se livrent depuis des années ses parents. Dans quelques pièces, la pratique du travestissement s'accompagne d'ailleurs d'une discrète critique de l'institution conjugale : ainsi dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, le désir partagé des époux Moncornet pour Rose/Valsain nourrit leur désir de divorce avant que le dévoilement de la véritable identité de leur protégé(e) et de ses propres ambitions matrimoniales ne les renvoie à une réalité conjugale aussi convenue qu'insupportable. De même, on peut rapprocher dans *La Fille jockey* le choix du travestissement et la condamnation d'une conception archaïque du mariage, le père Labride prétendant disposer à sa guise de sa fille et l'attribuer à celui des deux prétendants – également stupides, de son propre aveu – qui l'emportera à la course. Est-ce un pur hasard si Constance, qui en se donnant pour jockey refuse d'être un bien dont on dispose, voue son cœur à Hyppolite, un fiancé qui porte le nom d'une amazone ?

Les pièces qui, sous la Révolution et l'Empire, mettent en scène des héroïnes travesties constituent un *corpus* étonnant et complexe. Dispositif polyphonique, chacune de ces pièces fait entendre des aspirations et des thèses qui entretiennent entre elles des rapports polémiques : aspirations des femmes à conquérir plus d'autonomie, réticence des hommes à la leur accorder, rappel d'une norme qui définit le genre féminin par sa vocation conjugale et maternelle, tentation d'un libertinage qui ouvrirait la voie à une codification moins rigide des genres au sein de la société et de la relation amoureuse. Les dramaturges, dans un contexte où l'exaltation révolutionnaire de l'énergie féminine retombe et fait place à une assignation réitérée des femmes à la seule sphère domestique, ont soin de faire de leurs pièces le relais du « conjugalisme » ambiant. Néanmoins, ils ne renoncent pas pour autant au potentiel dramatique et érotique du travestissement, bien au contraire. Plus que jamais, la littérature apparaît comme un lieu où l'imaginaire peut effectuer son travail de sape idéologique et réintroduire du *jeu* dans une réalité sociale rigidifiée par les enjeux de pouvoir.

*Inscrire le corps révolutionnaire  
dans la pathologie morale : la valse, le vertige  
et l'imagination des femmes*

Elizabeth Claire

LA MANIE DE LA VALSE À PARIS ET À LONDRES (1800-1816)

Avec la fièvre de divertissements et de plaisirs qui saisit la capitale française à la suite de la Révolution, la nouvelle valse<sup>1</sup> inaugure un phénomène collectif « d'extase<sup>2</sup> » dans les bals au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. La danse comme pratique sociale prend une importance<sup>3</sup> telle que les voyageurs font observer chez les Français le désir obsédant de se retrouver au bal. Le poète

---

<sup>1</sup> Après la Révolution, le menuet perd définitivement de son prestige et on lui préfère les contredanses, quadrilles et danses rondes comme la valse et la sauteuse. Le menuet reprendra temporairement une place de choix avec la Restauration, mais ce sera ensuite la polka qui remportera un grand succès.

<sup>2</sup> Roberto Poma, « Extase et guérison : sur l'intensification de la force de l'imagination du sujet malade », colloque *Les pouvoirs de l'imagination*, Projet PEPS-Imagination, 6-8 décembre 2010, CNRS, Institut des sciences de la communication (à paraître).

<sup>3</sup> Cet engouement pour la danse de couple qui caractérisa la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle peut être étudié à travers les écrits des femmes de cette époque, en particulier les romans et des lettres de Fanny Burney (M<sup>me</sup> D'Arblay), Jane Austen ou Rahel Levin Varnhagen, par exemple (les correspondances de cette dernière avec les romantiques d'Iéna et le médecin David Viet sont à cet égard très révélatrices) ; voir aussi Sarah Davies-Cordova, *Paris Dances: Textual Choreographies in the Nineteenth-Century French Novel*, London, International Scholars Publications, 1999 ; sur la popularité des quadrilles au début du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Alexandre Dratwicky et Cécile Duflo, « Divertissements de cour et quadrilles d'apparat sous l'Empire et la Restauration (1800-1830) », *Revue de musicologie*, 90, 2004/1, p. 5-54.

allemand Ernst Moritz Arndt, lors d'un voyage en France en 1790, note dans son journal de voyage (publié en 1804) à quel point le citoyen français s'est entiché de la valse : « L'amour pour la valse, et la nationalisation de cette danse allemande, sont complètement nouveaux. C'est seulement depuis la guerre que la valse, comme le tabac à fumer ainsi que d'autres modes communes sont devenus d'usage<sup>4</sup>. » Si l'on en croit l'analyse du *Times* de Londres, qui fait le constat des modes dansantes parisiennes en 1802<sup>5</sup>, *contre-danse* et valse représentent, sous le Consulat, des styles de danse associés à des catégories sociales différentes<sup>6</sup> : la valse est pratiquée par les jeunes générations révolutionnaires et la *contre-danse* par l'aristocratie.

Cette manie dansante donne naissance au personnage comique du Dansomane dans le ballet *La Dansomanie*, une « folie-pantomime » de Pierre Gardel représentée au Théâtre de la République et des Arts à Paris en 1800<sup>7</sup>, ainsi qu'aux représentations iconographiques comme « La manie de la danse » de Debu-court<sup>8</sup>. Pour la Fête du 14 juillet de l'An IX républicain, se construit une « salle de walse », salle de bal dédiée explicitement à la nouvelle pratique<sup>9</sup>. La valse s'intègre régulièrement dans les ballets de divertissement composés pour Napoléon par les compositeurs de sa Garde entre 1801 et 1814<sup>10</sup>. La danse inspire à tel point les jeunes générations

<sup>4</sup> « Liebe zum Walzer, und die Nationalisierung dieses deutschen Tanzes, ist ganz neu. Erst seit dem Kriege ist er mit den Tabakrauchen und andern gemeinen Moden gewöhnlich geworden » (Ernst Moritz Arndt, *Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799*, Leipzig, 2<sup>e</sup> éd., 1804, cité par Eduard Reeser, *De Geschiedenis van de Wals*, Amsterdam, H. J. W. Becht, s.d., p. 25-26).

<sup>5</sup> « The French Papers », *The Times*, Londres, 4 septembre 1802, p. 5510. Nous traduisons.

<sup>6</sup> Denise Z. Davidson (« Drinking, Dance, and the Moral Order », dans *France after Revolution: Urban Life, Gender, and the New Social Order*, Harvard UP, 2007, p. 153-183) montre que les bals champêtres, après la Révolution, sont un marqueur de différence entre les catégories sociales : les ouvriers ont adopté les nouvelles danses plus aisément que les aristocrates.

<sup>7</sup> M. B\*\*\*, *Courrier des Spectacles, Journal des Théâtres et de Littérature*, 26 Prairial An VIII de la République [1800], n° 1198, p. 2.

<sup>8</sup> Philibert Louis Debu-court, « La manie de la danse » [s.n.], 1809, n° 13262 du recueil de la collection Michel Hennin. *Estampes relatives à l'Histoire de France*, tome 170, pièces comprises entre les numéros 82 et 14791, période : 1350-1844.

<sup>9</sup> Voir les deux gravures de cette salle : *Vue de la salle de walse, Fête du 14 juillet l'An IX Républicain*, gravure à l'eau-forte, et *Fête Brillante de l'Anniversaire du 14 juillet 1801 du 25 Messidor de l'an 9 de la République Française dans les Champs Elisées*, gravure à l'eau-forte, coloriée, Paris, chez J. Chéreau, dans la Collection de Vinck, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*. Vol. 55: *Directoire, Consulat et Empire*.

<sup>10</sup> Voir, par exemple, le « Divertissement du 6 ventose an XII » composé par Louis-Antoine Duport qui contient deux « Walses » (manuscrit de musique « partie de Ballet », copie de l'adaptateur François-Charlemagne Lefebvre, fils, imprimée par Andrieu).



Debucourt, « La manie de la danse », estampe, s.l., s.n., [1809].

que la composition de valse est même attribuée à une jeune fille de dix ans, qui dédie le manuscrit à sa mère<sup>11</sup>.

La valse est une danse de couple où les individus sont amenés à négocier à la fois leur centre de gravité commun et leur parcours dans la salle. Dans cette danse tourbillonnante et audacieuse, pour reprendre les mots de Arndt<sup>12</sup>, il ne s'agit plus d'un contact passager entre l'homme et la femme comme dans une figure tournante de *contredanse*. Le pivot et la *prise fermée* du couple sont constitutifs de la valse, ce qui pose de nombreux problèmes dans la réception de cette danse.

Cette pratique de la prise fermée n'étant pas facile à acquérir, elle fit rapidement l'objet de railleries de la part d'artistes satiristes. Pierre la Mésangère<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Anna Boursault, *Deux Walses Pour le Piano Forte, composées et dédiées à sa Mère*, s.d. [entre 1805 et 1820, daté d'après le timbre, la qualité du papier, et la calligraphie de la couverture].

<sup>12</sup> Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, p. 18.

<sup>13</sup> Pierre la Mésangère, « Les Contrastes, *Le Bon Genre* n° 24 », dans *Observations sur les modes et les usages de Paris, pour servir d'explication aux 115 caricatures publiées sous le titre de Bon genre depuis le commencement du dix-neuvième siècle*, Paris, 1827. La première impression de cette caricature, publiée par H. Hannah à Londres, remonte à la période 1802-1812.

et, de l'autre côté de la Manche, Isaac Cruikshank<sup>14</sup> mettent en évidence dans leurs représentations le fait que la pratique du pivot ne permet plus de cacher une dysharmonie entre les corps des deux danseurs par la lenteur, les costumes pesants, etc. Une valse entre des partenaires aux corps divergents provoquait des situations disgracieuses : un petit homme se retrouvant le nez dans la poitrine de sa cavalière, une femme obligée de poser ses seins sur le ventre de son cavalier. Malgré les difficultés que posait la prise fermée, cette nouvelle disposition contribua au grand succès de la valse auprès du public des bals. Tant du point de vue physique que social, cette danse impliquait un nouveau fonctionnement du couple, qui se présentait désormais en face-à-face intime et de manière autonome par rapport au reste des danseurs.

La valse brise les anciens fantasmes du corps *noble*, modelé sur le corps parfait et puissant du roi<sup>15</sup>. Elle remplace ce modèle par un idéal du corps « naturel », libéré de la pesanteur des costumes aristocratiques et engagé dans le plaisir extatique de la vitesse tourbillonnante et de son vertige. Ce passage d'un corps noble (et nécessairement masculin) lié à la perfection de Dieu à un corps idéal moderne qui se dote, à l'image du couple, du pouvoir représentatif du corps social souverain, donne une nouvelle pertinence à l'autorité médicale<sup>16</sup> qui définit dorénavant les contours de cette perfection corporelle<sup>17</sup>. Sous l'autorité de l'hygiène<sup>18</sup>, le corps idéal féminin

<sup>14</sup> Isaac Robert Cruikshank, « Inconvenient partners in Waltzing », London, T. Tegg Cheapside, 1817. Cette image est numérisée et peut être consultée sur le site de la bibliothèque du British Museum (numéro d'enregistrement : 1935,0522.7.10) ; voir aussi Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires in the British Museum*, tome IX, London, British Museum, 1949.

<sup>15</sup> Voir Mark Franko, « Dance and the political: states of exception » dans Susanne Franco et Marina Nordera (dir.), *Dance Discourses*, London, Routledge, 2007, p. 11-28 ; Mark Franko, « The King Cross-Dressed: Power and Force in Royal Ballets » dans Sara Melzer et Kathryn Norberg (dir.), *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 64-84 ; Norman Bryson, « Cultural Studies and Dance History » dans Jane Desmond (dir.), *Meaning in Motion*, Durham, Duke UP, 1997, p. 55-80.

<sup>16</sup> Philippe Perrot, *Le Travail des apparences, ou les transformations du corps féminin, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 75.

<sup>17</sup> Sur la construction d'une esthétique du corps sain dans les écrits des femmes au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Nahema Hanafi, « Des plumes singulières. Les écritures féminines du corps souffrant au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 35, 2012, p. 45-66.

<sup>18</sup> Voir Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2004 et Morag Martin, « Doctoring Beauty: The Medical Control of Women's Toiletttes in France, 1750-1820 », *Medical History*, 49, 2005, p. 351-368.

se fait plus mince, plus délicat, moins résistant que celui de l'homme ; tandis que les hommes sains « jouissent d'une constitution ferme et robuste, d'un système nerveux réellement énergétique<sup>19</sup> ». Du fait de la proximité, dans la valse, entre l'homme et la femme et du besoin de négocier un centre de gravité partagé entre le corps du cavalier et celui de sa danseuse, cette danse rend aussi visibles les réalités des corps féminins et masculins, qui s'éloignent souvent de la perfection et des normes *genrées* auxquelles ils étaient censés adhérer (voir *Les Contrastes* de Mésangère<sup>20</sup>).

Si l'on suit l'argument proposé par Antoine de Baecque dans son livre sur le corps politique révolutionnaire, la mort du roi met fin à l'incarnation du pouvoir, notion qui cède sa place à la métaphore corporelle dans le domaine politique<sup>21</sup>. À cet égard, quand il s'agit des relations entre les sexes, la danse peut être considérée comme la discipline ultime du corps social individuel, et le bal comme la métaphore corporelle de cette discipline sociale à un niveau collectif.

La valse ne favorise pas l'aspect communautaire de la même façon que les *contredanses*, également à la mode à cette époque. Entièrement dédiée à ce qui n'était dans des contredanses qu'un moment tournant transitoire, la valse favorise la pratique du pivot, où le tourbillon du couple se libère dans l'espace du bal. C'est ainsi que le couple se retrouve dans l'indépendance et l'interdépendance ravissante de son intimité<sup>22</sup>. Ce qui était en 1765, selon le maître de danse *M. de la Cuisse*, une « manière allemande » ennuyeuse qui « n'occup[ait] que deux personnes », devient dans le contexte du bal parisien postrévolutionnaire une véritable extase du plaisir intime (rappelons que l'interdiction des bals masqués publics fut annulée avec grand éclat à

<sup>19</sup> C. Lanyer, *Essai Physiologique*, Paris, Didot Jeune, 1816, p. 8 et 11 ; voir aussi Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité : le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 2011.

<sup>20</sup> Consultable sur le site de la bibliothèque du British Museum ([www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)).

<sup>21</sup> Voir Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

<sup>22</sup> Cette sensation de ravissement est nommée en allemand *Waltzliebelust* et apparaît dans les écrits de Rahel Levin Varnhagen, David Veit et Goethe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour une analyse de ce phénomène et de la philosophie égalitariste de Rahel Levin, voir Elizabeth Claire, « *Waltzliebelust*: vertigine e sogno di egualitarismo », *Immaginari corporei e rappresentazioni di genere tra danza, scrittura e società* à cura di Susanne Franco, dans les actes du colloque *Nuove frontiere per la storia di genere. Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010)*, Laura Guidi et Maria Rosaria Pellizzari (dir.), Salerno, Presses universitaires de l'université de Salerno, à paraître en 2013.

Paris en 1800 au moment de la réouverture du Bal de l'Opéra<sup>23</sup>). L'individuation du couple et le plaisir évoqué par la valse font surgir un point d'antagonisme entre cette nouveauté dansante et le principe républicain du « bon partage entre l'ordre privé et l'ordre public<sup>24</sup> ». Les écrits contre la valse évoquent souvent le mot de « contagion » pour parler des dangers de cette pratique « révolutionnaire » qui échauffe l'imagination des femmes. Le plaisir du vertige de la valse représente un état passionnel débordant de manière *collective*, problème particulièrement troublant lorsqu'il s'agissait des « personnes du sexe ». Sous l'autorité de la nouvelle science de l'hygiène, une appréciation de la subjectivité « passive mais politiquement chargée de la maternité Républicaine<sup>25</sup> » devait dompter tout plaisir féminin *privé*, comme l'était notamment la valse, ce « luxe particulier<sup>26</sup> ».

Les représentations iconographiques ayant pour objet la valse présentent un grand intérêt en ce qu'elles offrent à l'historien une occasion d'analyser le regard porté par les étrangers sur cette nouvelle pratique dansante. La valse n'arrive en Angleterre qu'en 1812, beaucoup plus tardivement qu'en France. Avec le vertige qu'elle procure, elle semble constituer pour certains une occasion merveilleuse, tandis que d'autres n'y voient qu'une danse déstabilisante, arythmique, indomptable, donc forcément vulgaire. Les artistes satiriques donnent à voir un corps féminin métaphorique de la Révolution française, où se cristallisent peurs masculines et angoisses politiques. Prenons l'exemple du *Walzer au mouchoir*, de l'artiste satirique anglais James Gillray, publié en 1800<sup>27</sup>. On voit comment la force des représentations négatives associées à la valse mêle à la fois la menace que représente l'événement révolutionnaire en France au-delà de ses frontières,

<sup>23</sup> Le ministère de la Police générale autorise le Théâtre des Arts à Paris à donner des bals masqués en février 1800. Cette autorisation est publiée dans le *Courrier des Spectacles* « Lois et actes du gouvernement, 5 Ventôse, an VIII républicain », p. 1-2. Voir Elizabeth Claire, « *La Dansomanie*, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Champion, coll. « Colloques, Congrès et Conférences », 2011, p. 357-371.

<sup>24</sup> Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995 [1989], p. 126.

<sup>25</sup> Joan B. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell UP, 2001, p. 131.

<sup>26</sup> « [L]e luxe particulier est aussi dangereux à la fortune, aux mœurs, à la santé, que le luxe public est favorable à l'émulation nationale », P.J. Marie de Saint-Ursin, *L'Ami des Femmes, ou Lettres d'un médecin*, Paris, Barba, 2<sup>e</sup> éd. 1805, p. 58.

<sup>27</sup> James Gillray, « *Walzer au Mouchoir* », London, H. Humphrey, 1800.

et la remise en cause du statut des hommes républicains français par rapport à leurs compatriotes féminines. L'artiste raille le renversement des rapports de force provoqué par la *révolution* entre les sexes, et entre le peuple et l'aristocratie. La prise fermée oblige le cavalier de petit gabarit à attraper les deux extrémités de son mouchoir pour entourer la taille de sa partenaire afin d'acquiescer la maîtrise et la conduite du couple dansant. Dans cette illustration critique de la prise fermée, la masculinité du petit homme hissé sur la pointe des pieds est donc réduite à un artifice.



James Gillray, « Walzer au Mouchoir », estampe, London, H. Humphrey, 1800.

À côté du renversement du pouvoir *genré*, l'artiste montre clairement que ce couple révolutionnaire, ici vulgarisé, devient un modèle pour les deux autres couples de l'image, dont les vêtements dénotent l'appartenance à une classe privilégiée. Le renversement illustré est donc double : d'un côté, la femme révolutionnaire semble diriger l'homme, de l'autre l'aristocratie est représentée dans une position d'infériorité. La référence aux Jacobines « amazoniennes » et à la polémique que déclenchèrent les vêtements féminins pendant la Révolution, ici symbolisés par le bonnet rouge de la liberté que porte la valseuse, ne saurait échapper aux lecteurs et lectrices anglais de l'époque. C'est précisément cet accessoire vestimentaire qui conduisit à la suppression des sociétés de femmes révolutionnaires en 1793<sup>28</sup>. L'aspect *genré* du contrôle dans la valse semble

<sup>28</sup> *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 39, 9 Brumaire An II Républicain (30 octobre 1793), cité en détail par Lynn Hunt dans son étude des conflits liés aux modes masculines et féminines révolutionnaires (« Freedom of Dress in Revolutionary France », dans *From the Royal to the Republican Body*, *op. cit.*, p. 224-249).

mettre en question le pouvoir conjugal masculin que la danse de société était censée symboliser. Si le bal opère comme vitrine de l'ordre social d'une société, comme un microcosme reflétant l'état et le fonctionnement de l'institution du mariage, la pratique de la danse de bal donne corps aux rapports de genre dans le couple, illustre par ses évolutions techniques le développement de la société et rend publiques les transformations de la culture conjugale.

Quand la valse est pratiquée pour la première fois à la Cour anglaise en 1816, le *Times* de Londres fait part de l'événement, évoquant un grand scandale pour la société. Les Royalistes que sont les rédacteurs du *Times* s'inquiètent qu'une telle pratique, instaurée en Angleterre, puisse les priver de l'exercice de leur influence sur les réglementations tacites des bals, notamment en ce qui concerne la conduite des femmes de la classe supérieure. Ils constatent « avec douleur » que

[...] la danse étrangère et indécente qu'on appelle la valse a été introduite (nous croyons, pour la première fois) à la cour Anglaise vendredi. C'est une circonstance à ne pas passer sous silence. Les mœurs d'une nation dépendent de ses habitudes : et il suffit de regarder avec ses propres yeux les membres entrelacés, la compression des corps dans cette danse, pour voir qu'il ne s'agit pas de la réserve modeste qui distinguait, jusqu'à présent, la femme anglaise. Aussi longtemps que cette exhibition obscène [*obscen display*] fut limitée aux prostituées et aux femmes adultères, elle ne méritait pas notre attention ; mais quand la danse fut imposée aux classes respectables de notre société par l'exemple diabolique de personnes supérieures, c'est notre fonction d'alerter chaque parent, pour qu'il évite que sa fille soit exposée à cette contagion si mortelle<sup>29</sup>.

Dans cette diatribe contre la valse, l'allusion à l'obscénité se superpose à celle de la contamination éthique et *quasi* politique pour montrer que la valse, identifiée à la Révolution française, comme on a pu le voir dans l'iconographie de Gillray, est une maladie sociale capable de corrompre la moralité et l'identité nationale des classes respectables en Angleterre, et celles des femmes en particulier. Le contact dit « immoral » de la valse est accusé de transformer les femmes respectables, qui deviendraient alors indistinctes des femmes publiques.

Du point de vue des élites anglaises, comme on a pu le voir dans l'extrait de l'article du *Times* de Londres, la manie de la valse constitue un

<sup>29</sup> *The Times*, Londres, 16 juillet 1816, 2. Nous traduisons. Voir aussi Arthur Henry Franks, *Social Dance: A Short History*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 69.

indice qui différencie les catégories sociales<sup>30</sup>. L'identification de la valse à la francité et aux récents événements révolutionnaires suggère également combien la danse de couple peut être investie de fortes connotations politiques et subversives quant aux rapports de pouvoir. Ces représentations renforcent l'hypothèse selon laquelle la réception de la valse, en Angleterre comme à Paris, s'est liée non seulement à une vision de la Révolution en France, mais aussi aux changements des rapports sociaux entre les sexes que cet épisode de troubles sociaux et politiques a provoqués<sup>31</sup>. Le qualificatif de manie, souvent attribué à la pratique de la valse, révèle les liens très forts que les contemporains établirent d'emblée entre le goût affirmé des jeunes pour la valse et la notion de contagion ou d'épidémie, menaçant l'existence de la distinction entre les adeptes de la contredanse et les valseurs – distinction qui s'altère progressivement dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il n'est donc pas anodin que la valse ait rencontré de fortes résistances dans la communauté des hygiénistes dont les écrits s'attachèrent à établir un lien fort entre le corps révolutionnaire de « la femme » et les dangers contagieux d'une imagination féminine *prise* par la valse.

### LA PRATIQUE DE LA VALSE SELON LA PRESSE MÉDICALE FRANÇAISE

On note que le vertige est une constante dans l'iconographie satirique de la valse. Dans *Walzer au Mouchoir* de Gillray, le nystagmus de la danseuse principale révèle l'état d'extase vertigineuse de cette femme révolutionnaire et amazonienne. Dans *La Sauteuse* de Mésangère, la nuque d'une des cavalières est cassée à angle droit, tant sa tête est entraînée dans l'élan centrifuge

<sup>30</sup> Un phénomène analogue peut être observé dans l'évolution *genrée* du corps sportif à cette époque. Pour une analyse du corps féminin sportif et de la différenciation des corps selon la catégorie sociale, voir Betty Rizzo, « Equivocations of Gender and Rank: Eighteenth-Century Sporting Women », *Eighteenth Century Life*, 26, 2002/1, p. 70-93. Voir aussi Georges Vigarello, « Le sport au féminin » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *L'Histoire du corps*, vol. 2, Paris, Le Seuil, 2005, p. 358-362; et G. Vigarello, « La Parisienne, femme "active" » et « Le dandy et le féminin », dans *Histoire de la beauté*, *op. cit.*, p. 148-155.

<sup>31</sup> Outre Geneviève Fraisse, voir Anne Verjus et Denise Z. Davidson, *Le Roman conjugal: chroniques de la vie familiale à l'époque de la Révolution et de l'Empire*, Seyssel, Champ Vallon, 2011; Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, 1988.

du pivot (cette posture de nuque se retrouve aussi chez les valseuses de Debu-court dans *La Manie de la danse*). Les hygiénistes confirment cette liaison dangereuse entre valse et vertige.

Dans la presse médicale française du début du XIX<sup>e</sup> siècle, s'exprime régulièrement la crainte que la vie « civilisée », notamment la vie urbaine des grandes villes, n'induisse une mollesse corporelle et morale aux effets néfastes sur la constitution, donc sur la santé. Ce problème, nommé fréquemment « le luxe », est censé se régler par l'adoption collective d'un certain nombre de règles d'hygiène. Or, l'arrivée de la valse, qui demande une certaine tonicité physique, relance d'anciens débats concernant la pratique du bal « populaire », les interdictions et les préventions contre les danses étant par la suite appliquées à toutes les classes de la société urbaine. Le discours médical s'articule progressivement autour de l'idée que cette danse serait non seulement à l'origine d'une manie révolutionnaire, mais aussi de nombreuses maladies féminines. Comme le souligne Geneviève Fraisse dans son analyse des textes de médecins-philosophes qui ont écrit sur la différence des sexes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Roussel, Cabanis, Destutt de Tracy, Moreau de la Sarthe, Jouard, Virey), « [b]ien avant que les philanthropes s'emparent de cette idée pour moraliser les classes pauvres, l'hygiène apparaît significativement dans ces textes comme la seule conduite proposée au sexe féminin [...] c'est une technique nouvelle pour éduquer la femme à son rôle<sup>32</sup> ».

En 1797, un pamphlet allemand accuse la valse d'être le point faible des jeunes générations allemandes et le facteur principal de la dégradation de leur santé physique et mentale<sup>33</sup>. Un an plus tard, le médecin Christoph Wilhelm Hufeland, qui comptait parmi ses auditeurs Goethe, Schiller, Von Humboldt et Hegel, publie un livre de recettes d'hygiène qui a pour but de prolonger la vie<sup>34</sup>. Le médecin français Pierre Joseph Marie de Saint-Ursin, ancien médecin de l'armée du Nord et rédacteur en chef de *La Gazette de Santé* de Paris, publie en 1804 son propre livre sur l'hygiène des femmes<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 145-146.

<sup>33</sup> Salomo Wolf, *Beweis dass das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey, Deutschlands Söhnen und Töchtern angelegenlichst empfohlen*, 2<sup>e</sup> éd., Halle, Johann Christian Hendel, 1799 [1797].

<sup>34</sup> Goethe consulta, mais ne commenta pas ce texte de Hufeland : on sait qu'il en demanda un exemplaire pour sa mère. Voir Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe*, vol. 2, Hamburg, Christian Wegener Verlag, 1964, p. 304.

<sup>35</sup> Saint-Ursin, « Lettre Sixième : Du Luxe privé – de la walse », dans *L'Ami des Femmes, ou Lettres d'un médecin*, Paris, Barba, 1<sup>re</sup> éd. 1804, p. 59-68.

qui récupère nombre d'idées des écrits de Hufeland. Ce dernier prévient la jeune génération allemande qu'elle est en train de gaspiller sa jeunesse avec des exercices « épuisants et durs » tels que « la danse perpétuelle<sup>36</sup> ». Hufeland avertit que ces activités ont deux effets négatifs : « on épuise vite les forces vitales [*Lebenskräfte*], et les fibres deviennent assez vite dures et sèches ». Et d'ajouter :

Pour le sexe féminin en particulier, la danse est un moyen commun de se consumer et de se faire vieillir rapidement. Combien de fois n'ai-je déjà vu avec des danses passionnées et exagérées, en peu d'années, la plus belle fleur de la jeunesse détruite, et la peau séchée et blêmie ? Ces observations ne devraient-elles pas être capables de contenir un peu cette dansomanie [*Tanzwuth*] ? Les bénéfiques [de la jeunesse] ne devraient-ils pas mériter un petit sacrifice du plaisir momentané<sup>37</sup> ?

La danse, en tant qu'exercice *passionné* et *exagéré*, est ici rapportée au plaisir féminin. Des romans et des lettres d'écrivaines du temps assimilent également le bal à une entreprise féminine. Or, la danse de couple étant souvent liée à une interrogation sur la relation de pouvoir entre l'homme et la femme, la pratique de la valse paraît offrir à certaines l'espoir de renégocier les rapports au sein du couple<sup>38</sup>.

Un médecin comme P. E. Remy, dans sa *Dissertation Médicale sur l'exercice de la danse*, affirme aussi que la danse est « l'apanage du sexe féminin<sup>39</sup> », mais selon la forme dansée, elle peut avoir des bénéfices comme des inconvénients. En 1814, les médecins Pariset et Villeneuve publient un article sur l'importance de la circulation du principe vital dans le corps dansant. Ils constatent que certaines danses comme le menuet sont excellentes pour la santé des femmes, qui manquent habituellement d'exercice physique, mais

<sup>36</sup> Christoph Wilhelm Hufeland, *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*, vol. 2, 1798, p. 82. Nous traduisons. Cet ouvrage compte au moins sept éditions entre 1798 et 1853.

<sup>37</sup> L'auteur suggère qu'un engagement ponctuel et mesuré avec la danse pourrait inoculer contre la maladie (*ibid.*, p. 212) ! En revanche, il condamne la transpiration dans l'amour et dans les « danses agressives », actes dangereux, surtout pour les personnes souffrant déjà de symptômes respiratoires (p. 217).

<sup>38</sup> Voir les correspondances de Rahel Levin Varnhagen et de Jane Austen, qui sont sur ce point très révélatrices. Sur les écrits philosophiques de Rahel Levin, salonnière juive-allemande et écrivaine romantique, voir Elizabeth Claire, « Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness & Miscarriage », *Studies in Eighteenth Century Culture*, 38, 2009, p. 199-236.

<sup>39</sup> P. E. Remy, « À l'égard des sexes » dans *Dissertation Médicale sur l'exercice de la danse*, n° 12, Paris, Didot le Jeune, 1824, p. 18.

que la valse « comme toute espèce de mouvement spontané poussé à un certain degré qui se compose principalement d'une succession non interrompue de mouvements circulaires » est « capable d'affaiblir ou de diminuer les facultés intellectuelles, en appelant vers les parties inférieures du corps une trop grande quantité de fluide nerveux, de *principe vital*<sup>40</sup> ». D'autres médecins observent que « certaines espèces [de danse], telles que la valse et la sauteuse » sont connues pour le choc et pour les « accidents encore plus graves<sup>41</sup> » qu'elles provoquent chez les femmes. Ces accidents graves sont, d'après eux, ceux qui relèvent du vertige et du toucher, aspects de la valse qui agissent sur l'imagination et ont donc un rapport avec la perception, la pensée et le désir. Les discours sur cette pratique malade ne s'adressent pas au seul lectorat académique mais aussi à un public plus large, notamment féminin<sup>42</sup>. Les médecins, auteurs de traités et d'articles sur la valse, répandent ainsi la crainte que la manie du plaisir de la valse, son vertige, provoque des passions et des fantasmes intimes dangereux, ce phénomène risquant même de se transformer en épidémie.

#### DE LA VALSE ET DE L'IMAGINATION DES FEMMES, UNE QUESTION D'EXCÈS

Arrêtons-nous sur l'ouvrage que Saint-Ursin publia en 1804<sup>43</sup>, *L'Ami des Femmes, ou Lettres d'un Médecin*, dans lequel la valse est décrite comme une véritable bataille des sexes. Le sujet inspira à l'auteur un chapitre entier de ce traité « grand public », écrit pour les femmes et dédié à Madame Joséphine Bonaparte, une insatiable valseuse. Ce livre de presque quatre cents

<sup>40</sup> Pariset et Villeneuve, « Danse », dans *Dictionnaire des sciences médicales* (DAC-DES, vol. 8), Paris, Panckoucke, 1814, p. 4 et 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 6: « Quelques personnes se sont élevées contre la danse, et l'ont bannie, par différents motifs, de l'éducation de la jeunesse ». Le texte cite ensuite un ouvrage intitulé *Règles pour travailler utilement à l'éducation des enfans, dans lequel il est affirmé que « dès qu'une fille apprend à danser, elle est perdue ».*

<sup>42</sup> P.J. Marie de Saint-Ursin, « Lettre Sixième : Du Luxe privé – de la valse », dans *L'Ami des Femmes, op. cit.*, 1804, p. 59-68 ; voir aussi Samuel Auguste André David Tissot, *The Lady's Physician, A Practical Treatise on the Various Disorders Incident to the Fair Sex, with Proper Directions for the Cure thereof. The Whole laid down in so plain a Manner, as to enable every Reader not only to be a competent Judge for herself...* Translated by an Eminent Physician, London, J. Pridden, 1776.

<sup>43</sup> Ce livre, publié la même année que le Code civil, connaît une deuxième édition augmentée en 1805 : nous renvoyons aux deux.

pages contient une série de lettres et un appendice de recettes « cosmétiques et curatives ». Dans sa « Lettre Sixième », Saint-Ursin essaie de convaincre ses lectrices, femmes de mode, que la valse fait partie des habitudes indécentes auxquelles il faut résister : la valse est une imposture séduisante se révélant un « guerrier féroce » qui « déchire sa proie<sup>44</sup> », c'est-à-dire la santé des femmes. Voici sa description du bal : « Le violon fait une utile diversion. On a relégué l'antique menuet et la ronde naïve, remplacés par la savante contre-danse. La walse [*sic*] impétueuse, la walse que proscrivent Saint-Preux et Werther [...] s'empare du salon<sup>45</sup> ». L'auteur ajoute ensuite une note de bas de page, citant quelques pages précises des *Passions du jeune Werther* de Goethe, roman qu'il présente comme « l'œuvre le plus sentimentalement dangereux que je connoisse ». Saint-Ursin rebaptise la prise fermée « les bras de la mort » et la décrit en ces termes :

Les regards confondus, absorbés l'un dans l'autre ; genou contre genou, les mains entrelacées, corps à corps, j'ai presque dit bouche à bouche, ils décrivent, en délirant, des cercles multipliés [...] voyez-la Madame, éperdue, sans mouvement, sans voix, la poitrine pantelante, et décidez si c'est d'une lutte ou d'une danse qu'une femme sort ainsi épuisée<sup>46</sup>.

Selon l'auteur, les jeunes femmes emportées par un réflexe involontaire n'arrivent pas à résister aux plaisirs du bal, plaisirs étroitement liés au luxe des villes modernes qui détourne des devoirs maternels. Dans cet état de *valso-manie*, les filles oublient la fatigue et ignorent leur propre santé ; les femmes oublient leurs maris ainsi que leurs enfants. Saint-Ursin donne l'exemple d'une jeune épouse qui se jette sur des mets délicieux importés du monde colonial et, suite à ce repas luxueux, met son corps dans un état que le médecin décrit comme « chancelant » afin de pouvoir valser au bal :

[...] à peine l'indisposition est dissipée qu'on parle d'un bal : l'épouse du convalescent, et qui fut complice de son dîné, sent bien quelques secrets reproches aussi de son estomac ; mais sourde à ses avis, l'ardeur du plaisir l'emporte : le moyen de résister à un bal ! Il fait froid, mais on a une mante nouvelle et d'un goût merveilleux ; il neige, mais la voiture est là ; l'enfant nouveau-né réclame le sein nourricier, mais le bal va s'ouvrir ; on oublie l'époux malade, [...] les cris de l'enfant ; on entraîne seulement

<sup>44</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, p. 60.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 61-62. Pour une analyse des discours médicaux et littéraires qui font le lien entre la valse et l'avortement, voir Elizabeth Claire, « Monstrous Choreographies », art. cité.

l'amant adoré : on arrive, on danse, et une walse délicieuse précipite la jeune insensée des bras du plaisir dans les bras de la mort<sup>47</sup>.

Même si d'autres médecins-philosophes, comme Julien-Joseph Virey, qui écrit sur « la question de la femme<sup>48</sup> », évitent la question des relations de sexe en se plaçant sur le terrain de l'hygiène, préférant étudier l'exception féminine à travers l'opposition de l'homme à l'animal<sup>49</sup>, Saint-Ursin n'hésite pas à identifier l'antagonisme du genre qui trouve ses origines dans les événements politiques de la Révolution.

Dans sa préface à la deuxième édition du livre, l'auteur précise sa pensée sur le rôle social de la femme dans une société républicaine et saine : « il est maintenant à peu près décidé que ce partage absolu du pouvoir [entre l'homme et la femme] » promu par la Révolution, « école fatale à tant de titres<sup>50</sup> », dit-il, « serait un sujet perpétuel de rixes, et que l'un doit dominer par la force comme l'autre par les grâces<sup>51</sup> ». Classiquement, le sentiment est pour lui l'apanage de la femme, car c'est dans « le cercle étroit de ses sensations » qu'elle doit trouver la félicité, tandis que les hommes la cherchent « dans l'ambition et la gloire<sup>52</sup> ». La sensation de vertige appartient exclusivement à la catégorie du « délire » médical, car le contact entre deux personnes établit, par voie de *sympathie nerveuse*<sup>53</sup>, une communication entre « l'organe » de la peau et d'autres organes – en particulier le cœur,

<sup>47</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, 1805, p. 48-49. Sur la métaphore des *bras de la mort* à laquelle renvoient les illustrations satiriques gravées de l'artiste anglais Thomas Rowlandson (*The English Dance of Death*, London, R. Ackermann's Repository of Arts, 1815), voir Elizabeth Claire, « L'inconvenance du corps révolutionnaire en Angleterre, ou la valse macabre », *Analele Universitatii Bucuresti, Série Histoire*, 58, 2009, p. 49-66.

<sup>48</sup> Julien-Joseph Virey, *De la Femme sous ses rapports physiologique, moral et littéraire*, Paris, Crochard, 1823.

<sup>49</sup> Voir une comparaison des discours médico-philosophiques de l'époque traitant de « la question de la femme » dans le troisième chapitre du livre de Geneviève Fraisse « La faiblesse de l'espèce », *op. cit.*, 129-175.

<sup>50</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, 1805, p. xv.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. XLVII.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. XLVIII.

<sup>53</sup> Les « sympathies » sont définies comme étant, dans le langage commun, « le résultat d'impressions *actuelles*, ou le souvenir d'impressions passées fournies par les sens » et, dans la sphère médicale, elles désignent « les communications spéciales de certains organes entre eux, et les communications générales qui font ressentir au système entier les affections des organes particuliers, sans enchaînement naturel de fonctions » (P. Pons, *Essai sur les sympathies, considérées sous le rapport de la médecine; Thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 27 juin 1818, pour obtenir le grade de Docteur en médecine*, Paris, Didot Jeune, 1818, p. 7).

l'utérus, et le cerveau – de la femme. *Le Médecin du peuple*, écrit par des médecins afin d'instruire les sages-femmes sur les maladies féminines, suggère ainsi que le mariage serait « utile » à la femme souffrant des premiers symptômes d'une manie, mais que la danse lui serait « très nuisible<sup>54</sup> ». La danse, et surtout la valse, est censée produire chez les femmes sensibles non seulement la phtisie pulmonaire<sup>55</sup>, mais aussi des fausses couches et toute une gamme de manies sexuelles : la *clitorimanie*<sup>56</sup>, l'*hystéromanie*, la *nymphomanie*<sup>57</sup>, l'*érotomanie*<sup>58</sup>, etc. Saint-Ursin affirme que ce délire des sens épuise les femmes, les abandonnant « éperdues, sans mouvement, sans voix, la poitrine pantelante<sup>59</sup> ».

Ces textes condensent exemplairement un champ notionnel et sémantique liant valse, vertige et manie, contribuant à la construction des différences entre les sexes. L'historienne Elizabeth Colwill note que le terme de « sexe » ou de « personnes du Sexe » surgit dans les discours politiques de la Révolution parallèlement à d'autres expressions de l'altérité, tels « le sauvage » ou « l'esclave ». Ces termes fonctionnent comme indices de frontières évolutives du pouvoir social, ainsi que comme le moyen propre à la reconfiguration de ce même pouvoir et des relations sociales qui y sont inscrites<sup>60</sup>. Les discours sur le corps sexué concernent toujours la représentation du corps féminin, corps inéluctablement identifié à sa capacité reproductive. Geneviève Fraisse propose une lecture stimulante du célèbre texte du médecin philosophe Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, qui confirme cet état de fait :

<sup>54</sup> L. Vitet, *Le Médecin du peuple, ou Traité complet des maladies dont le peuple est communément affecté: ouvrage composé avant la révolution française*, par L. Vitet, Médecin professeur, tome XI, « Maladies des femmes, Accouchemens », Lyon, Frères Perisse, 1804, p. 471.

<sup>55</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, 1804, p. 60.

<sup>56</sup> L. Vitet. *op. cit.*, p. 470.

<sup>57</sup> De Bienville, M.-D.-T., *La Nymphomanie, ou traité de la fureur utérine...* par M.-D.-T. De Bienville, Docteur en médecine, Nouvelle édition conforme à celle d'Amsterdam de 1778, augmentée d'une Introduction et d'une Notice sur l'auteur par le D<sup>r</sup>. X. André, Paris, Office de Librairie, 1886 [1771].

<sup>58</sup> M. Guitard, *Des Passions considérées dans leurs rapports avec la médecine*, Paris, Bossange, Masson et Besson, 1808, p. 23.

<sup>59</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>60</sup> Elizabeth Colwill, « Sex, Savagery, and Slavery in the Shaping of the French Body Politic » dans *From the Royal to the Republican Body*, *op. cit.*, p. 199-223. Colwill s'appuie sur la thèse de Joan Scott qui, dans son texte fondateur, *Gender and the Politics of History* (New York, Columbia UP, 1988), définit le *gender* comme étant à la fois moyen de représenter les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes et élément constitutif des relations sociales entre les sexes.

La femme est tout entière dans son sexe. La femme est le Sexe parce que l'organe sexuel est déterminant dans sa fonction, celle de la reproduction des êtres humains. [...] La confusion terminologique entre la fonction organique et le rôle social est facile, car ce rôle féminin de la maternité devient réellement dans la société contemporaine une fonction sociale reconnue comme telle<sup>61</sup>.

Cabanis est très souvent cité dans les thèses médicales qui nous intéressent. La valse, pratique corporelle qui symbolise la possibilité d'une évolution dans la fonction sociale du couple, se trouve être la cible des hygiénistes cherchant à protéger la fonction maternelle, fondement de l'identité féminine républicaine que la médecine tente d'orchestrer par ses écrits<sup>62</sup>. Quant à Saint-Ursin, il n'est pas le seul médecin de son époque à s'intéresser aux problèmes posés par les nouvelles pratiques dansantes telles que la valse et la sauteuse. La valse est intégrée à un débat socio-médical<sup>63</sup> centré sur la problématique de l'imagination des femmes dont la presse spécialisée se fait l'écho, parce qu'elle sollicite tout particulièrement la sensibilité des danseuses par le *toucher* et engendre une sensation de *vertige*. Cependant, l'interprétation des conséquences de la sensation de vertige divergent. Tandis que Rahel Levin, dans une lettre à son ami le médecin David Veit, évoque ce vertige pour imaginer une société future romantique et une modernité allant vers l'égalitarisme et le rêve<sup>64</sup>, Saint-Ursin affirme que le vertige n'est pas lié à une imagination « créatrice » du rêve, mais à une imagination trompeuse qui propose, par « la dégradation de l'amour », « le délire des sens » comme il le dit lui-même<sup>65</sup>. Comment expliquer cet écart entre les rêves d'une philosophe féministe comme Rahel Levin et les craintes d'un hygiéniste républicain comme Saint-Ursin ? Comme le constate Geneviève Fraisse, les excès et les passions de l'être féminin « débordant la stricte fina-

<sup>61</sup> Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>62</sup> « L'hygiène est justement le concept qui indique comment la femme, reproductrice de l'espèce, participe du mouvement de civilisation » (Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 146).

<sup>63</sup> La dimension pathologique évoquée dans les écrits sur la valse et le corps des femmes devient un *leitmotiv* et se développe encore davantage avec l'exportation de cette danse en Angleterre et aux États-Unis. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on retrouve des ouvrages qui prolongent et nourrissent ce débat socio-médical. Voir William Herman, *The dance of death*, San Francisco, H. Keller & Co., 1877 ; et Theresa Shirk Bowers [pseudo., Ambroise Pierce], *The dance of life, an answer to the "Dance of death", by Mrs. Dr. J. Milton Bowers*, San Francisco, San Francisco News Co., 1877.

<sup>64</sup> Elizabeth Claire, « *Walzliebelust*: vertigine e sogno di egualitarismo », art. cité.

<sup>65</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, p. 60.

lité de la reproduction seront contrôlés » par l'hygiénisme, ce dernier constituant « l'exercice propre à discipliner la nature féminine<sup>66</sup> ».

## DE L'HYGIÈNE À LA PATHOLOGIE DANS LA VALSE

En 1798, Philippe Pinel publie sa *Nosographie Philosophique ou Méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, dans laquelle il constate l'émergence, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, des maladies féminines de nature « nerveuse<sup>67</sup> ». Cette observation d'une catégorie de maladie *genrée* se concrétise avec la publication de divers ouvrages fondateurs de la « médecine morale », partie intégrante de la nouvelle « Science de l'homme<sup>68</sup> ». Le médecin Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, dans son *Histoire naturelle de la femme* publiée en 1803, associe la pathologie nerveuse aux femmes aisées, dont l'équilibre de la sensibilité n'est plus assuré par l'exercice physique :

Le mouvement musculaire et le développement de la sensibilité ont un principe commun, l'action nerveuse qui doit être également employée par ces deux ordres de phénomènes ; mais si la sensibilité prédomine ; si elle parvient à cet empire que lui font usurper, chez les femmes d'une certaine classe, l'inaction des muscles et le développement immodéré des passions, les forces vitales cessent bientôt d'avoir une marche régulière ; elles s'égarant, se pervertissent, et dans leurs cruelles aberrations, produisent les maladies nerveuses, ces tristes effets du luxe chez les peuples modernes.

L'exercice doit donc contribuer à la santé des femmes ; mais la manière de s'y livrer ne paraît pas indifférente...

Cette idée d'un possible déséquilibre de la sensibilité n'est l'invention ni de Moreau de la Sarthe, ni de Pinel, l'idée étant déjà présente pendant la Révolution. Ces discours, lorsqu'on les croise avec des représentations de nouvelles danses de bal à la même époque, offrent une grille de lecture du corps dansant qui conjugue les préoccupations de la science de l'hygiène avec un jugement moralisateur sur les fonctions du corps et l'esprit de la femme. C'est une lecture *savante* du corps dansant qui relie la physiologie et l'analyse de la pensée féminine.

<sup>66</sup> Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 146.

<sup>67</sup> Cité par Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Histoire naturelle de la femme suivie d'un traité d'hygiène appliqué à son régime physique et moral aux différentes époques de sa vie*, tome 2, Paris, Duprat et Letellier, 1803, p. 386.

<sup>68</sup> Pierre Jean Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, 1802.

Notre *corpus* fait apparaître une procédure de classification moralisatrice des danses : d'un côté, les *bonnes* danses comme pratiques *hygiéniques*, servant à éduquer les jeunes et à prévenir les maladies telles la mollesse et la mélancolie, liées à la culture urbaine ; de l'autre, les danses *dangerieuses* relevant de *la pathologie*, causes de folie et d'autres maladies supposées spécifiquement féminines. Moreau de la Sarthe insiste sur le fait que certaines danses devraient être abandonnées par les femmes « parce qu'elles occasionnent des secousses trop violentes, ou une agitation, un ébranlement d'où résultent des vertiges et d'autres symptômes nerveux ». Et d'ajouter :

Cet effet est un des grands inconvénients de la Walse ; et les circonstances de cette danse voluptueuse, ses tournoiemens rapides, les étreintes caressantes et les enlacements amoureux des danseurs, leur contact excitant et magnétique, enfin une succession trop pressée et trop longtemps continuée d'émotions vives et agréables, produisent quelquefois chez les femmes d'une constitution irritable et mobile, des syncopes, des spasmes et d'autres accidens qui devraient faire renoncer à cette danse, quand bien même la décence et les mœurs qu'elle blesse ne seraient pas un motif suffisant de proscription<sup>69</sup>.

Notons que les « accidents » auxquels se réfère l'auteur sont les fausses couches de femmes qui dansent enceintes : autre *leitmotiv* du temps<sup>70</sup>, dont nous parlerons.

## DU VERTIGE ET DE LA SYMPATHIE NERVEUSE

Le médecin allemand Marcus Herz rédige un traité philosophique sur le vertige en 1791<sup>71</sup>. Son projet intellectuel est d'articuler la physiologie à la

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 393-395.

<sup>70</sup> En 1826, le chanteur lyrique Michael Kelly raconte, à propos de son séjour en Autriche lors de ses débuts dans *Les Noces de Figaro* de Mozart en 1776, que « l'envie de danser chez les femmes viennoises... était tellement forte, qu'aucune interférence n'était permise avec cet amusement préféré – c'était tellement connu que, pour les femmes enceintes qu'on ne pouvait persuader de rester chez elles, on préparait des chambres d'accouchement au bal, pour les occasions malheureuses qui pouvaient se produire », Michael Kelly, *Reminiscences*, t. I, London, Henry Colburn, 1826, p. 200-205. Nous traduisons.

<sup>71</sup> Marcus Herz, *Versuch über den Schwindel* [Essai sur le vertige], Berlin, Voss, 1791. Sur le lien entre le vertige et l'esthétique chez Marcus Herz, voir Jörn Steigerwald, « Schwindelgefühle, Das literarische Paradigma der "Darstellung" als Anthropologicum (Klopstock, Sulzer, Herz, Hoffmann) » dans Thomas Lange et Harald Neumeyer (dir.), *Kunst und Wissenschaft um 1800*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 109-132. Herz est un ancien élève du philosophe Emmanuel Kant, fidèle aux idées des Lumières, et sceptique

philosophie kantienne<sup>72</sup> dans une définition précise du vertige. L'ouvrage traite du fonctionnement des *sens internes*, notamment celui de l'imagination. Il évoque une connexion esprit-corps qui se fait par la *force* de l'imagination [*Vorstellungskraft*], force qui souffre quand une séquence de perceptions imaginées [*Vorstellungen*] se présente à une vitesse anormale, ou trop rapide, ou trop lente. Un vertige « sombre » résulte de la lenteur des perceptions. Dans le cas opposé, par exemple pour la valse, le corps est sujet à une « confusion dans laquelle l'esprit se sent bouleversé par une trop vive succession d'idées<sup>73</sup> ». La vitesse des perceptions, ainsi que l'influence de la répétition, mènent d'abord le sujet à une « confusion » [*Verwirrung*], puis au vertige [*Schwindel*].

Dans son *Essai sur le vertige* publié en 1818, le médecin F.-Victor Boussac, de la Faculté de Médecine de Montpellier, distinguera pour sa part deux catégories de vertige : le vertige *idiopathique* et le vertige *symptomatique*. Les vertiges symptomatiques signalent la présence d'une autre maladie, telle que la syphilis. La valse produit un vertige qui appartient à la catégorie que Boussac nomme vertige *idiopathique* et *accidentel*, car elle dépend d'une cause physique étrangère – une force extérieure au corps qui agit sur le corps<sup>74</sup>. Selon tous ces discours médicaux, la femme, en raison de sa sensibilité innée et de sa mobilité naturelle<sup>75</sup> augmentée, est particulièrement susceptible des *vertiges idiopathiques* provoqués par la valse, danse qui sollicite des mouvements rapides, répétitifs et tourbillonnants, et ce d'autant plus car celle-ci intègre non seulement le pivot qui occulte la vue, mais aussi le toucher de l'homme qui provoque l'imagination féminine. Celle-ci engendre des monstres ou des envies destructrices, comme celles

---

par rapport aux romantiques. Sa femme Henriette Herz, écrivaine romantique et correspondante de Rahel Levin, lui reproche dans ses mémoires d'avoir renoncé à danser à leur propre fête de mariage.

<sup>72</sup> Lee Ann Hansen, « From Enlightenment to *Naturphilosophie*: Marcus Herz, Johann Christian Reil, and the Problem of Border Crossings », *Journal of the History of Biology*, 26, 1993, p. 40.

<sup>73</sup> Marcus Herz, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>74</sup> F.-Victor Boussac, *Essai sur le vertige*, Présenté et publiquement soutenu à la Faculté de Médecine de Montpellier, le 19 janvier 1818, Montpellier, Jean Martel Aîné, Seul Imprimeur de la Faculté de Médecine, 1818, p. 9 et 12.

<sup>75</sup> Voir par exemple Constant Lanyer, *Essai Physiologique Sur les Causes les plus générales de la Mobilité propre au caractère des idées et des affections des Femmes*, thèse présentée et soutenue à la faculté de Médecine de Paris, le 6 novembre 1816, n° 198, Paris, Didot Jeune, 1816; voir aussi l'article « Mobilité », *Encyclopédie méthodique, Méd.*, vol. 10, Paris, Panckoucke, 1821, p. 159.

que propose l'*Encyclopédie méthodique* dans les renvois de l'article « Imagination<sup>76</sup> », texte important, en ce qu'il éclaire les liens qui étaient établis à l'époque entre les théories de l'imagination, la question de la (pro)création et la pratique de la danse. Dans cet article, la problématique de la grossesse et de la relation mère-enfant occupe la plus grande partie de la section consacrée à l'hygiène, tandis que la section sur la pathologie, qui considère l'imagination comme une cause de maladies, suscite une discussion sur les arts. Ainsi, on trouvera chez nombre de médecins l'affirmation selon laquelle l'imagination causerait des malformations du fœtus. L'idée qu'elle provoque de nombreuses fausses couches revient souvent chez les détracteurs de la valse, qui imputent à cette danse de couple et à l'imagination féminine des conséquences néfastes sur la capacité procréatrice<sup>77</sup>.

Le médecin Hippolyte-Noël Obeuf, dans sa *Dissertation sur l'imagination* publiée en 1815, explique que « l'imagination, ou plutôt la possession plus ou moins grande de cette faculté, est tout à fait indépendante de nous ; on doit la regarder comme le produit d'une disposition particulière de nos organes<sup>78</sup> ». Le médecin Jean-Étienne Dance confirme que la femme « acquiert une plus grande mobilité que l'homme ; elle s'approprie et s'identifie pour ainsi dire les objets qui l'entourent, les passions deviennent chez elles permanentes ; elles acquièrent plus ou moins d'intensité, et toujours aux dépens des forces physiques surtout si elle vient à contrarier l'ordre des lois de la nature dans son éducation et son genre de vie<sup>79</sup> ». Dans sa *Dissertation sur le vertige* (1815), le médecin G. J. Raparlier confirme cette perspective en constatant qu'un vertige résultant des habitudes, surtout « le vertige occasionné par épuisement, soit par les plaisirs de l'amour, soit par les travaux du cabinet [ont] coutume de préluder à d'autres infirmités

<sup>76</sup> Article « Imagination », *Encyclopédie méthodique. Médecine, contenant: 1° l'hygiène, 2° la pathologie, 3° la séméiotique et la nosologie, 4° la thérapeutique ou matière médicale, 5° la médecine militaire, 6° la médecine vétérinaire, 7° la médecine légale, 8° la jurisprudence de la médecine et de la pharmacie, 9° la biographie médicale, c'est-à-dire, les vies des Médecins célèbres, avec des notices de leurs Ouvrages, par une société de Médecins*, tome VII, Paris, V<sup>e</sup> Agasse, 1798, p. 465-491.

<sup>77</sup> Voir Donald Walker, *Exercises for ladies*, London, T. Hurst, 1836 ; Saltator, *A Treatise on Dancing*, Boston, Press of the Commercial Gazette, 1802 ; John Gregory, *A father's legacy to his daughters*, Janet Todd (éd.), Brookfield, Pickering & Chatto, 1996 [1<sup>re</sup> éd., 1774], traduit de l'anglais par André Morellet et publié en 1800 sous le titre *Legs d'un père à ses filles. Par M. Gregory, docteur en médecine d'Édimbourg*, Paris, Caillot, 1800.

<sup>78</sup> Hippolyte-Noël Obeuf, *Dissertation sur l'imagination*, Paris, Didot Jeune, 1815, p. 5.

<sup>79</sup> Jean-Étienne Dance, *De l'influence des passions sur la santé des femmes*, Paris, Didot Jeune, 1811, p. vi.

plus graves<sup>80</sup> ». Est soulignée l'interaction entre la constitution corporelle d'un individu et l'effet de ses propres *habitudes*<sup>81</sup>. La nouveauté tient, en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, au fait d'explorer la sensibilité comme faculté associant le corps, l'esprit et les sentiments : désormais, « la physiologie, l'analyse des idées et la morale » ne sont plus que « les trois branches d'une seule et même science », la « science de l'homme », selon Cabanis. En s'appuyant sur ce dernier, Jean-Étienne Dance conclut dans sa thèse sur les passions et la santé des femmes que « la sensibilité est évidemment le lien essentiel qui unit [...] le moral et le physique<sup>82</sup> ». Celle de la femme étant plus forte, les passions frappent plus fortement son imagination. Les habitudes corporelles et les comportements agissent sur sa constitution ; et l'état de santé de son corps réagit sur son état de santé mentale. Voilà qui justifie l'intervention médicale dans le cas des activités ou *habitudes* telles que la valse, qui touchent naturellement à la sensibilité.

Dans son analyse des phénomènes mis en action par la valse, Saint-Ursin se servait aussi des notions de sensibilité, de mobilité des femmes et de « contagion générale<sup>83</sup> » pour parler d'un phénomène médical que Cabanis nomme la « sympathie morale ». Celle-ci relève d'une identification, ou d'une « parfaite harmonie » entre individus, à la faveur de laquelle « les impressions [peuvent] se communiquer d'un être sensible [...] à d'autres êtres<sup>84</sup> ». Non seulement la sympathie nerveuse de la femme la rend vulnérable aux pratiques malsaines telles que la valse, mais en outre, par le biais de cette sympathie morale, elle serait susceptible de transférer ses impressions (et par conséquent, ses plaisirs, ses idées, ses rêves) à d'autres jeunes femmes qui s'identifient à elle. Cette *sympathie morale* qui réagit sur l'imagination des femmes autant par l'observation de la valse que par sa pratique, transforme les dangers du vertige en éventuelle épidémie. Pour sa part, Saint-Ursin évoque l'idée que les femmes souffrent d'une imagination *forte* – notion évoquant aussi bien le mesmérisme<sup>85</sup> que l'ancienne question de

<sup>80</sup> G. J. Raparlier, « Dissertation sur le vertige », Paris, Didot Jeune, 1815, p. 15.

<sup>81</sup> Ces discours sont fortement marqués par l'influence de Pierre Roussel et de son *Système physique et moral de la femme*, réédité sept fois entre 1775 et 1869.

<sup>82</sup> Jean-Étienne Dance, *op. cit.*, p. VI.

<sup>83</sup> Saint-Ursin, *op. cit.*, p. 61.

<sup>84</sup> Cabanis, *op. cit.*, « Préface », p. XIX.

<sup>85</sup> Voir Koen Vermeir, « Guérir ceux qui ont la foi. Le mesmérisme et l'imagination historique », dans Bruno Belhoste et Nicole Edelman (dir.), *Le Mesmérisme en contexte*, Paris, 2013 (*sous presse*). Ce travail sur l'histoire de la force de l'imagination s'intègre au projet de séminaire à l'EHESS à Paris (2012-13) co-animé par Elizabeth Claire, Béatrice Delaurenti, Roberto Poma et Koen Vermeir.

« l'action à distance<sup>86</sup> » ou les affaires de possession démoniaque et d'enthousiasme religieux<sup>87</sup>. À travers une conception de la contagion plus ou moins proche de celle de Cabanis, Saint-Ursin établit alors un rapport de cause à effet entre le vertige et la phtisie pulmonaire. Le toucher agit sur l'organe de la peau et les sens ; en donnant des impressions à l'imagination forte de la valseuse, le vertige communique par voie de sympathie nerveuse avec les poumons et l'utérus de la femme.

C'est ainsi que la valse devient maladie, qui sollicite d'autres maladies, dites « encore plus graves », que le vertige. L'acte de valser et les symptômes qui en résultent se rangent dans la catégorie des maladies nerveuses, favorisant une lecture savante du corps dansant de la femme où se nouent la physiologie et la pathologie morale féminine, autour de l'enjeu de la maternité. Les débats médicaux sur la danse s'organisent autour d'une problématique centrale, à savoir l'imagination des femmes, la nature de sa spécificité et de ses effets – notamment sur la procréation, fonction sociale féminine par excellence –, ou encore les manies auxquelles les femmes sont censées être particulièrement sensibles. La presse médicale devient, de fait, le *medium* privilégié de discours où les médecins lient la valse à diverses pathologies : le corps de la femme serait le lieu de sensations produites par la danse – en particulier le toucher et le vertige –, accusées de « frapper » dangereusement l'imagination féminine. En soumettant son corps à la pratique de la valse, la femme stimulerait une imagination qui pourrait l'amener à rêver, voire même à sentir, le temps du bal, une égalité avec l'homme. La maladie mentale et la maladie du corps féminin dansant sont examinées conjointement dans le cadre d'une vision moralisatrice qui soulève la question de la place de la femme dans la société moderne.

La nouvelle médecine morale a eu pour objet – à travers l'analyse scientifique du corps dansant – la *lisibilité* de la pensée et des rêves des femmes, et donc leur soumission à la surveillance. C'est ainsi que naissent des conceptions misogynnes qui établissent une relation de cause à effet entre la

<sup>86</sup> Voir Béatrice Delaurenti, « La fascination et l'action à distance : questions médiévales (1230-1370) », *Médiévales*, 50, printemps 2006, p. 137-154.

<sup>87</sup> Voir Rafael Mandressi « Les médecins et le diable : expertises médicales dans les cas de possession démoniaque au XVIII<sup>e</sup> siècle en France », *Chrétiens et Sociétés*, 13, 2006, p. 35-70 ; Jan Goldstein dans Lawrence E. Klein et Anthony J. La Vopa (dir.), *Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650-1850*, San Marino, Huntington Library, 1998, p. 29-49.

pratique du bal et l'« éréthisme de la pensée<sup>88</sup> » féminine. L'absence de vertige masculin dans les représentations médicales de la valse indique un *gendering* de l'imagination, à une époque où se lie, en France, la culture républicaine à la science nouvelle de l'hygiène. La folie de la femme et l'avortement, deux prétendues menaces à la maternité républicaine symbolisées par la valseuse, potentiellement capable de *révolutionner* ainsi les valeurs du genre, montrent que la conjugalité de l'époque se définit contre la peur masculine de la perte de contrôle, incarnée par le vertige de la valse.

---

<sup>88</sup> Serge Fauché, « Des exercices du corps à la guérison de l'esprit aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *Revue d'histoire des sciences*, 52, 1999/2, p. 294-295 ; voir M. Pressavin, *Les vrais principes des vapeurs, ou Nouveau traité des maladies des nerfs*, Paris, J. P. Costard, 1770, p. 254-255 ; sur l'éréthisme de l'hystérique dans la pensée des Lumières, voir Paul Hoffmann, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine, 1995 [1977], p. 188.



*L'appel à la justice des femmes enfermées  
pour prostitution sous la « Terreur » :  
entre « vie fragile » et puissance d'agir*

Clyde Plumauzille

Dans les années 1794 et 1795, Marie Antoinette Barthelemy, Catherine Bellot, Geneviève Challot, Gilberte Charnet, Marie Barthelemy Clere, Angélique Delille, Marie Catherine François, Margueritte Grossin, Françoise Landrin, Marianne Lavale, Rose Lefèvre, Élisabeth Lenoir, Reine Leroy, Margueritte Levasseur, Marie Martin, Marie Anne Plé, Jeanne Quentin, Marie Louise Régis, Marie Catherine Rortan et Babeth Sinard sortent des silences de l'Histoire réservés habituellement aux sans-voix du petit peuple parisien<sup>1</sup>. Incarcérées pour prostitution durant le pic répressif de la « Terreur », elles attendent, depuis plus d'un an en moyenne, leur mise en jugement et leur retour à la liberté. La chute du gouvernement révolutionnaire et la redéfinition des juridictions répressives impulsée au lendemain du 9 thermidor an II, entraînent la création d'un nouvel espace de revendications dont ces femmes s'emparent pour contester les conditions de leur incarcération. De cette transition politique et judiciaire résulte la conservation dans les archives d'un certain nombre de correspondances entre les détenus et la nouvelle administration, parmi lesquelles dix-neuf lettres envoyées par ces femmes arrêtées comme prostituées<sup>2</sup>. Ces lettres,

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier chaleureusement Anne Jusseume pour sa lecture et ses conseils.

<sup>2</sup> Il revient à Jill Harsin d'avoir découvert ces lettres qui, bien qu'échappant à l'objet premier de son ouvrage, sont mentionnées dans les annexes ; Jill Harsin, *Policing prostitution in nineteenth-century Paris*, Princeton, Princeton university press, 1985, p. 369-391.

adressées au nouveau chargé provisoire de la commission des administrations civiles<sup>3</sup>, constituent un *corpus* exceptionnel pour une étude du monde de la prostitution parisien<sup>4</sup>. Espace social dominé et dénoncé comme déviant par les autorités, il est à ce titre médiatisé exclusivement par les discours et les catégories des institutions dominantes. Jeunes femmes célibataires en situation de précarité, « suspectées de débauche » et à ce titre incarcérées, ces femmes occupent une position subalterne dans la société révolutionnaire tant par leur éloignement des normes morale et politique qui redéfinissent alors la « bonne citoyenne » que par leur appartenance sociale et sexuelle à la délinquance ordinaire féminine.

Les reconfigurations de genre et de sexualité en Révolution ont bénéficié d'une importante production historiographique française et outre-Atlantique depuis les années 1980<sup>5</sup>. Cependant, une histoire des subjectivités individuelles, des manières de recevoir et de vivre la norme sexuée et sexuelle au prisme des trajectoires ordinaires des hommes et des femmes de la Révolution continue de constituer un impensé de nombreuses études actuelles<sup>6</sup>. Cela est d'autant plus vrai pour les catégories populaires et marginales qui échappent à la grande geste politique du processus révolutionnaire<sup>7</sup>. Dans

<sup>3</sup> Cet organe exécutif est créé en germinal an II par le gouvernement révolutionnaire et a pour mission de surveiller les autorités judiciaires et l'application des lois, Emmanuel Berger, « Les origines de la statistique judiciaire sous la Révolution », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, 2004, vol. 8, n° 1, p. 65-91.

<sup>4</sup> On trouvera à la fin de cet article un tableau récapitulatif de cette correspondance. Dans les cas où une détenue a rédigé plusieurs lettres, la référence précise utilisée dans notre démonstration sera mentionnée en note de bas de page.

<sup>5</sup> De façon non exhaustive, les principales synthèses historiographiques sur ces questions sont : Karen Offen, « The New Sexual Politics of French Revolutionary Historiography », *French Historical Studies*, 1990, vol. 16, n° 4, p. 909-922 ; Lynn Hunt, « L'histoire des femmes : accomplissements et ouvertures », dans Martine Lapiéd, Christine Peyrard et Michel Vovelle (dir.), *La Révolution française : au carrefour des recherches*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 281-292 ; Martine Lapiéd, « Histoire du genre et Révolution », dans Jean-Clément Martin (dir.), *La Révolution à l'œuvre : perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 77-87.

<sup>6</sup> Déborah Cohen, « Comptes rendus "Révolutions" : Jean-Pierre Jessenne, Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2011, 66<sup>e</sup> année, n° 2, p. 587-588.

<sup>7</sup> Il faut pourtant souligner l'édition récente de la thèse de Karine Lambert, *Itinéraires féminins de la déviance : Provence 1750-1850*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012.

les années 1970-1980, Olwen Hufton<sup>8</sup>, Arlette Farge<sup>9</sup> et Dominique Godineau<sup>10</sup> ont réussi à mettre en lumière ces « vies fragiles », à décrire leurs *agir*, penser l'expérience biographique collective des pauvres, du peuple et notamment des femmes à l'articulation de ces deux entités sociales; cette étude aimerait s'inscrire dans leur sillage.

Résultats d'une conjoncture historique particulière, ces lettres sont conservées pêle-mêle dans treize cartons de la sous-série F<sup>7</sup> relative aux dossiers de réclamations des détenus des prisons de la Seine<sup>11</sup>; elles constituent de véritables égo-documents permettant d'étudier « la mise en scène de soi par soi<sup>12</sup> » de ces détenues, dans leur appel aux autorités révolutionnaires, et l'écriture de leur expérience carcérale<sup>13</sup>. De telles sources ne livrent au chercheur « que la seule vérité du texte ». Il ne s'agit pas de savoir si ces femmes « disent ou non la vérité<sup>14</sup> »; en revanche, ces lettres permettent de saisir leur manière de se raconter. Ces demandes constituent ainsi le lieu d'interactions « virtuelles » entre les prisonnières et l'administration, au sein desquelles elles s'efforcent de répondre aux attentes et aux normes supposées de l'institution. À ce titre, elles permettent d'étudier les ressources narratives et les constructions identitaires de ces femmes, leurs efforts pour inverser les effets du stigmatisme de la prostitution qui leur a été apposé par l'administration de la Terreur, et se constituer, dans un nouveau contexte politique et législatif, en victimes d'une police arbitraire.

<sup>8</sup> Olwen H. Hufton, *The Poor of Eighteenth Century France 1750-1789*, London, Oxford University Press, 1974.

<sup>9</sup> Arlette Farge, *La Vie fragile: violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 1992.

<sup>10</sup> Dominique Godineau, *Citoyennes tricoteuses: les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004.

<sup>11</sup> AN, F<sup>7</sup> 3299 1 à 13, Police générale. Détenus par mesure de Haute Police (Seine).

<sup>12</sup> Cette expression est de Michèle Perrot: Philippe Ariès, Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Le Seuil, 1999, vol. IV, p. 11.

<sup>13</sup> L'écriture carcérale durant la période révolutionnaire a fait l'objet de plusieurs travaux sur des corpus variés, Olivier Blanc, *La Dernière Lettre: prisons et condamnés de la Révolution, 1793-1794*, Paris, Robert Laffont, 1986; Lise Andriès, « Récits de survie: les mémoires d'autodéfense pendant l'an II et l'an III », dans *La Carmagnole des muses: l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 261-271; Magali Mallet (éd.), « *Ma conscience est pure...* »: lettres des prisonniers de la Terreur, Paris, Honoré Champion, 2008.

<sup>14</sup> Les développements méthodologiques qui suivent doivent beaucoup à l'étude de Didier Fassin sur les demandes d'aide d'urgence: Didier Fassin, « La supplique. Stratégies rhétoriques et constructions identitaires dans les demandes d'aide d'urgence », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, vol. 55, n° 5, p. 959-960.

La prostitution n'étant ni prohibée ni autorisée sous la Révolution, l'arrestation et la détention de ces femmes relèvent avant tout du « sociologisme sauvage » et de l'arbitraire policier exercé au nom de l'ordre public. En partant des éléments biographiques utilisés par ces femmes dans leurs présentations personnelles et l'exposition de leur situation problématique, il est possible de saisir comment elles décrivent l'expérience des femmes suspectées de débauche dans le Paris révolutionnaire. À cet égard, ces lettres permettent de questionner la catégorie de prostituée, et ce qui la constitue aux yeux de ces femmes comme pour les autorités. Dans leurs descriptions de ce qui a pu les faire arrêter, elles donnent à voir un aspect du processus vécu de stigmatisation et d'étiquetage « comme prostituées » et les normes sexuées et sexuelles qu'elles transgressent. Dans un temps de rupture biographique, entre stigmatisation et enfermement, ces femmes tentent néanmoins de négocier leur incarcération, de « retourner le stigmate » et d'établir un dialogue avec les nouvelles autorités. C'est sur cette *puissance d'agir*, et l'économie morale autour de laquelle elle s'organise, que l'on pourra saisir comment ces femmes utilisent leur identité de citoyenne pour faire valoir leurs droits et déjouer les catégories de pauvres, de femmes et de délinquantes dans lesquelles on les a assignées.

### UN DÉVOILEMENT CONTRÔLÉ : LES RÉCITS DE VIE DES PROSTITUÉES

« Nous sommes trois infortunées qui se jettent dans le sein de votre miséricorde pour vous prier de bien jeter un regard de commisération sur notre infortune » s'exclament dès les premières lignes Reine Maxence, Geneviève Chalot et Marianne Plé. D'autres comme Rose Lefèvre, Marianne Lavale ou Catherine Rortan précèdent leur dénomination de la mention « l'infortunée... » pour capter l'attention des autorités et leur faire part de « la plus grande misère<sup>15</sup> » et du « triste sort<sup>16</sup> » qu'elles endurent « sans l'avoir mérité » dans les prisons parisiennes. Toutes ont un but, « que l'on décide de nous et que justice nous soit rendue<sup>17</sup> ». Ces demandes tiennent beaucoup de la supplique, forme ancienne et conventionnelle bien connue sous

<sup>15</sup> Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, Jeanne Quentin et Margueritte Levasseur, 23 nivôse an II (12 janvier 1795).

<sup>16</sup> Lettre de Marianne Lavale et Catherine François, 17 floréal an III (6 mai 1795).

<sup>17</sup> Lettre de Reine Maxence, Geneviève Chalot et Marianne Plé, 27 messidor an III (15 juillet 1795).

l'Ancien Régime, par laquelle un individu se tourne vers une autorité lointaine pour obtenir une intervention en sa faveur<sup>18</sup>. Forme de communication et de négociation, elle se présente « comme un appel à une humanisation des rapports de domination<sup>19</sup> » où le récit de soi constitue un élément clé du dispositif. En effet, pour justifier et appuyer leur demande, ces femmes doivent se raconter. Bien qu'ils relèvent de jeux de négociations, ces récits de vie participent, comme toute interaction<sup>20</sup>, de la construction et de l'expression de son moi dans un contexte déterminé, à savoir une demande d'assistance et de justice. Dans cette opération de dévoilement contrôlé, il convient donc de saisir les éléments mobilisés par ces femmes pour décrire leur situation, et les narrations qu'elles font à cette occasion de la « vie fragile » des prostituées sous la Terreur.

La majorité de ces lettres a été rédigée par un écrivain public. À la similarité de graphie, s'ajoute également un même modèle d'écriture débutant systématiquement par une identification du demandeur, ce qui permet d'étudier les attributs mis en valeur dans cette présentation de soi. Chaque lettre commence par décliner prénom, nom, âge et moins régulièrement lieu de naissance, profession et domiciliation. Ces deux derniers éléments sont importants pour témoigner de la moralité de ces dernières. Le premier situe l'individu dans la société comme un membre régulier des classes laborieuses<sup>21</sup>, à une époque où le travail féminin « est la norme dans le peuple urbain<sup>22</sup> ». La domiciliation, autre attribut identificatoire essentiel, permet de prouver un ancrage, une appartenance territoriale cette fois-ci à la société. Il faut pourtant constater que moins du tiers de ces femmes déclarent un domicile, ce qui peut laisser présumer que ces dernières ne disposent pas d'une adresse fixe ou que leur enfermement les en a privées. Il s'agit de femmes âgées de 16 à 48 ans, célibataires et ayant pour l'essentiel moins de 30 ans. Mentionnant pour la moitié d'entre elles leur lieu de naissance,

<sup>18</sup> Voir les indications bibliographiques recensées sur ce point dans Antoine Lilti et Jean-Luc Chappey, « Les demandes de pensions des écrivains, 1780-1820 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2011, n° 57-4, n° 4, p. 160-161.

<sup>19</sup> Didier Fassin, « La supplique. Stratégies rhétoriques et constructions identitaires dans les demandes d'aide d'urgence », art. cité, p. 961.

<sup>20</sup> Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

<sup>21</sup> Vincent Denis, *Une histoire de l'identité: France, 1715-1815*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

<sup>22</sup> Daniel Roche, *Le Peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1998, p. 73.

il apparaît une nette prédominance de migrantes, venant principalement des régions alentours de Paris, Normandie, Picardie, Lorraine, Champagne et Bourgogne<sup>23</sup>. Douze d'entre elles déclarent un « état », c'est-à-dire une qualification professionnelle. Pour les autres, l'absence de déclaration professionnelle équivaut souvent à un aveu implicite de prostitution étant sans autres moyens de subsistance<sup>24</sup>. La présence de trois blanchisseuses, deux couturières, une ouvrière en linge et une culottière témoigne de l'importance de la main-d'œuvre féminine dans le secteur textile. Deux marchandes de comestibles, autre secteur de l'emploi recrutant une main-d'œuvre essentiellement féminine, une terrassière, emploi agricole précaire, et un garde-malade complètent ce tableau.

De l'ensemble de ces renseignements, nous pouvons conclure qu'il s'agit de jeunes femmes célibataires des classes populaires, évoluant en dehors du cadre conjugal, mais également familial ; en effet, les adresses ne sont jamais celles des parents, et la tranche d'âge à laquelle elles appartiennent correspondant généralement à l'engagement dans la vie active des jeunes femmes du peuple avant leur établissement conjugal<sup>25</sup>, celui-ci se traduit par le départ du foyer originel afin d'être placé en apprentissage ou d'exercer un métier à l'extérieur<sup>26</sup>. L'essentiel de ces données rejoint les analyses quantitatives du monde de la prostitution parisien à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. À l'exception de l'absence de domestiques parmi ces femmes<sup>28</sup>, caractéristique propre au sous-groupe des prostituées, ces données sont également largement similaires à celles des classes laborieuses féminines qui évoluent au seuil de l'indigence

<sup>23</sup> Alain Blum et Jacques Houdaille, « Immigration parisienne et population flottante, 1791-an IV », dans Émile Ducoudray, Raymonde Monnier et Daniel Roche (dir.), *Atlas de la Révolution française. 11, Paris*, Paris, France, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2000, p. 27.

<sup>24</sup> Susan P. Conner, « Politics, Prostitution, and the Pox in Revolutionary Paris, 1789-1799 », *Journal of Social History*, 1989, vol. 22, n° 4, p. 718-719.

<sup>25</sup> Sabine Juratic, « Solitude féminine et travail des femmes à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge, Temps modernes*, 1987, vol. 99, n° 2, p. 879-900.

<sup>26</sup> Olwen H. Hufton, *The Poor of Eighteenth Century France 1750-1789*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>27</sup> Sabine Juratic, « Filles publiques, prostitution et délinquance féminine à Paris, 1790-1791 », mémoire de maîtrise, Paris VII, 1977 ; Érica-Marie Benabou, *La Prostitution et la Police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1987 ; Dominique Godineau, *Citoyennes trico-teuses*, *op. cit.*

<sup>28</sup> La domesticité touche alors 10 à 20 % des femmes exerçant une activité professionnelle. Dominique Godineau, *Les Femmes dans la société française : 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 60.

durant la période révolutionnaire marquée par un renforcement de la crise du secteur textile et la précarisation de l'emploi féminin<sup>29</sup>.

Se présentent donc des femmes, entre indépendance, précarité et solitude, deux points sur lesquels elles insistent particulièrement. L'absence de capital économique et social revient régulièrement dans ces lettres, ces femmes étant « dénuées de tout » comme l'affirment Marie Antoinette Barthelemy, Margueritte Quentin et Jeanne Quentin, ou demeurent « sans recevoir aucun secours de personne » ainsi que le précisent Rose Lefèvre<sup>30</sup> et Catherine Rortan. Nulle mention positive n'est faite de leur entourage familial, amoureux, ou de leur réseau de sociabilité. Babeth Sinard parle de son « enfant malade avec elle et un qu'elle porte dans son sein », celle-ci ayant été incarcérée enceinte et avec son premier-né. Les deux autres mentions liées à la famille sont celles de Marie Claudine Martin qui commence son récit en se présentant comme « élève de la patrie », c'est-à-dire orpheline, et de Margueritte Grossin qui attend d'être réclamée pour sortir de prison « depuis onze mois comme ma mère m'abandonne<sup>31</sup> ». Dans une seconde lettre, elle réitère sa détresse filiale et précise « n'avoir que [sa] mère<sup>32</sup> » pour la faire sortir de prison et ajoute en outre qu'elle ignore son domicile. Le dossier de cette détenue permet de saisir la rupture familiale qui accompagne la condamnation pour prostitution d'une jeune mineure. Arrêtée par la police comme « femme publique », elle est incarcérée « pour une décade pendant lequel temps, la mère Grossin sera tenue de convoquer devant le juge de paix de sa section un tribunal domestique<sup>33</sup> » pour décider des mesures à prendre à son égard. En sollicitant un tribunal domestique, la police entend faire de son arrestation et du temps d'incarcération court – sous condition d'être réclamée – une simple mesure destinée à prévenir la récidive de cette dernière. Cependant, les autorités révolutionnaires se heurtent au refus de la mère de tenir ce tribunal domestique et de venir réclamer sa fille. Dans sa lettre, présente dans le dossier de la détenue, elle déclare que l'incarcération de sa fille « n'a été que trop juste et je m'estimerais heureuse si pendant ce temps, elle pouvait faire de sérieuses réflexions et ne s'expose à aucun reproche ». Elle conclut sa lettre

<sup>29</sup> Lisa DiCaprio, *The origins of the welfare state: women, work, and the French Revolution*, Urbana, University of Illinois Press, 2007.

<sup>30</sup> Lettre de Rose Lefèvre, 11 floréal an III (30 avril 1795).

<sup>31</sup> Lettre de Margueritte Grossin, 5 floréal an III (24 avril 1795).

<sup>32</sup> Lettre de Margueritte Grossin, 15 floréal an III (4 mai 1795).

<sup>33</sup> AN, F/7/32296, Grossin.

en expliquant qu'elle ne peut communiquer à sa fille et à l'administration sa véritable adresse, « comme je ne voudrais pas que ceux chez qui je demeure connaissent ma disgrâce, mon adresse est chez le citoyen Jullien ». La justification de son renoncement à prendre en charge sa fille s'appuie sur le poids du stigmate de la prostitution dans une société où la réputation est alors un élément clé des interactions sociales quotidiennes<sup>34</sup>. Ce cas permet ainsi de saisir les effets concrets d'une arrestation pour prostitution sur les relations familiales, et de voir comment cette dernière constitue une rupture de la trajectoire biographique d'individus se retrouvant privés de bien plus que de leur simple liberté.

Les différentes lettres insistent particulièrement sur ce point : leur emprisonnement, d'une année en moyenne, constitue une cassure, une chute dans l'indéterminé. Ces discours d'enfermées mentionnent régulièrement l'inquiétude constitutive de l'expérience carcérale<sup>35</sup>, et ce d'autant plus que la plupart d'entre elles ont été incarcérées sans jugement, « jusqu'à nouvel ordre » selon la formule consacrée des commissaires de police de l'époque. Marie Antoinette Barthélemy rappelle dans deux de ces lettres, écrire « de part et d'autre<sup>36</sup> », mais comme Rose Lefèvre<sup>37</sup> n'avoir « eu aucune réponse<sup>38</sup> ». Une même rhétorique du désespoir et de l'incertitude se lit dans les propos de Gilberte Charnet : « arrêtée le 29 fructidor au soir en rentrant chez elle, a été conduite à sa section de Chalier d'où on l'a menée à la Salpêtrière où elle est détenue depuis ce temps sans avoir reçu de nouvelles. Depuis ce temps, n'ayant cessé d'écrire pour vous représenter sa malheureuse position, elle n'a reçu aucune nouvelle ». Par deux fois elle précise qu'elle n'a « aucune nouvelle », insistant sur l'arbitraire et l'incompréhension qui forgent son rapport à l'enfermement. Cette confusion est renforcée par la dépossession matérielle et la fragilisation physiologique dont ces femmes font l'expérience en prison, cela contribuant à les exclure un peu plus encore. Plusieurs détenues insistent par ailleurs sur le fait que l'emprisonnement constitue un appauvrissement problématique. « Nous sommes dénuées de tout ayant vendu tout le peu que nous avons pour

<sup>34</sup> Arlette Farge, *La Vie fragile, op. cit.*, p. 20-25.

<sup>35</sup> Jean-Pierre Cavaillé, « Écrire de la prison et sur la prison sous l'Ancien Régime », dans Jean Bessière et Judit Maar (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 56.

<sup>36</sup> Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, Jeanne Quentin et Margueritte Levasseur, 23 nivôse an II (12 janvier 1795).

<sup>37</sup> Lettre de Rose Lefèvre, 7 floréal an III (26 avril 1795).

<sup>38</sup> Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, 25 prairial an III (13 juin 1795).

écrire des lettres de part et d'autre<sup>39</sup> » s'exclament certaines, tandis que Gilberte Charnet rappelle que « ses loyers tombent toujours et qu'il faut nécessairement vendre pour payer ne gagnant rien depuis cinq mois », enfin d'autres sont obligées de vendre le « si peu que nous avons<sup>40</sup> », leurs vêtements comme Rose Lefèvre<sup>41</sup>, afin de pourvoir à leur subsistance au quotidien. À cet amenuisement social et économique s'ajoute un amenuisement vital. Marianne Lavale et Marie Catherine François ayant déjà été traitées pour la galle se déclarent « accablées de chagrins de [se] voir parmi toutes sortes de maladies contagieuses » et trois autres détenues racontent avoir attrapé une « grande maladie ». L'évocation de ces « corps souffrants » n'est pas sans résonance avec la dénonciation répétée des hygiénistes de la période à propos de la « fièvre des prisons<sup>42</sup> ». Cette expression recouvre plusieurs phénomènes et maladies comme les fièvres contagieuses, la galle, mais surtout le typhus. Cette « fièvre des prisons », maladie des pauvres et des délinquants aux yeux de la société, est perçue par les contemporains comme le signe supplémentaire d'une dégénérescence autant physique que morale. Liée à la promiscuité, la saleté et la malnutrition, la contagion en prison de ces femmes arrêtées comme prostituées inscrit plus durablement encore dans leur corps le stigmate de la déviance.

C'est donc par le biais de leur passage en prison que se fabrique la réalité sociale de la prostitution. L'isolement, l'appauvrissement, les maladies qu'il entraîne constituent de puissants facteurs renforçant la précarisation et la désaffiliation de ces femmes des classes populaires permettant de les mettre un peu plus à part du reste de la société des normaux. Par ailleurs, les prisons dans lesquelles elles séjournent et les formes de leur séjour constituent également un élément de ce processus de marginalisation. La durée de leur enfermement varie de trois à trente-deux mois et près de la moitié de ces femmes séjourne dans deux prisons différentes. Marie Louise Régis et Marie Claudine Martin sont transférées respectivement dans cinq et six prisons différentes. La durée de l'enfermement et le caractère répété des transferts de ces détenues accentuent le caractère discontinu et chaotique de leur parcours. La prison de la Salpêtrière institution clé du dispositif répressif des

<sup>39</sup> Lettre de Reine Maxence, Geneviève Chalot et Marianne Plé, 27 messidor an III (15 juillet 1795).

<sup>40</sup> Lettre de Marianne Lavale et Catherine François, 17 floréal an III (6 mai 1795).

<sup>41</sup> Lettre de Rose Lefèvre, 11 floréal an III (30 avril 1795).

<sup>42</sup> John Howard, *L'État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1994, p. 38.

marginaux parisiens est omniprésente dans ces lettres. Elle participe activement à l'entreprise du « grand renfermement » impulsé dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup> et, sous Louis XIV, y est érigée la première prison destinée à l'enfermement et à la correction des prostituées. La Salpêtrière est largement considérée comme « la prison du vice » et un séjour dans ces lieux pour une femme est ainsi automatiquement interprété comme une preuve de débauche. À la même époque que la correspondance que nous étudions, trois femmes détenues à la Salpêtrière et condamnées à la déportation pour un motif qu'elles ne précisent pas, se plaignent d'être obligées « à vivre au milieu du crime, de quel côté que nous nous tournions, tout ce qui nous entoure n'est qu'abomination » et demandent d'être « séparées d'une maison qui ne doit renfermer que les femmes couvertes de crime<sup>44</sup> ». Par cette rhétorique de la distinction, leurs propos soulignent l'importance du stigmate que constitue l'enfermement pour une femme et le caractère performatif de cette stigmatisation qui fait de l'enfermée une débauchée. C'est ainsi la prison comme forme spécifique de relation sociale entre ces femmes et le reste de la société qui produit un arrachement au monde et à ses normes, marque socialement et moralement ces femmes et établit leur déviance sociale, sexuée et sexuelle.

« DÉTENUE [...] SUR UN SIMPLE SOUPER » :  
DE QUOI LA PROSTITUTION EST-ELLE LE NOM ?

Rupture dans leur vie, l'enfermement physique est aussi un enfermement symbolique puisqu'il établit et fixe leur déviance. Celui-ci doit être étudié en amont de l'incarcération, au travers des relations que font ces femmes de leur arrestation. Les éléments qu'elles mobilisent pour qualifier ou disqualifier cet « état » sont autant d'indices subjectifs permettant de saisir un faisceau des pratiques et des représentations qui définissent la prostitution dans la société parisienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Aucune des auteures de ces lettres ne dit être prostituée, mais elles ne clament pas nécessairement leur innocence.

<sup>43</sup> Jean-Pierre Carrez, « La Salpêtrière de Paris sous l'Ancien Régime : lieu d'exclusion et de punition pour femmes », *Criminocorpus, revue hypermédia. Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 2008, <http://criminocorpus.revues.org/>.

<sup>44</sup> Lettre des citoyennes Dosonville, l'Hermina, Rohant du 13 brumaire an III (3 novembre 1794).

Leur arrestation intervient selon des motifs variés. Une partie d'entre elles est arrêtée dans des lieux publics connus par la police comme des espaces de racolage, le plus souvent à la tombée de la nuit. Ces espaces et cette temporalité disqualifient la moralité de ces femmes et attestent de la forte division sexuée de l'espace urbain : une femme seule la nuit dans la rue est immédiatement perçue comme transgressant les frontières de la moralité sexuelle<sup>45</sup>. Françoise Landrin, Marie Claudine Martin et Jeanne Quentin sont arrêtées « traversant le Palais Égalité ». Le quartier du ci-devant Palais Royal, son jardin et les multiples passages et arcades qui l'encadrent, est alors le haut lieu du commerce sexuel parisien où intervient l'essentiel des arrestations massives de prostituées. D'autres espaces de loisirs et de passage sont également réputés pour le racolage comme le boulevard du Temple où est arrêtée Marie Louise Régis, ou encore le quartier marchand des Halles et ses « rôdeuses nocturnes » comme Élisabeth Lenoire, qui profitent de la dérogation spéciale dont les cabarets alentours bénéficient leur permettant d'être ouverts en continu toute la nuit<sup>46</sup>. Ces différents « quartiers du vice » sont alors appréhendés par les policiers comme une entité homogène discriminante pour les femmes qui s'y trouvent, et l'intervention policière relève plus souvent d'un effet de lieu que d'un savoir sur les individus en question<sup>47</sup>. D'autres arrestations sont liées à des pratiques sociales qui participent aux yeux de la police d'une définition de la sexualité illégitime comme la fréquentation d'espaces propices à la rencontre sexuelle. Margueritte Grossin est arrêtée chez une amie dont elle ne se souvient plus du nom, rue de la Vannerie. Située dans la section des Arcis, près de l'Hôtel de Ville, cette rue abrite de nombreux logements où résident et exercent les filles publiques. L'appartement de cette femme et les rassemblements de jeunes femmes s'y faisant sont ainsi perçus par la police comme propices à la débauche, et Margueritte et son amie sont arrêtées comme « femmes publiques ». Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la police a en effet pour habitude de visiter les garnis et les maisons « suspectées de débauche » afin de surveiller la moralité des habitants et de prévenir les unions sexuelles hors mariages apparentées systématiquement à des actes

<sup>45</sup> Simone Delattre, *Les Douze Heures noires : la nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 531.

<sup>46</sup> Jill Harsin, *Policing prostitution in nineteenth-century Paris*, op. cit., p. 163.

<sup>47</sup> Déborah Cohen, « Savoir pragmatique de la police et preuves formelles de la justice : deux modes d'appréhension du crime dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, 2008, vol. 12, n° 1, p. 7.

de prostitution<sup>48</sup>. Cette définition policière extensive de la débauche permet, de la même façon que le terme de fornication forgé par l'Église aux siècles précédents, de qualifier comme déviante toute forme de sexualité en dehors du mariage et d'unifier cette déviance sexuelle par le biais de la figure repoussoir de la prostitution.

Catherine Bellot se présente comme « détenue à Pélagie depuis le 18 germinal sur un simple souper ». Le comité civil de la section des Lombards précise à la Commission civile qu'elle a été arrêtée dans cette section comme « suspecte de vol et de mauvaises mœurs ». Catherine Bellot a donc été condamnée pour mauvaises mœurs et prostitution parce qu'elle soupait probablement avec un homme. Rose Lefèvre est arrêtée quant à elle « étant à boire une bouteille de bière chez un limonadier avec trois défenseurs de la patrie ». Dans les deux cas, la consommation d'aliments ou de boissons entre hommes et femmes est vue comme un signe de promiscuité entre les sexes. Il s'agit en effet d'une pratique régulière de la sociabilité galante du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>, et propre à la sous-culture de la prostitution comme l'indiquent les nombreuses listes et adresses de filles, distribuées régulièrement dans la capitale. Ainsi dans l'*Almanach des adresses des Demoiselles de Paris ou le Calendrier des Plaisirs* paru en 1791 et « revue et augmenté » régulièrement durant la période révolutionnaire, le souper est mentionné comme partie du paiement ou du service sexuel : « Pélagie, rue Traversière, chez le boulanger, blonde, très adroite. Un dîner<sup>50</sup>. » ou « Victoire. Ci-devant sœur du pot. Rue Trousse-Vache, maison du limonadier. Petite maman très fraîche. Y compris le souper, 12 livres<sup>51</sup>. ».

Autre signe de débauche, la présence de maladies vénériennes chez les femmes est automatiquement rapprochée de la prostitution par les autorités. Bien qu'elles ne le mentionnent pas, quatre de nos auteures effectuent un séjour à l'Hospice des Vénériens sur ordre de la police avant d'être emprisonnées comme l'indiquent leurs dossiers<sup>52</sup>. Cette pratique résulte d'une série d'arrêtés de la Commune de Paris au cours de l'an II à l'origine d'une

<sup>48</sup> Vincent Milliot, « Saisir l'espace urbain : mobilité des commissaires et contrôle des quartiers de police à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2003, vol. n° 50-1, n° 1, p. 54-80.

<sup>49</sup> Érica-Marie Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 231.

<sup>50</sup> Emmanuel Pierrat (éd.), *Almanach des demoiselles de Paris ; suivi du Dictionnaire des nymphes du Palais-Royal*, Paris, Arléa, 1999, p. 53.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>52</sup> Marie Barthelemy Cleret, Françoise Landrin, Marie Claudine Martin, Marie Catherine Rortan.

intense activité policière à l'égard des prostituées et qui enjoint les commissaires à « netto[y]er les rues de cette peste publique<sup>53</sup> » et « de faire visiter toutes les femmes par l'officier de santé de votre section et de nommer succinctement le rapport qu'il vous fera sur l'état physique de chacune d'elle<sup>54</sup> ». À cette occasion, toutes les femmes arrêtées et trouvées malades sont condamnées pour prostitution et envoyées à l'hospice des Vénériens<sup>55</sup>. Découverte à l'époque moderne, la syphilis se manifeste immédiatement comme « la championne des maladies socioculturelles<sup>56</sup> ». Associée à la corruption sociale et sexuelle, redoutée et fortement stigmatisée, elle contribue fortement à la mise à l'écart des prostituées du reste de la société<sup>57</sup>. Des maladies comme la galle peuvent également être rapprochées des maladies vénériennes et du stigmate de la prostitution. Ainsi, Marianne Lavale et Marie Catherine François sont arrêtées dans un cabaret connu pour abriter des filles publiques, toutes deux ayant « une petite maladie », elles sont enfermées à la Salpêtrière pour y être soignées et incarcérées.

Les différents éléments relevés au fil de ces lettres, lieux, pratiques spécifiques, conditions physiques participent de la définition de la catégorie de prostituée et soulignent le flou et le caractère hétéroclite des situations qu'elle peut recouvrir. Les « indices » de la délinquance ordinaire comme la boisson, la violence et les petits larcins que l'on retrouve plus d'une fois dans les lettres des femmes et plus encore dans la correspondance administrative des autorités contenue dans leur dossier, constituent le dernier aspect de cette fabrique de l'étiquette « prostituée ». Marie Antoinette Barthelemy et sa compagne de cellule Margueritte Levasseur auraient hurlé dans la rue des « propos contraires à la République » et disent avoir été « prises de boisson » lors de leur arrestation. Reine Maxence, Geneviève Chalot et Marianne Plé dans leur lettre collective savent qu'elles ont été arrêtées pour le « vol d'un portefeuille », et Rose Lefèvre dit avoir été arrêtée à l'occasion d'une dispute

<sup>53</sup> APP, D<sup>B</sup> 407.

<sup>54</sup> BHVP, Ms CP, Série 104, « Prostitution », Lettre de l'Agent national de la Commune de Paris à la police correctionnelle, aux citoyens commissaires de police des 48 sections de Paris, le 8 thermidor an II.

<sup>55</sup> Michel Cullerier, *Notes historiques sur les hôpitaux établis à Paris, pour traiter la maladie vénérienne, par le chirurgien en chef de l'hôpital des vénériens*, Paris, s.n. ; Christine Berthollier, « La population de l'hospice des Vénériens entre 1792 et 1794 : situation antérieure et évolution de l'hospitalisation », mémoire de maîtrise, Université Paris I, 1973.

<sup>56</sup> Florence Chantoury-Lacombe, « Pustules de peinture, épidémie et syphilis dans les arts visuels (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Corps*, 2009, n° 5, p. 65-73.

<sup>57</sup> Claude Quézel, *Le Mal de Naples : histoire de la syphilis*, Paris, Seghers, 1986, p. 238-239.

alors qu'elle était « à boire » chez un limonadier. Ces pratiques participent pleinement des comportements propres aux sociabilités populaires de la rue parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où les relations sont extrêmement fortes et heurtées entre les individus<sup>58</sup>. L'association de ces comportements à la déviance de la prostitution doit être resituée dans un contexte de distinction et d'opposition croissante entre une culture « populaire » et une culture « métropolitaine » des classes moyennes et supérieures qui s'incarnent dans les institutions policières et administratives de l'État<sup>59</sup>.

Si ces femmes mobilisent ces éléments propres à la « vie fragile » des milieux populaires dans leur présentation de soi aux autorités, c'est qu'elles savent qu'elles participent de ce qui est pensé et donné à voir comme preuve de leur prostitution. Leurs mots offrent des « instruments d'appréhension du social et de la pensée » pour reprendre les dispositions méthodologiques d'Arlette Farge dans l'introduction de *La Vie fragile*<sup>60</sup>. Par leur médiation, il est possible de voir comment se fait et se dit la déviance à la norme d'une féminité que les révolutionnaires tentent progressivement de réserver à l'espace du foyer et non à celui de la rue, à une sociabilité honnête sans mixité sociale ni promiscuité sexuelle – une féminité dont les rapports avec l'autre sexe, du souper au coucher, doivent se dérouler dans le cadre privilégié et institutionnalisé du mariage<sup>61</sup>. L'an II constitue à cet égard une période charnière, en réaction à l'investissement massif des femmes dans l'espace public et politique révolutionnaire. « Les fonctions privées auxquelles sont destinées les femmes par la nature même tiennent à l'ordre général de la société » s'explique ainsi Amar, rapporteur du projet de loi relatif à l'interdiction des femmes dans les clubs politiques<sup>62</sup>. Les mots de ces femmes permettent de saisir le caractère problématique de la définition même de la prostitution. Elle amalgame un ensemble de comportements de classe et de sexe dénoncés

<sup>58</sup> Arlette Farge, « L'attrait entre les sexes d'Erving Goffman au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Socio-anthropologie*, 2002, n° 11, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index136.html>.

<sup>59</sup> David Garrioch, *The making of revolutionary Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California press, 2004.

<sup>60</sup> Arlette Farge, *La Vie fragile, op. cit.*, p. 10.

<sup>61</sup> Joan B. Landes, *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1988 ; Geneviève Fraisse, *Muse de la raison : démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995 ; Jennifer Heuer et Anne Verjus, « L'invention de la sphère domestique au sortir de la révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 2002, n° 327, p. 1-28 ; Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>62</sup> Les Montagnards ferment ainsi les clubs féminins, le 30 octobre 1793 après avoir interdit à ces dernières de participer aux armées de la Nation, le 30 avril 1793.

comme déviant et dépassant le simple échange économique-sexuel négocié entre deux individus. Ce qui définit la relation prostitutionnelle est ainsi moins la prestation que la forme qu'elle prend dans le contexte culturel dont il est question, à savoir un usage incorrect de la sexualité « hors et à l'encontre des structures de l'échange des femmes<sup>63</sup> ». Ici c'est l'autonomie de ces femmes du peuple dans l'espace public qu'elles arpentent, leur « sexualité vagabonde<sup>64</sup> » monnayée ou non, qui constitue une transgression à la sphère domestique vertueuse idéalisée par les révolutionnaires.

### L'EXPRESSION D'UNE PUISSANCE D'AGIR, LA NÉGOCIATION D'UN RAPPORT DE DOMINATION

La fragilité d'un groupe social et la fragilisation du parcours biographique de ces femmes par les actions publiques répressives menées à leur égard sont ainsi exposées et leur confèrent une « visibilité immédiate » et concrète destinée à capter l'attention des autorités et à susciter leur secours. C'est dans le cadre d'une approche pragmatique de ce *corpus* qu'il faut enfin s'intéresser aux stratégies de résistance et de négociation à l'œuvre dans ces lettres et par ces lettres. À l'occasion de la réédition de *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, François Jarrige souligne dans la préface l'importance des notions d'« expérience » et d'« agency » des acteurs à l'œuvre dans les travaux d'Edward Palmer Thompson, permettant ainsi de déjouer le déterminisme des structures sociales et d'apprécier les capacités d'action et les marges de manœuvre des individus dans une situation donnée<sup>65</sup>. Dans le cas de ces femmes, ces « fragments d'une biographie brisée constituent la seule monnaie d'échange pour accéder à un droit<sup>66</sup> ». Le tableau qu'elles font de leur misère, de leurs maladies et de la solitude, doit également se comprendre dans une optique de négociation entre ces dernières et les autorités responsables afin de parvenir à une révision de leur incarcération.

<sup>63</sup> Paola Taber, « Du don au tarif. Les relations sexuelles impliquant une compensation », *Les Temps modernes*, vol. 42, n° 490, p. 45-46. Pour une approche de synthèse sur ces questions, on peut se rapporter à Stéphanie Pryen, « La prostitution : analyse critique de différentes perspectives de recherche », *Déviance et société*, 1999, vol. 23, n° 4, p. 447-473.

<sup>64</sup> Alain Corbin, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, 2010, p. 276-278.

<sup>65</sup> Edward Palmer Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, Paris, Points, 2012, préface de François Jarrige, p. VIII.

<sup>66</sup> Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1999, p. 473.

L'analyse de cette souffrance comme tactique permet ainsi la prise en compte de l'intelligence sociale des actrices sans les enfermer (davantage) dans leur statut de dominée et de stigmatisée<sup>67</sup>. Enfermées, isolées et rejetées par la société, ces femmes par leurs lettres tentent pourtant de négocier les modalités du rapport de pouvoir dans lequel elles sont prises. Sept des détenues écrivent plusieurs lettres à la Commission et neuf écrivent collectivement mobilisant ainsi les ressources principales dont elles disposent autour d'elles, à savoir les autres détenues. En s'organisant à plusieurs, elles peuvent réduire le coût de la lettre rédigée par un écrivain public et donner un poids supplémentaire à leur demande. En faisant état de façon répétée d'une situation de souffrance autant individuelle que collective, elles soulignent le caractère dramatique de leur condition. Marie Antoinette Barthelemy écrit cinq lettres à la Commission qui connaissent une progression en intensité, de « la plus grande des misères » à « la dernière des misères ».

Treize de ces femmes interpellent par ailleurs les pouvoirs publics en tant que leur « concitoyenne » : la performativité de cette formule a pour effet de les maintenir dans la société des citoyens à laquelle elles appartiennent et d'abolir virtuellement leur exclusion. En prenant la plume comme citoyennes, et en exigeant une révision de leur situation dont elles dénoncent l'injustice, elles utilisent les droits civiques que la Révolution leur a octroyés<sup>68</sup>. Car la Révolution a produit des effets multiples et contradictoires quant à la situation des dominés – femmes, pauvres, noirs, etc. – au sein de la société : sans transformer radicalement les conditions de leurs dominations multiples, elle leur offre des droits et un nouvel univers des possibles et du pensable, soumettant à la controverse au nom de l'égalité et de la liberté la question des relations de pouvoir dans lesquelles ces derniers sont enserrés<sup>69</sup>. Cela se joue autour de la prostitution dont la Révolution procède à une dépénalisation silencieuse en supprimant les ordonnances répressives de police de l'Ancien Régime en la matière. Seul le flagrant délit du rattachage (racolage) ou de l'acte sexuel commis sur la voie publique peut faire l'objet d'une intervention policière et incidemment, par le silence

---

<sup>67</sup> Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007, p. 23.

<sup>68</sup> Christine Fauré, « Doléances, déclarations et pétitions, trois formes de la parole publique des femmes sous la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 2006, n° 344, p. 5-25.

<sup>69</sup> Voir notamment Suzanne Desan, « Pétitions de femmes en faveur d'une réforme révolutionnaire de la famille », *Annales historiques de la Révolution française*, 2006, n° 344, p. 27-46.

des lois, se construisent la tolérance envers les prostituées et le principe d'une sexualité monnayée<sup>70</sup>. Jeunes femmes célibataires, pauvres et aux comportements sexuels déviants, elles n'en sont pas moins citoyennes et de ce fait sont en droit d'attendre une justice équitable. Ces femmes jouent ainsi avec les différentes catégories identitaires qui les définissent et choisissent de se présenter en tant que pauvres citoyennes. Se décrivant comme « infortunées » et « misérables », elles exploitent la tension entre logiques politique, compassionnelle et répressive qui existe alors dans le contrôle et la prise en charge des pauvres. La Révolution a en effet révélé la « question sociale » et avec elle, l'existence de la pauvreté<sup>71</sup>, développant à la faveur de ses premières lois relatives à la « Bienfaisance nationale » du 28 juin 1793 au 22 floréal an II, une véritable politique moderne de la pitié<sup>72</sup>. Si « les malheureux sont les puissants de la terre » pour reprendre la formule de Barère, ces derniers sont également dans les chaînes et à la merci d'une police injuste comme veulent le démontrer ces écrits, employant jusqu'au terme d'« esclavage<sup>73</sup> » pour qualifier la privation de leur liberté. Par la reprise de motifs rhétoriques tels que « la liberté ou la mort », la dénonciation des « chaînes » de l'« esclavage », mais également la mention de l'« Être suprême » renvoyant au culte déiste des Montagnards et que l'on retrouve invoqué par Marie Antoinette Barthelemy, Marianne Lavale, Rose Lefèvre et Catherine Rortan, ces femmes utilisent la culture républicaine pour faire valoir leur appartenance à la communauté des citoyens dont elle partage un ensemble de référents symboliques :

Citoyen, je prends de ce chef la liberté de vous écrire pour vous exposer mes chagrins depuis un an que je souffre dans les chaînes sans que l'on n'ait encore décidé de mon sort. Mes pièces ont été transmises à votre Comité le 9 fructidor, j'ai envoyé le commissionnaire il y a quelques jours. Vous m'avez fait dire que je prenne patience, mais je n'y peux plus tenir. Je suis accablée sous le poids de mes chaînes, je préfère la mort que d'être captive comme je le suis depuis si longtemps [...].

<sup>70</sup> « La prostitution est désormais ouverte » : Érica-Marie Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 505.

<sup>71</sup> Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Paris, Gallimard, 1967 ; cité dans Didier Fassin, « La supplique. Stratégies rhétoriques et constructions identitaires dans les demandes d'aide d'urgence », art. cité, p. 974.

<sup>72</sup> Christine Dousset, « Statistique et pauvreté sous la Révolution et l'Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 1990, vol. 280, n° 1, p. 174-175.

<sup>73</sup> Lettre de Margueritte Grossin, 5 floréal an III (24 avril 1795) ; Lettre de Rose Lefèvre du 7 floréal an III (26 avril 1795).

Reprenant les éléments de la devise célèbre de la « Terreur », « La liberté ou la mort », cet extrait de la correspondance de Marie Antoinette Barthélemy oscille entre un style factuel, faisant état de façon neutre de la situation – « mes pièces ont été transmises à votre Comité le 9 fructidor » – et un style tour à tour implorant – « je suis accablée sous le poids de mes chaînes » – et vindicatif – « je préfère la mort que d'être captive comme je le suis depuis si longtemps » – mobilisant leurs différentes ressources rhétoriques. L'essentiel des détenues combine ces différents registres pour faire état assez finement d'une situation d'arbitraire, sous-tendant que dans le cadre juridique établi par la Révolution, elles ont le droit d'être mises en jugement : « accablées de peine et de chagrin, nous avons cru qu'il serait à propos de vous écrire pour vous prier si cela dépend de vous, de vouloir bien nous faire paraître, afin que l'on décide de nous et que justice nous soit rendue. ». En plus d'exercer leur droit à un procès équitable, elles font état d'une « économie morale » de l'« humanité » et de la « justice » que doivent incarner à leurs yeux les autorités révolutionnaires : « je ne vous vois pas assez inhumain pour me laisser périr dans mes chaînes » s'exclame Marie Antoinette Barthélemy, « nous ne savons que penser de voir que l'on nous met en oubli, nous implorons vos bontés et votre humanité vous obligent », affirment Reine Maxence, Geneviève Chalot et Marianne Plé. Par ces tournures, elles font valoir leur conception d'un « système de normes et d'obligations<sup>74</sup> » propre à la justice de la nouvelle République.

C'est également dans leur cadre de pensée de ce qui est bien et juste qu'elles reviennent sur les motifs de leur inculpation : « prise de boisson », « sur un simple souper », arrêtée « chez une citoyenne de mes amies », « rentrant chez elle », elles réduisent le plus souvent le motif de leur arrestation à une circonstance en apparence anecdotique. Celle-ci a pour effet de déstabiliser la catégorie de « fille publique » dans laquelle elles ont été rangées et de souligner l'absence de proportionnalité entre le délit supposé et la peine. À ce titre, elles peuvent comme Rose Lefèvre<sup>75</sup> et Catherine Rortan dénoncer la procédure dont elles ont été victimes : « Je vous prie citoyen de me faire monter au plus tôt (au tribunal) afin que vous décidiez de mon sort d'une façon ou d'une autre. Vous me rendrez une liberté qui me fut injustement ravie ». Leurs lettres peuvent ainsi être perçues comme

<sup>74</sup> C'est ainsi qu'est défini le concept d'« économie morale » : Didier Fassin, « Les économies morales revisitées », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2009, 64<sup>e</sup> année, n° 6, p. 1243-1244.

<sup>75</sup> Lettre de Rose Lefèvre, 11 floréal an III (30 avril 1795).

des tentatives de renversement du stigmate de la prostitution, insistant sur son absence de fondements légaux, qui discriminent injustement des comportements féminins populaires. Elles tentent ainsi de changer leur place dans la structure sociale, de renverser leur domination de classe et de sexe par le biais de la promotion d'une justice humaine et citoyenne.

## CONCLUSION

L'interprétation de cette puissance d'agir s'arrête hélas aux limites du matériel documentaire de ces dossiers de détenues. Il apparaît dans la correspondance administrative qui les entoure, que dans la majorité des cas, la commission civile ordonne leur mise en jugement. Rien n'est dit cependant sur l'effectivité de ces mesures et ses prolongements judiciaires. Pourtant, l'intérêt de cette documentation est de souligner comment à un moment donné, ces femmes qui incarnent l'anti-norme de la féminité bourgeoise vertueuse alors glorifiée par les révolutionnaires et se retrouvent à ce titre tenues à l'écart du reste de la société, se mobilisent pour faire entendre leur voix et faire valoir leurs droits. À cette occasion, ces lettres donnent à voir l'effectivité des inégalités des rapports de genre et de classe qui se cristallisent autour de ces condamnations d'une pratique sexuelle illégitime sans être pourtant illégale. Elles déjouent par leurs propos les catégories discriminantes de la débauche et de la délinquance ordinaire dans lesquels le système répressif les a déterminées : elles se réapproprient leur histoire, opposent à la nouvelle justice républicaine les zones d'ombres et de non-droit du processus révolutionnaire dans lesquelles peuvent tomber les femmes du peuple à la sexualité contestée.

<b>Tableau récapitulatif de la correspondance des détenues pour prostitution (an II – an III)</b>	
<b>F7 32991</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Babeth Sinard, 26 thermidor an III (13 août 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, Margueritte Levasseur et Jeanne Quentin, 23 nivôse an III (12 janvier 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, 15 prairial an III (3 juin 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, 21 prairial an III (9 juin 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, 25 prairial an III (13 juin 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Antoinette Barthelemy, 5 thermidor an III (23 juillet 1795)</li> </ul>
<b>F7 32991</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Catherine Bellot, 8 thermidor an III (26 juillet 1795)</li> </ul>
<b>F7 32993</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Reine Maxence, Geneviève Chalot, Marianne Plé, 27 messidor an III (15 juillet 1795)</li> <li>• Lettre de Gilberte Charnet, 25 frimaire an III (17 décembre 1794)</li> </ul>
<b>F7 32994</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre d'Angélique Déhaie, veuve Delille, 15 frimaire an III (7 décembre 1794)</li> </ul>
<b>F7 32996</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Margueritte Grossin, 5 floréal an III (24 avril 1794)</li> <li>• Lettre de Margueritte Grossin, 15 floréal an III (4 mai 1795)</li> </ul>
<b>F7 32998</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Marianne Lavale et Marie Catherine François, 17 floréal an III (6 mai 1795)</li> <li>• Lettre de Rose Lefèvre, 7 floréal an III (26 avril 1795)</li> <li>• Lettre de Rose Lefèvre, 11 floréal an III (30 avril 1795)</li> </ul>
<b>F7 32999</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Marie Claudine Martin, 8 floréal an III (27 avril 1795)</li> <li>• Lettre d'Élisabeth Lenoir, 7 ventôse an III (25 février 1795)</li> </ul>
<b>F7 329911</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Marie Louise Régis, 15 ventôse an III (5 mars 1795)</li> <li>• Lettre de Marie Louise Régis, 12 prairial an III (31 mai 1795)</li> </ul>
<b>F7 329912</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lettre de Catherine Rortan, 10 floréal an III (2 mai 1795)</li> </ul>

*Le 22<sup>e</sup> Div<sup>ion</sup>* N<sup>o</sup> 6556 30  
 De la salpêtrière nationale dans l'hôpital sans delay publique  
 française liberté égalité  
 N<sup>o</sup> 15197  *ceuy* 3055  
 Le 22 floréal an 10 *envoyé à l'él<sup>e</sup> Division*  
 pour le 18<sup>e</sup> en jugement s'il y a lieu  
 au surnaturel marianne lavale nativ<sup>e</sup> de contance en Normandie age de 25 an  
 au surnaturel du nom d'ant une delant. cas que sections du manoir de  
 manicaterine François age de 23 ans nativ<sup>e</sup> de Fillev en Normandie  
 conturiere du manoir. que des que chez les salpêtriers  
 de l'œuvre ont été arretés au mois de pluviose sur les sections de la  
 halle au blé se sont conduits à la salpêtrière nationale pour  
 nous qu'en une dure maladie que nous avions geu en arretés  
 citoyen sojétés au jourd reconisations de sur notre vue de  
 positions depuis 4 mois que nous languiront dans les dort  
 sans la voir merite nous ne faisons que la jemie de sur notre  
 liste sont sans savoir quant nous serent fini sont car nous sommes  
 exables de charin de nous voir par une toute route de maladie  
 contagieuse nous manquons de tout sans secours de personne  
 n'êtes obligés de vendre si peu que nous avons pour nous donner  
 quelque subsistance puis que nous sommes de me pour incider ne  
 pas à manger nous vous prions citoyen de nous faire monter  
 au plutôt au tribunal afin que vous desirés de nous soient  
 d'une saison ou de l'autre vous nous rendes notre liberté  
 qui nous fut injustement ravie nous ne serent de fin  
 de l'œuvre à l'air de sur l'œuvre pour la conservation de vos  
 précieux jours nous finiront en ce que arretés tous d'œuvre  
 gustesse de votre charité  
 vos consitoires marianne lavale

Dossier Lavale et François, Paris, Archives nationales.



# SEXES EN RÉVOLUTION

*Textes*



# *Des « hermaphrodites politiques » : Collot d'Herbois, avant-propos à Le Procès de Socrate (1790)*

Édité par Pierre Frantz

## INTRODUCTION

Le personnage de Jean-Marie Collot (1749-1796), qui avait pris le nom de Collot d'Herbois, ne manque pas d'une aura romanesque. Acteur, auteur, directeur de troupe, conventionnel et membre du Comité de Salut Public, il a une réputation détestable, en dépit de la biographie<sup>1</sup>, chaleureuse mais objective, que Michel Biard lui a consacrée. Prisonnier d'une « légende noire », selon l'expression de son biographe, il a conservé toujours le visage de cabotin ambigu que lui ont donné Gance et Wajda dans leurs films. Il a pourtant connu des succès, comme comédien, aussi bien que comme auteur de théâtre, mais c'était presque toujours en province et on ne s'est souvenu que de ses échecs. Au point de lui attribuer un ressentiment tel qu'à lui seul il eût expliqué les massacres de Lyon. Car il y dirigea l'impitoyable répression de l'insurrection fédéraliste. Néron de province, il a même raté sa sortie : il est mort de la « guillotine sèche », de fièvres contractées en Guyane où il fut déporté après Thermidor. Mais on devrait, pour être juste, lui rendre sa part de gloire, la gloire collective, partagée, de l'œuvre du Comité de Salut public. Il y travailla sans relâche, vingt heures par jour, jusqu'à la chute de Robespierre. Son talent d'auteur (et d'adaptateur) ne le distingue en rien des dizaines d'auteurs de l'époque.

*Le Procès de Socrate* fut créé au Théâtre de Monsieur en 1790 et eut neuf représentations d'affilée en novembre, quatorze au total. La pièce

---

<sup>1</sup> Michel Biard, *Collot d'Herbois, Légendes noires et Révolution*, Presses universitaires de Lyon, 1995.

rapporta à Collot entre 1 400 et 1 500 livres<sup>2</sup>. Collot a « adapté » (comme on dirait aujourd'hui) *La Mort de Socrate*, une pièce de Voltaire qui n'avait pas été jouée. Il en a fait un « drame sensible », favorable au déisme. Socrate est sauvé par le peuple, provisoirement, car il est conscient qu'il sera encore victime d'autres attaques calomnieuses. Une série d'allusions politiques transparentes viennent émailler la comédie. Aussi la critique se partagea-t-elle plus sur des critères politiques que sur des critères littéraires. Collot règle ses comptes avec elle, en 1791, sur ce terrain dans l'avant-propos de l'édition. Y apparaît une créature méprisante, le critique « pie », noir et blanc tout à la fois<sup>3</sup>, sirène « hermaphrodite », nageant entre deux eaux. Collot s'excite sans doute d'une indifférenciation sexuelle qu'il s'est gardé d'évoquer à propos de Socrate et qui se peint curieusement sur le fard, qui plâtre son visage mythologique, et sur le khôl qui entoure ses yeux dans le *Napoléon* d'Abel Gance.

#### AVANT-PROPOS<sup>4</sup>

*Qui n'est pas tout à fait inutile.*

Socrate, naquit vers l'an 437 avant Jésus-Christ. *Sophonisque*, son père, était Sculpteur; *Phénarète*, sa mère était Sage-femme.

Athènes, sa Patrie, était gouvernée par les *Aristocrates*<sup>5</sup>: Ces Aristocrates, justement surnommés *les Tyrans*, étaient d'autant plus redoutables, qu'à la faveur d'une contre-révolution, ils avaient tout nouvellement dépouillés la Nation de ses droits, et fait massacrer tous les Amis de la Liberté. Le jeune Socrate, cultivant la profession de son père, disait à sa famille: *Consolons-nous de notre obscurité, car autrement les Grands feraient de nous le sujet de quelque Tragédie.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>3</sup> Alors que le « blanc » désigne le jacobin.

<sup>4</sup> Nous avons modernisé l'orthographe, mais conservé cependant les majuscules qui nous paraissent répondre à une rhétorique délibérée.

<sup>5</sup> Tout le monde sait quelle idée on attache au mot *Aristocrate*; cependant les partisans du mot et de la chose soutiennent encore tous les jours que personne ne le comprend; ils disent qu'étant composé de deux mots grecs, ARISTOS, qui veut dire, selon eux, excellent, et CRATOS, commandant ou gouvernement, *Aristocratie* doit signifier *le gouvernement par excellence*. Cette explication est fautive. CRATOS signifie *contrainte*, et la racine du mot ARISTOS est ARÉS, qui veut dire *fer*. Par *Aristocratie*, les Athéniens entendaient *la contrainte exercée par les hommes de fer*. On voit qu'à cet égard, les Grecs et les Français sont parfaitement d'accord [N.D.A.].

Socrate adolescent, se distingua par son courage dans les Armées Athéniennes ; quoique brave et toujours prêt à verser son sang pour la Patrie, il dédaignait les insultes personnelles. Si quelque Aristocrate lui adressait des injures, *sans doute*, disait-il, *il n'a pas appris à mieux parler*. Un d'entre eux, ayant poussé la brutalité jusqu'à lui donner un coup de pied, et les Amis de Socrate voulant en tirer vengeance : *Patience*, leur dit-il, *si quelque Âne m'en avait fait autant, devrais-je m'en trouver humilié ; eh bien je tiens cet Aristocrate-là pour un Âne, ainsi n'en parlons plus*.

Le reste de la vie fut consacré tout entier à la Philosophie. Il éclaira les hommes sur leurs droits et sur leurs devoirs. Il donna aux grandes vérités une force nouvelle : dès lors il eut pour ennemis tous ceux dont l'intérêt est de voir les peuples abrutis par l'ignorance ou par l'esclavage.

Les Pontifes de tous les dieux, les Chefs des Tribunaux, les Ambitieux, se liguèrent contre lui et le firent condamner à mort. Cette mort fut vengée par le Peuple. *La Mort de Socrate* a fourni le sujet de plusieurs Tragédies Françaises.

Mais avant ce dernier jugement, les Aristocrates avaient tenté plus d'une fois de lui faire boire juridiquement la ciguë, par l'entremise du Châtelet d'Athènes ; c'est d'une tentative de cette espèce qu'il s'agira dans la comédie qu'on va lire.

Le succès de cette comédie a été brillant et soutenu. Les bons Patriotes, *les Blancs*<sup>6</sup> par excellence, y ont fortement contribué. Les Journalistes du même esprit et de la même couleur, ont parlé de ce succès avec joie. Les Journalistes *Noirs*, ont décrié la Pièce, et pour un Auteur Patriote, cela vaut une apologie. Quant aux Journalistes *Pies*, moitié Blancs et Noirs, ces amphibies, qui nagent entre deux eaux, véritables hermaphrodites politiques, qui jamais n'ont fait preuve d'une virilité bien décidée, ils ont sué sang et eau, disant que la Pièce avait réussi, mais qu'elle n'aurait pas dû réussir, que *Socrate* n'était pas *Socrate*, que les paroles véritablement sorties de sa bouche et recueillies dans cet Ouvrage n'étaient pas les siennes ; ils auraient voulu que ce courageux Ami de la vérité usât de leurs fades circonlocutions et de leurs ambages ; ils auraient voulu qu'un Athénien<sup>7</sup>, que *Socrate*, fût un *impartial*.

<sup>6</sup> On sait que les mauvais citoyens sont aujourd'hui surnommés *Noirs* ou *Æthiopiens* ; par conséquent les bons citoyens peuvent être désignés par la couleur opposée [N.D.A.].

<sup>7</sup> Une Loi de Solon ordonnait que pendant les troubles civils tout citoyen d'Athènes fût obligé de se ranger d'un côté ou de l'autre. L'homme neutre était traité comme ennemi par les deux partis. L'heureux effet de cette Loi était de produire toujours une grande majorité du bon côté, cette majorité réduisait l'autre à l'impuissance. Ce sont les Indécis, les Impartiaux qui trahissent la chose publique : anathème aux Impartiaux [N.D.A.].

Mais quel homme, m'a-t-on dit, peut être mis en parallèle avec *Socrate*, avec ce Dieu de la raison? Eh! qui vous a dit que je désignais un seul homme? Je sais bien que la perfection morale du caractère de *Socrate* n'existe plus sur la terre<sup>8</sup>, aucun être vivant ne peut s'en glorifier. Mais dans ce personnage j'ai voulu mettre en scène tous les Défenseurs de la cause du Peuple à la fois, tous ceux qui ont souffert, qui ont été persécutés pour elle.

Et le Public a bien su leur en faire l'application. Il a su distribuer à chacun les traits de ce beau caractère qui pouvaient lui appartenir. Honneur mille fois aux bons Citoyens que le Public a distingués! Je dois néanmoins déclarer qu'aucune relation particulière ne m'a décidé à tracer ces ressemblances. Ce n'est point à tel ou tel individu que je veux plaire; une pareille complaisance me semblerait indigne d'un Auteur dramatique. Son devoir est de corroborer l'esprit public de toute l'influence de l'Art, autant qu'il est en lui; mais ses intentions doivent aller, sans écart, vers le bien général; il ne doit aimer, il ne doit servir que la Patrie.

Qu'est-il besoin d'ailleurs de circonstances ou d'applications particulières? Dans tous les temps on verra d'un côté, les Amis de l'Égalité, de la Liberté, de l'autre les outrages, les calomnies, les menaces, les persécutions: le Despotisme des préjugés et de toutes les passions viles ou cruelles sera toujours en opposition avec l'Empire légitime des vertus, des talents, et de la vérité; dès lors, *Le Procès de Socrate* inspirera toujours un grand intérêt. Lorsque le Peuple Français aura des Juges dignes de sa confiance, il devra d'autant plus les honorer, que chaque représentation de cette Pièce pourra lui rappeler de quels excès d'anciens Tribunaux ont pu se rendre coupables.

Il me reste à parler d'une Pièce intitulée *Socrate* qu'on trouve dans les Œuvres de *Voltaire*. Elle y est annoncée comme traduite de l'Anglais. Il est possible que *Thomson* en soit effectivement le premier Auteur. Les faits historiques appartiennent à tous ceux qui veulent en faire usage. Quoi qu'il en soit, j'ai trouvé dans le *Socrate* dont il s'agit, une esquisse précieuse. Elle m'a été bien utile pour le tableau que j'ai composé. Un véritable respect m'en a fait conserver plusieurs traits dans toute leur intégrité, car il m'eût été facile de les déguiser. J'ajouterai que je crois impossible de composer un Ouvrage philosophique de quelque importance, sans mettre plus ou moins

---

<sup>8</sup> Je crois que le seul *J.-J. Rousseau* aurait pu soutenir la comparaison, encore n'y aurait-il que Xantippe qui pût en décider; c'est dans l'intérieur de la maison que l'homme le plus sage laisse apercevoir ses faiblesses, tribut qu'il paie comme les autres à l'humanité. Au reste si les Tribunaux n'ont pas fait boire la ciguë au vertueux *Jean-Jacques*, on sait que ce n'est pas leur faute [N.D.A.].

Voltaire à contribution ; je me glorifie de rendre à cet immortel génie ce témoignage de mon admiration et de ma reconnaissance.

Ô Voltaire ! si tu vivais, quel ascendant ne donnerais-tu pas à la Scène française, aujourd'hui qu'elle est dégagée de son ancien esclavage. Jeunes Auteurs à qui ce grand homme a légué ses pinceaux, c'est à vous de consacrer les principes si longtemps oubliés, des mœurs, du civisme et de la liberté, sur tous nos Théâtres. J'observerai que les Entrepreneurs de celui de Monsieur ont mérité d'être distingués, pour leur empressement à faire représenter des Ouvrages patriotiques. Dans les autres Pièces, on applaudit les Acteurs<sup>9</sup> comme Artistes, on les applaudit encore dans celles-ci, comme bons Citoyens.

---

<sup>9</sup> Je cite avec plaisir le zèle de tous ceux qui ont joué dans *Le Procès de Socrate* ou dans *La Famille Patriote*, et particulièrement M. Paillardelle, qui donne à chaque représentation un nouveau degré d'intérêt au rôle de Socrate. C'est par des études réfléchies et de profondes réflexions, qu'un Acteur doué de grand talent sait toujours arriver à la perfection [N.D.A.].



# *Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe (1802)*

Édité par Jean-Christophe Abramovici

## INTRODUCTION

À quoi songeait Jaqueline Foroni, en cueillant des feuilles de mûriers, en ce matin de mai ? À ses vers à soie ? Ou à son amoureux auquel elle était civilement unie, mais avec lequel sa famille refusait qu'elle s'installe tant qu'un vrai mariage ne serait pas célébré à l'église ? À sa gentillesse un peu rustre ? À la dernière fois qu'il l'avait embrassée, caressée ?

Quelles pensées lui traversèrent l'esprit quand elle aperçut de loin son frère courir vers elle, lui annoncer, le souffle court, qu'il fallait qu'elle revienne tout de suite à la maison, que des messieurs de la ville, comme il y a trois mois, des gens importants, des juges et des médecins demandaient après elle... Et puis surtout qu'il y avait cette fois à leur tête un Français, un occupant... comme on parlerait, dans d'autres temps, d'un Allemand...

Quelles paroles précises prononça Pietro Madaschi, juge de Roverbella pour « la détermin[er] à se prêter à un examen dont l'Académie, autorisée par le Gouvernement, allait retirer des documens utiles » ? Selon les auteurs du rapport, ceci, ou à peu près : « vous ne devez pas craindre cet examen, Giacomina... Vous savez sans doute qu'il ne peut vous occasionner aucune espèce de désagrément... On ne croit plus aujourd'hui, vous le savez bien, à l'existence des hermaphrodites... Nous sommes sortis des siècles d'ignorance, n'est-ce pas Signora Siauve... On a aboli ces lois barbares qui sous les Athéniens ordonnaient qu'on jetât à la mer, comme le firent dans le Tibre ensuite les Romains, ces individus réputés tels... »

Qu'est-ce qu'une paysanne probablement illettrée avait à faire des Grecs et des Romains ? Peut-être quelques pièces, vite escamotées par la mère,

aidèrent-elles Jaqueline à « consent[ir] de bonne grace » à l'examen, mais ce ne fut pas sans mal. Car la jeune fille n'est ni innocente, ni bête. D'autres médecins ne l'avaient-ils pas roulée, en février, quand ils lui avaient promis qu'ils lui signeraient le papier comme quoi elle était fille, qu'elle porterait au prêtre de la paroisse pour qu'il accepte de la marier? Sur cette promesse, elle s'était déjà mise nue, s'était laissé examiner, avait tout raconté, comment même le soir elle se touchait.

« Un maintien assuré, une physionomie brillante de santé », Jaqueline est une solide paysanne, qui sait ce qu'elle veut et ce qu'elle est. Qui sait bien, depuis longtemps, qu'elle a *un drôle de corps*, pas fait comme celui des autres filles, que sûrement elle ne pourra jamais avoir d'enfant, sa mère le lui a assez de fois répété... Mais qui sait qu'elle est fille, puisque son « désir » n'est tourné que vers les hommes. Avec près de deux siècles d'avance, Jaqueline ne confond pas *sexe* et *genre*...

Mais que pouvait cette intime conviction, ce savoir de femme partagé avec sa mère et les accoucheuses de Roverbella et Villafranca contre la science d'hommes de pouvoir venus en députation pour examiner en détail un sujet considéré *a priori* comme « un homme bizarrement conformé dans les parties sexuelles »? De toute évidence, en 1802, l'heure n'était plus aux ambiguïtés<sup>1</sup>.

Et l'examen a lieu. Interminable. D'une rare violence. Entièrement à charge. Il faut s'imaginer<sup>2</sup>:

La pudeur bafouée: Jaqueline nue, devant huit hommes, dont quatre la touchaient, un la dessinait, d'abord debout pendant de très longues minutes, mesurée « sous toutes les coutures »; puis allongée (sur quel grabat? quelle table?) cuisses écartées.

L'humiliation d'être trouvée malpropre (« Entre ce tégument, ou prépuce, et la couronne du gland, on a remarqué une certaine quantité d'humeur sébacée concrète »), d'être palpée par ces mains qui très vite pincent et font mal, la pénètrent avec un « tact » qui en manque singulièrement (ainsi de cette phrase où le mot « tact » efface la responsabilité de l'agent: « ses efforts ultérieurs [du tact] ne faisaient qu'exciter un sentiment de douleur chez *Jaqueline Foroni* »).

<sup>1</sup> Voir l'étude de référence de Patrick Graïlle, *Les Hermaphrodites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2001 (rééd. *Le Troisième sexe. Être hermaphrodite aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Arkhê, 2011), et plus particulièrement le chapitre II, « Médicalisations ».

<sup>2</sup> Peut nous y aider la scène d'examen médical du remarquable film *Vénus noire* d'Abdelatif Kechiche (2010).

D'être proprement violée, par le sexe et l'anus, par ces doigts puis cette terrible « sonde armée de son mandrin », matérialisation brute d'une violence masculine, inquisitoriale, et prétendument éclairée.

Et ce qu'il faudrait ajouter : les regards et sourires entendus, les paroles incompréhensibles, en latin ou français, chuchotées, les regards curieux, mêlés de mépris et de dégoût.

Avec en guise de représailles, dérisoires mais bien venues : la « députation » largement compissée...

Il reste à dire quelques mots de l'homme qui, à l'en croire, monta toute l'expédition au hameau de Foroni, finança la publication du rapport italien comme de sa traduction en français, par ses soins. Étienne-Marie Siauve fut ecclésiastique puis, après avoir renoncé à son état au moment de la Constitution civile du clergé, révolutionnaire enthousiaste, du côté des jacobins. On doit, entre autres, à cet ami de Claude Fauriel<sup>3</sup>, un *Éloge funèbre de Mirabeau* (1791). En sa qualité de « commissaire des guerres » à partir de 1801, il voyagea sur les différents théâtres des guerres napoléoniennes : Italie, Hollande, Russie, où il mourut pendant la retraite de 1812. De la prêtrise, il avait conservé un goût pour le prosélytisme : membre de la secte des Théophilantropes, il voulut propager les Lumières partout où il passait. C'est pétri de bonne conscience et de suffisance française qu'il entend « libérer » la pauvre Jacqueline des préjugés du passé, plein de compassion pour ces « êtres infortunés qu'on a désignés jusqu'à présent sous le nom d'*hermaphrodites* ».

Sans doute le terrible examen qu'il avait provoqué et auquel il fut contraint d'assister l'amena-t-il à se poser quelques questions et à prolonger ses recherches. Dans les « Notes » dont il accompagne sa traduction, Siauve use de maintes prétéritons pour saper l'assurance hautaine des savants (« je ne me permets pas de croire que l'esprit de système ait dirigé leur plume et qu'ils aient voulu ramener toutes leurs idées à l'opinion qu'ils ont émise sur la virilité de Jacqueline Foroni »), nuancer leurs affirmations, remodeler le portrait de Jacqueline : mamelles comprimées regonflées, peau et poils assouplis, cuisses repulpées. Au point que l'on pourrait s'interroger sur le sens du titre de l'opuscule de la version française : ce « véritable sexe » « rendu » à Jacqueline Foroni par le traducteur Siauve, n'est-ce pas finalement cette féminité atrophiée à laquelle elle s'était faite, mais que surtout elle s'était choisie ?

<sup>3</sup> Il n'est pas indifférent de noter qu'il fut, entre autres choses, un des collaborateurs actifs de la *Décade philosophique*, le journal des Idéologues. Sa posture, plus loin, en « observateur judicieux de la nature et plein de zèle pour le progrès des lumières », fait songer à la Société des Observateurs de l'Homme fondée en 1799...

Que devint Jaqueline Foroni, après le passage de la « députation » ? Fut-elle contrainte par les magistrats à porter désormais l'habit d'homme dont elle ne voulait point ? S'enfuit-elle un matin avec son amoureux pour échapper aux ragots et aux quolibets et vivre la vie qu'elle désirait ? Ou vieillit-elle sous ses mûriers, esseulée, se demandant qui, de la nature et des hommes, l'avait le plus mal traitée ?

#### NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Le mémoire original italien, intitulé *Relazione, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacoma Foroni* (Mantova, Presso La Societa Tipografica, 1802) peut être consulté à l'adresse électronique :

<http://www.demologia.it/mantova/multimedia/lettore/folklore/ermafrodita/img01.htm>

La présente édition a été établie à partir d'un des exemplaires conservés à la Bibliothèque Interuniversitaire de Santé de l'Université Paris-Descartes, sous la cote 20864 (1). L'orthographe est conservée.

Je tiens à remercier Francesco Li Capri et Florence de Caigny pour les traductions de l'italien et du latin qu'ils m'ont gentiment et diligemment proposées.

JAQUELINE FORONI  
 RENDUE À SON VÉRITABLE SEXE,  
 OU

RAPPORT, Réflexions, et jugement présentés à l'Académie de Mantoue, par la Classe de Médecine, sur le sexe d'un individu vivant, connu sous le nom de JAQUELINE FORONI.

Prole tra maschi incognita, risiuto  
*Del delicato sesso, orror, d'entrambi*  
*Nacque costui.*  
 Mascheroni, Invito a Lesbia<sup>4</sup>.

À MILAN,

De l'Imprimerie Française et Italienne à St. Zeno, N.° 534.  
 AN X DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE (1802)

[s.p. [2]]

« Ébauche de la nature, il n'a pu, après  
 avoir reçu le jour, être compté parmi les  
 hommes; rebut d'un sexe chéri, les femmes et  
 les hommes ont pour lui une égale aversion. »  
*Traduction libre de l'Éditeur.*

[s.p. [3]]

*Au Médecin Juge,*  
 Membre du Conseil de santé établi près le Quartier-  
 général des troupes stationnées en Italie, et Professeur  
 de Médecine à l'Hôpital militaire d'Instruction.

C'est à vous, mon ami JUGE, que je dédie ma traduction. Je ne l'ai entreprise que parce que j'attendais de vos lumières les avis et les documens que l'amour seul de la science ne donne point (1). Vous avez accueilli avec intérêt mon Ouvrage, et c'est d'après vos sages conseils que j'ai préféré la

<sup>4</sup> Traduction un peu moins libre que celle de l'éditeur: « Descendance inconnue parmi le sexe masculin, rebut/Du sexe faible, horreur, celui-ci/Naquit des deux sexes. » Dans *L'invito di Dafni Orobiano a Lesbia Cidonia* (1793), lettre en vers composée de 529 hendécasyllabes, la comtesse Paolina Secco Suardi Grismondi est invitée à visiter les collections d'histoire naturelle et le cabinet scientifique de l'Athénée de Pavie, qui comportait plusieurs « exemplaires » curieux d'hermaphrodites.

fidélité à l'élégance; vous savez que je n'ai été déterminé par aucun autre mobile que par l'envie de propager les lumières dans une partie trop négligée jusqu'ici, je veux dire la connaissance exacte de ces individus qui n'appartiennent ni à la classe [s.p. [4]] des hommes, ni à celle des femmes. Puisse le Mémoire dont j'ai provoqué la première édition, que j'ai même entreprise à mes frais, faire naître dans l'esprit des Chefs de notre Gouvernement l'idée d'une institution médicale propre à fixer l'opinion des parens et des Magistrats sur l'existence physique et morale de ces êtres infortunés qu'on a désignés jusqu'à présent sous le nom d'*hermaphrodites*!

Continuez, mon ami, à consacrer tous instans à l'art précieux qui a pour but la santé des hommes, que je regarde comme la partie la plus précieuse de leur bonheur, si elle n'en est pas la première base. Adieu, mon ami; les Alpes vont nous séparer, mais les affections sentimentales nous uniront éternellement.

S \* \* \* \* \*

(1) Je dois à la vérité de dire que j'ai également profité des avis du Professeur d'anatomie GOURAUD, ami et collègue du citoyen JUGE, et de ceux du citoyen ORRY, chargé en chef du service chirurgical de l'hôpital de Mantoue.

[s.p. [5]]

RÉPUBLIQUE ITALIENNE.  
LE 13 MAI 1802. (AN PREMIER.)

À Mantoue, du hameau de Foroni, Commune  
de Roverbella, Département du Mincio.

Ensuite d'une députation<sup>5</sup> de la classe médico-chirurgicale de l'Académie Virgilienne<sup>6</sup> et d'une autorisation du Gouvernement, les médecins et chirurgiens soussignés, *Tonni*, *Tinelli*, *Paganini* et *Bellardi*, se portèrent au

<sup>5</sup> « Des grammairiens ont repoussé la locution *ensuite de* [au sens ici d'à la suite de] comme vieillie et hors d'usage; Pascal, Bossuet, M<sup>me</sup> de Sévigné s'en servent couramment, et rien n'empêche de les imiter » (Littre).

<sup>6</sup> Le Palais de l'Académie virgilienne de Mantoue, abritait une Académie des sciences, une collection d'instruments chirurgicaux, des éditions précieuses de Virgile et le Teatro Scientifico, reconstruit en 1769 par Antonio Galli da Bibbiena, à la demande de Marie-Thérèse d'Autriche.

hameau appelé Foroni, situé dans l'arrondissement de la commune de Roverbella, pour examiner un individu vivant, connu sous le nom de *Jaqueline Foroni*, fille de feu *Jérôme Foroni*, et d'*Antoinette Zannetti*, à l'effet de juger à quel sexe il appartenait.

Ils eurent l'avantage d'être accompagnés dans cette visite du citoyen SIAUVE, commissaire des guerres français, membre de cette Académie, observateur judicieux de la nature et plein de zèle pour le progrès des lumières, qui conduisit avec lui le professeur de peinture *Félix Campi*, chargé de dessiner avec soin toutes les parties de l'individu, afin d'obtenir, à l'aide des mesures qu'on allait prendre, des résultats de la plus scrupuleuse exactitude.

Pour revêtir leur mission d'un caractère légal et lui imprimer le sceau de l'autorité dont on avait obtenu l'attache, les députés de l'Académie firent intervenir le Podestat, ou le Préteur<sup>7</sup> de Roverbella, le citoyen Pierre Madaschi, et son greffier le citoyen Gaëtan Tambelli, qui montrèrent le plus grand empressement à les accompagner, et qui assistèrent à l'examen pendant toute sa durée.

Arrivés sur les lieux, et dans la maison paternelle de *Jaqueline Foroni*, les députés apprirent de sa famille qu'elle était dans les champs occupée à recueillir des feuilles de mûrier<sup>8</sup>. Son frère étant sorti pour aller la [6] chercher, ils mirent à profit cet intervalle pour puiser auprès de la mère de *Jaqueline Foroni* des notions préliminaires sur l'état de sa fille, au moyen des questions suivantes :

- 1<sup>re</sup> Si elle avait jamais eu des doutes sur le sexe de cet enfant.
- 2.<sup>o</sup> Quel âge avait cette fille.
- 3.<sup>o</sup> Si elle avait eu ses écoulemens périodiques, et à quelle époque.
- 4.<sup>o</sup> Si elle avait éprouvé quelque maladie avant l'apparition<sup>9</sup> des menstrues ; de quel genre avaient été ces maladies, et quels remèdes lui avaient été administrés.

Elle satisfait à toutes ces questions avec l'ingénuité la plus franche, en répondant :

- 1.<sup>o</sup> Que du moment où elle était accouchée de sa fille *Jaqueline*, elle avait remarqué dans les parties sexuelles une légère différence ; mais que n'y

<sup>7</sup> Podestat : « Titre d'un Officier de Justice & Police dans plusieurs villes d'Italie » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

<sup>8</sup> Les feuilles de mûrier servaient à nourrir les vers à soie.

<sup>9</sup> Absent des dictionnaires du temps, « apparition » est employé systématiquement par Siauve. Faut-il invoquer une erreur de prote ? On avait ainsi pu lire, parmi la masse des pamphlets de l'époque révolutionnaire, une *Apparition [sic] de Thérèse Philosophe à St-Cloud ou Le triomphe de la volupté dédié à la reine* (Saint-Cloud, Chez la mère des Grâces, 1790)...

mettant point alors un grand intérêt, elle n'eut recours aux lumières des gens de l'art, afin d'asseoir son opinion sur leur témoignage, que lorsque sa fille fut adulte.

Elle consulta à cet effet tant l'accoucheuse de Roverbella, feue *Rosalie Mollardi*, que celle de Villafranca, dont le nom lui est échappé, et en dernier lieu encore la nouvelle sage-femme de Roverbella, qui toutes trois avaient assuré que *Jaqueline Foroni* était véritablement une fille; mais que si elle voulait courir les chances de la maternité, elle s'exposerait au danger de perdre la vie en raison de la défectuosité des parties sexuelles, et cela dans le premier accouchement ou de ses suites.

2.° Que sa fille aurait 23 ans accomplis au 22 du mois de mai courant.

3.° Qu'à l'âge de 18 ans seulement *Jaqueline Foroni* avait éprouvé, à deux différentes reprises, une faible hémorragie vers les parties sexuelles, dont elle n'eut d'autre preuve que le témoignage de sa fille et l'examen d'une chemise tachée de quelques gouttes de sang.

4.° Que sa fille avait constamment joui d'une santé parfaite, et qui n'avait été troublée, quelques instans, que par des accès d'une fièvre sans caractère fixe, dont elle avait été guérie par les secours de la médecine; que, dans tout le cours de sa vie, elle avait été saignée deux ou trois fois au plus, et qu'elle se ressouvenait que, depuis les deux premières pertes de sang, *Jaqueline Foroni* n'ayant vu reparaitre aucun écoulement périodique, on lui avait conseillé l'usage de certaines pillules dont elle ne connaissait point la composition, mais qui ne produisirent point l'effet qu'on en attendait.

Au même instant on vit paraître *Jaqueline Foroni*, vêtue d'un habit de [7] femme tel que celui qui est en usage dans la campagne, (*voyez la figure première.*) ayant un maintien assuré, une physionomie brillante de santé et les traits du visage bien prononcés. Les académiciens députés lui firent connaître le motif qui les amenait auprès d'elle, et le Podestat de Roverbella la détermina à se prêter à un examen dont l'Académie, autorisée par le Gouvernement, allait retirer des documens utiles: examen qui, comme elle le savait sans doute, ne pouvait lui occasionner aucune espèce de désagrément, puisqu'on ne croyait plus aujourd'hui à l'existence des hermaphrodites, comme dans les siècles d'ignorance, et qu'on avait aboli ces lois barbares, qui sous les Athéniens ordonnaient qu'on jetât à la mer, et dans le Tibre sous les Romains, les individus réputés tels. (1)

Elle répondit, avec le ton de la franchise et avec une sorte de conviction, qui prenait sa source dans les habitudes contractées depuis l'enfance, que l'examen qu'on se proposait de faire était inutile, puisqu'elle n'avait aucun doute sur son sexe de fille, et que l'attraction sympathique qui lui faisait



*Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe*, Milan, 1802. Felice Campi, d'après Viviani. Fig. 1.

désirer l'approche d'un homme, tandis qu'elle n'éprouvait pas le moindre désir à la vue d'une femme, ne pouvait la tromper : elle consentit cependant de bonne grace à se soumettre à l'examen et aux observations de l'Académie.

On commença par examiner les parties extérieures de l'individu. (*voyez figure 2*) *Jaqueline Foroni* se trouva avoir la taille de quatre pieds, dix pouces, quatre lignes et quart ; la longueur du visage était de cinq pouces, trois lignes et trois quart ; les cheveux courts et un peu roides, les sourcils châains, les yeux gris-bleus, le nez effilé, la bouche d'une grandeur ordinaire, les lèvres un peu lippues, et particulièrement la lèvre inférieure ; les dents blanches et larges, le menton légèrement pointu, quelques petits poils dans les narines ; d'autres poils assez touffus, et un peu plus forts que le simple duvet, épars sur sa lèvre supérieure ; les joues recouvertes d'un duvet léger de couleur châain-clair ; le poil du menton se trouvant beaucoup plus fort, plus rembruni et ne terminant pas en pointe, ce qui annonçait évidemment qu'il avait été coupé à l'aide de quelque instrument tranchant.

Le cou d'une dimension bien proportionnée laissait apercevoir l'éminence qu'on appelle pomme d'Adam, et qui se compose du cartilage thyroïdien ou scutiforme<sup>10</sup>. Cette éminence avait près de deux pouces de largeur et elle présentait, d'une manière sensible, son angle antérieur très-saillant au-dessus de la glande thyroïde, qui était d'un volume ordinaire.

[8] La voix de *Jaqueline Foroni* n'est ni forte, ni foible ; c'est celle d'un homme au moment où il passe à l'état de puberté. (2)

Les clavicules sont grosses et très-saillantes. La poitrine plate et ravalée.

Le dos paraît un peu courbé, ce qu'il faut attribuer aux épaules qui sont élevées et séparées l'une de l'autre à une distance de quatre pouces, onze lignes et demie.

L'épine du dos entièrement droite jusqu'à l'os *sacrum*.

L'intervalle entre l'extrémité de chaque acromion<sup>11</sup>, en ligne directe, s'est trouvé de treize pouces, onze lignes et trois quarts.

Les mamelles sont saillantes et arrondies en forme de deux hémisphères légèrement aplatis (3) ; elles sont, pour ainsi dire, entièrement composées d'un

<sup>10</sup> « SCUTIFORME, cartilage, terme d'Anatomie, est un des cartilages du larynx, qui est le plus large & le plus gros ; ainsi appelé parce qu'il a la forme d'un écu ou d'un bouclier, que les Latins expriment l'un & l'autre par scutum : aussi les Grecs qui expriment écu par θυρεός, l'ont nommé θυροειδής, thyroïde » (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, t. XIV, p. 844).

<sup>11</sup> « ACROMION ou ACROMIUM, s. en Anatomie est une apophyse de l'omoplate produite par une éminence appelée épine. [...] Ce mot vient d'ἄκρος, extrême, & d'ὤμος, épaule, comme qui diroit l'extrémité de l'épaule » (Tarin, *ibid.*, t. I, p. 114).

tissu cellulaire; elles renferment en outre un très-petit noyau mamillaire, ou corps spongieux; les auréoles ont environ trois lignes de largeur du mamelon à l'extrémité de la circonférence. Les mamelons sont un peu ridés, et de la grosseur d'un gros pois chiche; les mamelons, ainsi que leur auréoles, sont couleur de café-clair, avec cette différence pourtant, que l'auréole gauche est un peu plus rembrunie et que le mamelon droit est un peu plus saillant que le gauche.

L'arc imparfait de la dernière fausse côte est pour les deux côtés d'environ sept pouces et quatre lignes.

On remarque sur les bras quelques poils épars çà et là; ils sont recouverts d'une peau un peu rude (4), ils sont d'ailleurs assez musculeux; (5) le deltoïde<sup>12</sup> est saillant et bien prononcé. En passant de la partie supérieure du tronc à la partie inférieure et aux extrémités correspondantes, on remarque un bassin étroit dans son diamètre supérieur, de manière que les iléons<sup>13</sup> mesurés en ligne droite, en partant de l'extrémité de leur crête, présentent de l'un à l'autre une distance de neuf pouces, dix lignes, tant par-devant que par-derrière.

Les fesses sont peu rebondies, petites et resserrées.

L'arc du pubis aplati.

L'os *sacrum* est presque sans courbure au-dehors et le coccix ayant sa pointe arquée et considérablement inclinée vers l'anus.

Les cuisses très-musculeuses et fortes, ainsi que les jambes, se trouvent couvertes de quelques poils; la peau des différentes parties du corps est en général forte et épaisse; les deux *femur* sont presque droits; le genou est couposé de forts ligamens, la rotule est grosse et large de deux pouces une ligne et demie, et longue de deux pouces neuf lignes.

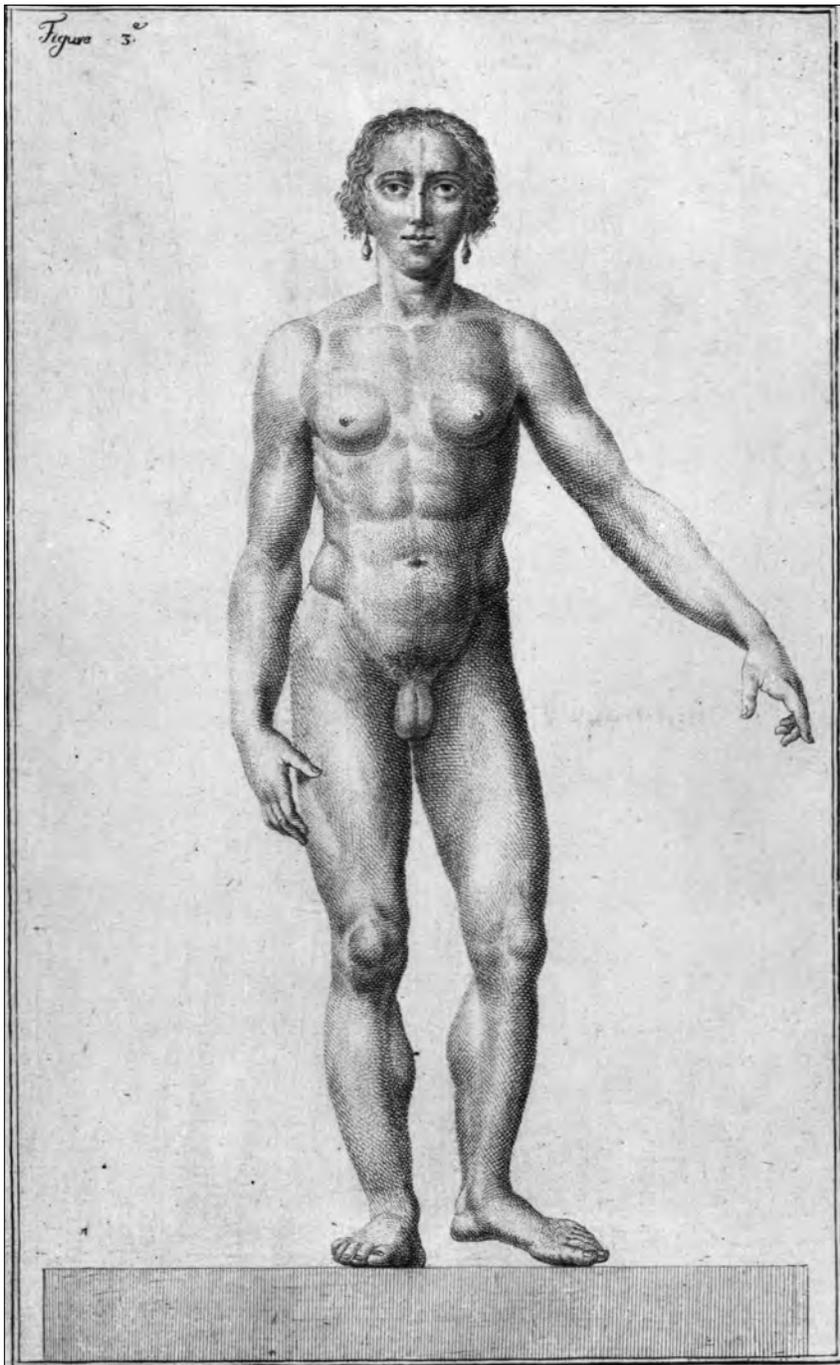
[9] Tel est l'exposé des observations générales que les soussignés ont cru devoir faire entrer dans leur rapport, en tâchant d'imiter la simplicité que prescrit Haller dans pareille circonstance. *Simpliciter ut decet anatomicum narrabo*<sup>14</sup>. Maintenant, en marchant sur les traces d'un guide aussi éclairé « *Ex minuta rerum anatomicarum descriptione veri quid aut certi definiri potest*<sup>15</sup>. », on va présenter avec l'exactitude la plus scrupuleuse la description des parties sexuelles, qu'on pourrait regarder comme le théâtre des écarts et des bizarreries de la nature.

<sup>12</sup> Deltoïde est le « nom que les Anatomistes ont donné au muscle triangulaire de l'épaule » (*ibid.*, t. IV, p. 795).

<sup>13</sup> L'Iléon ou ileum est « l'os des îles » du bassin (voir note *infra*).

<sup>14</sup> Haller, dans sa *Dissertation sur les hermaphrodites* de 1751 : « Je parlerai avec simplicité comme il sied à un anatomiste. »

<sup>15</sup> « D'une description simple de l'anatomie, on peut établir quelque vérité ou certitude. »



*Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe*, Milan, 1802. Felice Campi, d'après Viviani. Fig. 3.

*Jaqueline Foroni* ayant d'abord été examinée nue et debout, (voyez *figure 3.*) on a remarqué un bas-ventre peu saillant, un mont de Vénus, ou pubis, maigre et aplati, garni d'un poil touffu, presque noir, et au-dessous deux bourses en forme de poires, longues d'environ trois pouces, la droite plus longue que la gauche de quelques lignes, un peu flasques, la peau d'un tissu très-mince, ridée tant à la partie antérieure qu'à la partie extérieure, et parsemée de quelques poils rares; enfin ces deux bourses ayant une fausse apparence de deux grandes lèvres mal conformées; il faut ajouter qu'elles se trouvent divisées par une fente, qui partant *de la symphyse du pubis*<sup>16</sup>, descend verticalement jusques à l'extrémité de ces deux bourses.

On trouve dans chacune de ces bourses un corps de figure ovale, un peu irrégulier, mou, assez sensible, attaché à un *plexus* de vaisseaux qui, outre qu'ils peuvent être facilement distingués l'un de l'autre par le tact, peuvent encore être suivis jusqu'aux anneaux inguinaux<sup>17</sup> respectifs, d'où ils paraissent sortir. Quand on presse des deux doigts ces deux vaisseaux, on s'aperçoit qu'il y en a un qui a plus de volume que l'autre et plus de consistance.

Celui des corps dont il vient d'être parlé, et qui se trouve placé à la droite, est un peu plus gros que celui de la gauche, et on sent légèrement, par le tact, une division transversale qui paraît le séparer en deux parties presque égales: le gauche, plus petit et moins pendant, est divisé comme en deux petits corps, et présente en outre à sa sommité, au point même des vaisseaux auxquels il est attaché, un petit peloton, *une espèce de ganglion* mou et doué d'une assez grande sensibilité.

Quand on écarte ces deux bourses (*voyez figure 4.*), on découvre vers la partie supérieure un petit corps long d'un pouce, gros comme un doigt index ordinaire, de la figure d'un petit membre viril, ayant son gland pointu avec une couronne assez saillante et recouvert, jusqu'à [10] la couronne, d'une portion de tégument<sup>18</sup> très-mince qui ressemble à un prépuce et qui, lorsqu'on la tire légèrement, parvient sans effort à couvrir tout le gland. Entre ce tégument, ou prépuce, et la couronne du gland, on a remarqué une certaine quantité d'humeur sébacée concrète.

<sup>16</sup> « Le bassin qui est à la partie basse du ventre est fait par le sacrum, le coccx, & les os innominés, qu'on distingue en trois portions, qui sont l'os des îles, l'os ischium, & le pubis. L'union de ce dernier os du côté droit avec celui du côté gauche, se nomme la symphise du pubis » (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné*, art. HOMME (EXPOSITION ANATOMIQUE DU CORPS DE L') par Petit, t. VIII, p. 272).

<sup>17</sup> Inguinal: qui a rapport à l'aîne.

<sup>18</sup> Tégument « se dit des peaux ou membranes qui couvrent le corps [...] de tego, je couvre » (*Encyclopédie, op. cit.*, t. XVI, p. 6).

Ce membre relevé et renversé sur le pubis (*voyez figure 5.*), on voit par-dessous une espèce d'entaille, qui se prolonge depuis sa racine jusqu'à l'extrémité du gland, de manière que cette entaille présente deux sortes de lèvres latérales dans toute sa longueur. En effet ces deux lèvres rapprochées avec les doigts, le gland offre alors l'ouverture d'une urètre ressemblante à celle de l'état naturel. Cette entaille ou sillon est couvert d'un tégument très-mince, lisse, rougeâtre, qui, lorsqu'il est un peu tendu, devient presque livide.

Cette espèce de membre viril, toujours renversé et les deux bourses un peu plus écartées, on remarque au-dessous de ce petit membre un enfoncement en forme d'entonnoir, qui, sans aucune saillie, dans sa circonférence extérieure, se termine comme vers son centre, à l'ouverture d'un conduit placé immédiatement au-dessous du petit membre viril : on serait tenté de prendre, au premier aspect, cette ouverture pour un vagin. Elle est revêtue dans toute son étendue d'une peau mince, très-lisse, rouge, vasculaire, sans aucun poil, sans rides. À l'entrée du conduit, dans lequel on peut introduire deux doigts sans résistance, on remarque deux petites excroissances (6) irrégulières, placées de manière qu'on pourrait en quelque sorte les prendre pour des caroncules myrtiformes<sup>19</sup>, si leur direction longitudinale, par rapport au conduit, et leur exigüité ne démontraient que ce sont des écorchures mal cicatrisées. Ce qui paraît le démontrer, c'est que, dans deux endroits de cette ouverture *infundibuliforme*<sup>20</sup>, on apercevait deux légères écorchures, qui paraissaient faire des progrès et annoncer un pareil résultat.

Ayant introduit entièrement le doigt dans ce canal, il y est entré sans peine dans toute sa longueur. Le tact faisait sentir çà et là quelques légères protubérances, et au bout du doigt un fond mou, mais qui ne permettait pas de s'introduire plus avant, et ses efforts ultérieurs ne faisaient qu'exciter un sentiment de douleur chez *Jaqueline Foroni*.

Le doigt retiré de ce canal, on y a introduit une sonde de gomme élastique, privée de son mandrin ou stylet, et quoique molle, recourbée et sans

<sup>19</sup> « CARONCULES, s. f. terme d'Anatomie, signifie à la lettre une petite portion de chair, étant un diminutif du latin caro, chair. [...] Caroncules myrtiformes, sont quatre petites éminences charnues, environ de la grosseur d'une baie de myrte, raison pour laquelle on les a appellées myrtiformes. Elles sont situées proche, ou pour mieux dire, à la place même de l'hymen, aux parties génitales des femmes./ Quelques-uns prétendent qu'elles sont plus grosses dans les filles, & qu'elles s'appétissent de plus en plus par le coït : mais d'autres, avec plus de vraisemblance, veulent que ce soit le coït même qui leur ait donné naissance, & qu'elles ne soient autre chose que des portions de la membrane même de l'hymen déchirée, qui se sont retirées » (Tarin, *ibid.*, t. II, p. 693).

<sup>20</sup> Infundibuliforme : qui a la forme d'un entonnoir.

soutien, elle est néanmoins entrée avec facilité dans la vessie et a servi de canal à l'urine, qui s'est échappée *avec assez d'abondance*.

[11] Il faut observer que cette sonde était à l'usage des hommes, et qu'avant de pénétrer dans la vessie, elle était entrée de plus de deux tiers de sa longueur, ce qui paraîtrait faire croire que cette urètre est, par sa direction, celle d'une femme, en ce que, pour introduire la sonde dans la vessie, il n'est pas besoin d'avoir égard à la courbure du périnée. Mais il ne faut en conclure autre chose sinon que la vessie de cet individu est, par un effet de la bizarrerie de sa conformation, située beaucoup plus haut qu'elle ne l'est ordinairement chez les autres individus, puisqu'en prenant pour y arriver une direction droite et ascendante, l'intervalle se trouve néanmoins si long.

Après avoir retiré la sonde de la vessie et l'avoir garnie de son stylet, pour la rendre plus propre à opérer la découverte de quelque autre ouverture, si aucune existait, on l'a de nouveau introduite à plusieurs reprises: mais sur les plaintes que faisait *Jaqueline Foroni*, à l'occasion des douleurs que lui faisait éprouver dans les parties sexuelles l'introduction de la sonde armée de son mandrin, on n'a pas poussé plus loin les recherches, n'y ayant pas d'autre voie pour opérer cette introduction, dont l'effet était de s'assurer s'il n'existait pas réellement quelque nouvel organe. Après avoir observé que, de l'ouverture du canal qui conduit à la vessie à celle de l'anus, le périnée occupait un espace d'environ 5 pouces, on a de nouveau introduit le doigt dans l'anus, en même temps que la seringue parcourait le canal pour découvrir s'il n'existait pas quelque nouvelle ouverture; mais alors il ne s'est fait sentir entre le doigt et la seringue que l'épaisseur du tissu ou des parois du rectum et de l'urètre, sans qu'on ait pu découvrir par le tact aucun corps intermédiaire d'une nature différente; mais en tournant le doigt introduit dans l'anus et en dirigeant sa pointe autant que possible vers la vessie, on a senti une petite proéminence qui pouvait en imposer au tact et faire croire que cette proéminence était une glande, ou peut être même la prostate.

De l'analyse de ces différentes observations la députation médico-chirurgicale a conclu que l'individu, qu'elle venait d'examiner, réunissait, il est vrai, différens caractères de quelque importance, qui pouvaient, au premier aspect, devoir<sup>21</sup> lui faire attribuer le sexe féminin, tels que la prétendue apparition des menstrues et son penchant sympathique pour les hommes; mais ces caractères ont paru à la députation en partie exagérés, en partie dénués de fondement et se rapportant à d'autres causes plus directes. La

---

<sup>21</sup> Dans l'exemplaire de la BIUM consulté, le verbe « devoir » est biffé de trois fins traits de plume.

députation ayant d'ailleurs véri[12]fié la présence effective des parties qui constituent le sexe masculin et la non existence des organes appartenans au sexe féminin, et que la nature a choisis pour déterminer ce sexe, elle croit pouvoir assurer avec vérité que l'individu qui a été soumis à son examen n'est point une femme ni un hermaphrodite d'aucun genre, mais un homme bizarrement conformé dans les parties sexuelles.

Nous allons offrir l'ensemble des raisonnemens déduits de la vérité phisique [*sic*], de l'examen scrupuleux qui a été fait sur la personne de Jaqueline Foroni et des aveux de sa mère, raisonnemens qui se trouvent appuyés de l'opinion des écrivains les plus distingués dans cette matière, et sur laquelle est fondé le jugement de la députation.

Premièrement, à l'égard des menstrues, *Jaqueline Foroni* soutient ce que sa mère avait déjà dit avant elle, savoir que, vers sa dix-huitième année, elle rendit quelques gouttes de sang par les parties sexuelles, qu'elle avait jugées être le sang des menstrues.

Mais pour que le sang menstruel soit réputé tel, il faut qu'il sorte des vaisseaux de l'*uterus* ou du vagin ; or on n'a pu découvrir dans *Jaqueline Foroni*, quelques recherches qu'on ait faites, ni *uterus*, ni vagin, ni aucune ouverture qui puisse faire croire à l'existence apparente ou cachée de ces organes ; car l'examen fait avec le doigt, celui opéré par l'introduction de la sonde n'ont fait reconnaître, *savoir celui résultant de l'introduction du doigt* (7) que l'existence d'un canal bouché, pour ainsi dire, (*cieco condotto*) extrêmement sensible dès qu'on vouloit pousser plus avant les recherches ; d'ailleurs entièrement barré par une substance molle, sans que rien annonçât qu'il fût ou fendu ou percé dans le fond, sans duplicatures ni lacunes dans toute son étendue, et sans nymphes ni caroncules à son entrée, à la réserve des petites excroissances longitudinales irrégulières que leur figure et leur situation démontrent, comme nous l'avons dit, n'être autre chose que des écorchures mal cicatrisées. Et par rapport à l'examen fait à l'[']aide de la sonde, celle-ci est entrée sans la moindre résistance jusques dans la cavité de la vessie, en traversant le sphincter : ce qui a donné alors un libre cours à l'urine, qui s'est échappée par le canal de la sonde. Celle-ci n'ayant pu faire découvrir aucune autre entrée, aucun canal, aucun trou qui puissent faire soupçonner l'existence d'une ouverture conduisant à l'*uterus* ou au vagin, on doit en conclure que cet *uterus* et ce vagin n'existent pas : donc le [13] sang dont il a été question plus haut n'a pu être un sang menstruel qu'on puisse regarder comme signe caractéristique du sexe féminin.

En second lieu *Jaqueline Foroni* déclare avoir éprouvé des douleurs qu'elle attribuait à la suspension ou interruption des écoulemens périodiques, et

avoir eu recours à de fréquentes saignées pour dissiper le mal-aise qu'elle éprouvait. Elle ne sait pourtant ni indiquer, ni distinguer ces mal-aises, à la réserve de quelques accès de fièvre qui lui sont survenus à différentes époques de sa vie, et dont la mère avait déjà fait mention en ajoutant que sa fille en avait été guérie au moyen de quelques légers remèdes. Mais l'assertion de ces saignées fréquentes n'a point paru exacte à la députation, puisque l'examen le plus scrupuleux n'a laissé apercevoir que trois cicatrices indicatives de la saignée, l'une à la veine céphalique du bras et deux à la saphène du pied droit. Donc on ne doit avoir aucun égard à ce que dit *Jaqueline Foroni* de ses écoulemens périodiques, par la raison qu'elle ne sait point les préciser, quoique la chose soit si facile que la personne la plus ignorante et la plus grossière qui les aurait éprouvés ne peut se méprendre sur leur nature. D'ailleurs la preuve de fréquentes saignées n'existant point, comme on vient de le dire, on peut en conclure, nous le répétons de nouveau, que les deux légères hémorragies citées au commencement de notre rapport n'étaient point le résultat d'un écoulement périodique.

Mais quand il serait vrai que *Jaqueline Foroni* aurait eu, aux deux époques précitées, des émissions de sang, n'arrive-t-il pas souvent que des causes accidentelles et même naturelles produisent de semblables effets, sans que pour cela on puisse considérer les hémorragies comme des écoulemens menstruels? Car, en passant sous silence beaucoup d'autres causes qu'il est inutile d'exposer dans ce mémoire, il suffit de nous étayer, par rapport aux causes naturelles du sentiment, de quelques célèbres écrivains en médecine qui assurent que des écoulemens périodiques ont eu lieu plus d'une fois par le canal de l'urètre d'un membre viril. Par rapport aux causes accidentelles, on peut dire, sans trop s'appesantir sur des remarques qui blesseraient peut-être l'amour-propre et la pudeur de l'individu soumis à l'examen de la députation (8), que les écorchures récentes qu'on a remarquées paraissent être de la même nature et devoir donner les mêmes résultats que celles qui, par leur cicatrisation vicieuse, ont produit ces petits tubercules qui se trouvent placés dans l'urètre *infundibuliforme* de l'individu. De-là l'origine des gouttes de sang qui offrent aux regards exempts de prévention la solution de l'énigme du [14] prétendu écoulement périodique, sans qu'il faille supposer l'existence de tel ou tel organe, existence dont on n'a pu découvrir ni des preuves, ni de simples indices.

Quant au penchant extraordinaire qu'on pourrait appeler une aberration morale (*gioco morale*), et qui dirige les affections de *Jaqueline Foroni* vers le sexe masculin, ainsi qu'elle a voulu le persuader à la députation, loin que celle-ci veuille la contredire, et encore moins lui en faire un crime,

elle se flatte de pouvoir démontrer que ce penchant, eu égard à sa manière d'être et à la bizarrerie de son organisation physique, n'est autre chose qu'une erreur de l'éducation. N'est-il pas démontré effectivement que la méprise dans laquelle tombèrent les parens de *Jaqueline Foroni*, en lui attribuant le sexe féminin, dut les déterminer à mettre toute ses idées, toutes ses affections en rapport avec le sexe qu'on lui supposait, indépendamment des principes d'une éducation entièrement dirigée vers les usages et les coutumes qui lui sont propres ?

L'homme considéré dans l'état de nature n'étend pas ses connaissances au-delà de la reproduction de son être, et dans cet état, abandonné à lui-même, il s'unit par la copulation aux individus d'un sexe différent, sans avoir été instruit préalablement par d'autres hommes de la différence des sexes, et sans qu'on lui ait appris à quel sexe appartient l'individu vers lequel il se sent entraîné.

C'est ainsi que, dans leur vie errante et incertaine, les hommes que la civilisation n'a point policés recherchent, à la manière des animaux, les individus de leur espèce qui sont d'un sexe différent ; mais leur appétit satisfait, tout est fini pour eux ; leurs désirs ne s'étendent pas plus loin.

L'homme civilisé conserve bien en lui cet instinct de la nature qui lui fait désirer de s'unir avec les individus d'un sexe différent ; mais ce penchant est subordonné aux lois de la pudeur, qui s'opposent à la libre communication entre l'homme et la femme ; il est aussi subordonné aux institutions sociales, dont le but doit être d'étendre et de multiplier les liens de la grande famille, et de développer ces sentimens délicats, ces douces étreintes dont l'homme, comme être raisonnable, est susceptible, et qui mettent à la place du brutal appétit de l'homme sauvage et barbare les tendres affections de l'amour.

Ces principes reconnus, nous dirons que l'homme dans l'état social ne parvient à connaître son sexe que par ce que lui en apprennent les autres hommes ; et c'est d'après les notions acquises à cet égard que, se trouvant [15] en état d'observer par lui même, il lie ses idées, les compare et en tire de justes conséquences.

Mais si un individu a été, depuis son enfance, constamment entretenu dans la persuasion qu'il appartient à un sexe qui se trouve n'être pas le sien ; si l'éducation qu'il reçoit en avançant en âge se rapporte entièrement au sexe qu'on lui suppose ; si une organisation bizarre fortifie des préjugés sucés avec le lait, en offrant d'une part à ses sens les prestiges de l'illusion la plus complète, de l'autre en dérobant à ses regards les caractères distinctifs qui l'excluent d'un sexe auquel on a cru qu'il appartenait, comment sera-t-il possible qu'il sorte de son erreur, et qu'il puisse croire être un homme quand tout concourt à fortifier son illusion, en lui persuadant qu'il est véritablement une femme ?

Le penchant de *Jaqueline Foroni* pour les hommes se réduit donc, en dernière analyse, à cet instinct secret qui nous porte à la reproduction de notre être par la copulation ; et si elle croit ne pouvoir remplir les vues de la nature qu'avec un homme, ce n'est qu'en raison de la première méprise dans laquelle sont tombés ses parents, méprise fortifiée par les préjugés de l'éducation autant que par la conformation extraordinaire de l'individu qu'une nature bizarre a mis dans l'impossibilité d'établir des comparaisons, et d'obtenir des résultats capables de l'éclairer sur son erreur. Malheureuse victime des écarts de la nature, il semble qu'en lui donnant le jour elle ait voulu le condamner à éprouver, sans pouvoir les satisfaire, les désirs d'un sexe dont elle lui a refusé les organes.

Il serait donc inutile d'assigner au penchant de *Jaqueline Foroni* pour les hommes une autre origine que l'erreur dont nous avons parlé, puisque le défaut de connaissances claires et précises de son sexe dans l'individu qui nourrit ce penchant, et l'illusion dans laquelle il a été innocemment entretenu, à l'égard des caractères apparens, mais mensongers du sexe féminin, suffisent pour écarter la suspicion d'un amour contre nature qu'une pareille affection pourrait produire, cet égarement ne pouvant avoir lieu que chez un individu ayant une parfaite connaissance de son sexe. Heureux si, pour l'honneur de l'espèce humaine, nous pouvions effacer les souvenirs honteux de l'amour grec en jetant un voile officieux sur des écarts qui se rattachent à tant de noms célèbres, et qu'on peut véritablement appeler = *Veneris monumenta nefandæ*<sup>22</sup> !

Nous avons enfin réduit à leur juste valeur, c'est-à-dire complètement détruit les assertions de l'individu qui croyait appartenir au sexe féminin, et leur peu de fondement achevera de disparaître par l'exposé [16] succinct d'une conformation qui le place nécessairement dans la classe des hommes.

La structure entière de l'individu et l'examen des parties sexuelles le font certainement reconnaître pour un homme. Sa taille est de quatre pieds, dix pouces, cinq lignes et quart ; l'éminence connue sous le nom de pomme d'Adam, ou le cartilage thyroïdien, est large de près de deux pouces, l'angle antérieur saillant et pointu, et par-là plus large et plus proéminent qu'il ne l'est ordinairement chez le commun des hommes ; le timbre de sa voix est plus ou moins fort encore, et semblable à celui d'un adulte au moment où il passe à l'état de puberté ; il a quelques poils dans le nez, ceux qui couvrent les joues sont plus forts que le simple duvet, celui de la lèvre supérieure et du menton plus fort encore, et paraissant avoir été taillé avec des ciseaux. Les

<sup>22</sup> « Souvenirs d'un amour criminel ».

mamelles sont à la vérité arrondies et saillantes, mais composées seulement d'un tissu cellulaire et d'un petit noyau ou *corps résistant*. Il a les épaules plus larges que les hanches de trois pouces, dix lignes et trois quarts. Ses fesses sont peu rebondies et petites; l'arc du pubis est étroit et applati; les cuisses sont musculeuses et grosses, la rotule proéminente et large; l'os *sacrum* est pour ainsi dire sans courbure, le coccx en décrit une très-prononcée vers l'anus; le perinée a une étendue de six ou sept travers de doigt; les muscles sont fortement dessinés et très-remarquables; la peau est rude et épaisse [en] général, et couverte de poils de toutes parts. Tout cela annonce une habitude de corps qui se rapporte au sexe masculin; et c'est ainsi que *Tortosa* a conclu pour tous les cas semblables. (Voyez l'ouvrage qui a pour titre: *Instituzioni di Medicina forense*<sup>23</sup> cap. IV. degli *Ermafroditi*.)

Cette fente ou *solution de continuité*<sup>24</sup>, qui dans les parties sexuelles de *Jaqueline Foroni* paraît figurer les grandes lèvres, ne doit être considérée que comme la ligne de division qui sépare les deux bourses contenant chacune un corps ovale, le corps du côté droit plus gros que l'autre, et ces deux corps se trouvant attachés à des vaisseaux faciles à distinguer par le tact, lesquels sortent de chaque anneau de l'abdomen. On sent aussi, par le tact, que ces corps sont divisés transversalement, mais que la division est plus marquée dans l'un que dans l'autre. Quel nom donner à ces corps, si ce n'est celui de testicules? N'en réunissent-ils pas tous les caractères par leur situation, par leurs rapports immédiats avec les organes qui font partie de cet attribut distinctif du sexe masculin, et enfin par leur structure qui montre clairement dans le testicule gauche la division du didyme et de l'épididyme<sup>25</sup>? N'aperçoit-on pas également [17] les vaisseaux ou cordons spermatiques tellement prononcés qu'en portant les doigts à la racine des testicules on distingue sans peine et le diamètre et la consistance bien marquée d'un canal déférent dans chaque cordon [?]

Si la nature, un moment incertaine, quand elle a formé les parties sexuelles de l'individu s'est abandonnée à quelques écarts, il paraît néanmoins que, toujours prévoyante et sage jusques dans ses bizarreries, elle ait voulu revêtir

<sup>23</sup> L'ouvrage venait de paraître à Vicence, en 1801.

<sup>24</sup> « SOLUTION DE CONTINUITÉ est un terme dont se servent les Chirurgiens, pour exprimer un dérangement qui arrive dans les parties du corps, par lequel leur cohésion naturelle est détruite, comme par une blessure ou autre cause » (Louis, *Encyclopédie, op. cit.*, t. XV, p. 328).

<sup>25</sup> « On appelle aussi [les testicules] didymus, du grec δίδυμος, double, jumeau, parce que les testicules sont ordinairement deux. [...] Les testicules se terminent par un prolongement qu'on nomme épидidyme » ([Jean-Ferapie Dufieu], *Dictionnaire raisonné d'anatomie et de physiologie*, Paris, Cellot, 1766, t. II, p. 616-617).

de toute leur perfection les testicules, qui sont le caractère distinctif de la virilité, et cela pour empêcher qu'on ne se méprît sur le sexe de l'individu, puisque, d'après le témoignage du célèbre *Zachia*, l'existence bien prononcée des testicules suffit pour décider en faveur du membre masculin.

« *Hinc eligere hanc conclusionem possumus, quod quaecumque testes extra apparent, et ad sensum conspicui sunt, dummodo eorum exilitas non id operatur, ut tanquam si abessent pro nihilo ducantur, hermaphroditibus pro viro reputandus sit: quod verum erit non solum si ambo testes apparent, sed etiam si unus tantum: atque insuper non solum verum est, cum etiam virile genitale apparet, sed etiam si non appareat etc.*<sup>26</sup> » *Zachia*<sup>27</sup> lib. VII. tit. 1.<sup>o</sup> questio VII.

D'ailleurs tout concourt ici à confirmer cette opinion. L[a] grande fente, quand on écarte les testicules, laisse apercevoir une large ouverture en forme d'entonnoir, recouverte d'une peau mince, rougeâtre et vasculaire. Les anatomistes savent que les testicules sont divisés entre eux et contenus dans deux petites bourses, indépendamment du *scrotum*, qui leur sert d'enveloppe commune, et qu'ils sont formés d'un tissu cellulaire dense, appelé *dartos*, qui, selon *Sabathier*<sup>28</sup>, conserve l'apparence d'un muscle cutané. Ces deux bourses sont attachées à la ligne longitudinale du *scrotum*, connue sous le nom de *raphé*. Or, dans l'individu soumis à notre examen, la nature s'est écartée de son travail ordinaire en ne formant point la ligne de jonction du *scrotum* avec les deux bourses du *dartos*; elle les a laissées divisées et détachées l'une de l'autre, mais propres à contenir, malgré cela, chacune un testicule, ainsi que l'avait observé *Saviard*, cité par le médecin *Tortosa*, sur le cadavre d'un enfant disséqué par lui et qu'il jugea appartenir au sexe masculin, contre l'opinion de ceux qui l'avaient fait passer pour hermaphrodite de son vivant. Donc ces sortes de lèvres, qui ont la fausse apparence d'une ouverture de vagin, ne sont autre chose qu'une solution de continuité du *scrotum*, ou la division des deux bourses formées par le *dartos*.

<sup>26</sup> « De là, nous pouvons en venir à cette conclusion : toutes les fois que les testicules sont apparents à l'extérieur et visibles à l'œil nu – pourvu que leur petitesse n'amène pas à les tenir pour rien comme s'ils étaient absents – l'hermaphrodite doit être compté au nombre des hommes. Et ceci sera vrai non seulement si les deux testicules sont apparents mais également s'il n'y en a qu'un seul; et ceci, en outre, est vrai non seulement quand le membre viril est apparent mais également quand il ne l'est pas. »

<sup>27</sup> Paul Zacchias (1584-1659) fut l'un des promoteurs de la science médico-légale. Ses *Quaestiones medico-legales* (Rome, 1621-1635) furent rééditées sans discontinu jusqu'en 1726.

<sup>28</sup> Raphaël-Bienvenu Sabatier (1732-1811), chirurgien célèbre.

[18] Ce petit membre de la longueur d'un pouce et de la grosseur d'un doigt ordinaire, qu'on voit ensuite au-dessus de ce faux vagin, ne saurait être confondu avec un clitoris, puisqu'il a la couronne du gland bien prononcée, ainsi que l'est celle du membre viril, et que par-dessous on remarque une entaille profonde, qui règne dans toute son étendue, c'est-à-dire depuis le bout du gland de ce petit membre génital jusques à sa racine, et qui indique la place qu'aurait dû occuper le canal de l'urètre, de manière qu'on dirait que, par un caprice de la nature, ce canal a été divisé par le moyen du couteau anatomique.

On pourrait citer un nombre infini d'observations faites par des auteurs célèbres sur les écarts de la nature de ce genre, et même dans des cas où, bien que la place de l'urètre manquante ne fût point indiquée, et que l'ouverture de ce canal ne se fît remarquer qu'à la racine du membre, cet organe n'en a pas moins reçu le nom de membre viril, et nullement celui de clitoris (9), ce qui peut s'appliquer encore plus particulièrement au cas dont il s'agit, eu égard à l'existence et à la réunion des différens caractères de la virilité.

Tout se réduit maintenant à parler du canal placé sous le petit membre viril. Ce canal examiné scrupuleusement ne conduit autre part qu'à la vessie, et, ne renfermant en outre aucun des attributs du vagin, il ne peut être considéré que comme une urètre dilatée, soit par un défaut d'organisation, soit par quelque autre cause extérieure sur laquelle il est peu utile de faire des recherches (10).

Donc ce canal est véritablement l'urètre, qui, par une bizarrerie de la nature, paraît coupée pour ainsi dire à la racine du petit membre viril, et qui n'en parcourt point l'étendue, comme dans celui d'un homme bien conformé, mais qui en remontant directement vers la vessie, s'y ouvre une entrée par un chemin plus court.

Les petites excroissances qu'on remarque dans l'embouchure dilatée, nous les avons déjà désignées comme des écorchures mal-cicatrisées, plutôt que des caroncules myrtiformes, puisqu'elles n'en ont ni la configuration, ni le volume, non plus que la direction. L'enfant disséqué par *Saviard* avait aussi de petits tubercules de couleur rouge pâle à l'orifice de l'urètre, ressemblant en quelque sorte à des caroncules myrtiformes, et malgré cela il n'hésita point de lui attribuer le sexe masculin<sup>29</sup>. Donc ces tubercules, quelque nom qu'on veuille leur donner, ne sauraient empêcher qu'on n'en

<sup>29</sup> Barthélemy Saviard (1656-1702), dont il sera question plus loin. Le texte semble faire écho à la relation du même épisode dans l'article « Hermaphrodite » de l'*Encyclopédie*, paru dans le *Supplément* de 1777.

fasse autant à l'égard de *Jaqueline Foroni*, sur le sexe de laquelle il ne peut plus y avoir de doutes.

[19] Tel est le jugement résultant de l'intime conviction que la députation a cru devoir manifester pour répondre aux désirs de la classe médico-chirurgicale de l'Académie Virgilienne. Elle n'a plus qu'un vœu à émettre, c'est de voir cette société savante accueillir ses observations avec autant d'intérêt que la députation en a mis à lui présenter une description exacte, simple et précise, et de laquelle il est facile de conclure que *Jaqueline Foroni* n'est point une femme, *ainsi qu'on l'a déjà observé*, ni un hermaphrodite d'aucun genre, mais bien un homme bizarrement organisé par rapport aux parties sexuelles (11).

Et si le gouvernement a paru s'intéresser au jugement que devait porter l'Académie par l'organe de ses députés, il n'y a rien de si juste que de lui faire connaître ce qui doit intéresser sa sollicitude dans cette matière, savoir que cet être malheureux, quoique tenant à l'espèce masculine, ne peut s'engager dans les liens du mariage. Il ne peut en effet goûter les fruits de l'hymen comme femme, en ce qu'il n'appartient point à ce sexe chéri, et il ne le peut non plus comme homme, n'ayant point la perfection requise dans les organes reproducteurs. Il paraît donc né en quelque sorte pour vérifier la destinée de *Salmacis*, que la mythologie nous représente comme étant privé de l'un et de l'autre sexe.

*Nec duo sunt, et forma duplex nec fœmina dici,  
Nec puer ut possit, neutrumque, et utrumque videtur*<sup>30</sup>.

Signé à l'original le docteur *Pierre Tonni*, membre de l'Académie Virgilienne, et surintendant de la classe médico-chirurgicale.

Le docteur *Jean Tinelli*, membre de l'Académie Virgilienne, et censeur de la classe médico-chirurgicale.

*Jérôme Paganini*, membre de l'Académie de la classe médico-chirurgicale.

*Louis Ballard*, académicien et membre de la classe médico-chirurgicale.

Vu par *Idelfonse Valdastri*, secrétaire de l'Académie des Sciences.

<sup>30</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, chant IV, v. 378-379 : « ils ne sont plus deux et pourtant ils conservent une double forme : on ne peut dire que ce soit là une femme ou un jeune homme ; il semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux » (trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Budé », 1985, p. 108).

*Explication des Figures*

1.<sup>ère</sup> Elle représente *Jaqueline Foroni* vêtue comme le sont ordinairement les paysannes des environs de Mantoue, les cheveux tressés et retenus avec des épingles d'argent de diverses formes, dont deux à [20] grosse tête, et surmontés d'un léger chapeau de paille ayant les bords rabattus; les manches du corset attachées par des nœuds de rubans de soie.

2.<sup>e</sup> Elle offre la figure entière de l'individu, mais au simple trait, pour faire connaître les mesures de chaque partie du corps.

3.<sup>e</sup> On voit dans cette figure *Jaqueline Foroni* debout et nue; on n'aperçoit, des parties sexuelles, dans cette attitude, que les testicules séparés l'un de l'autre.

4.<sup>e</sup> Les Lettres suivantes indiquent, savoir :

AA le corps des testicules, lesquels sont renfermés dans un scrotum divisé qui paraît représenter les deux grandes lèvres d'un vagin.

B le gland du petit membre viril, vu par devant.

C le prépuce de ce petit membre viril.

D le canal qui a l'apparence d'une ouverture de vagin, et qui n'est autre chose que l'urètre dilatée et coupée pour ainsi dire, par une bizarrerie de la nature, à la racine du petit membre viril.

E la largeur de la cavité qui se termine en entonnoir vers la partie où le canal se rétrécit, et qui forme une espèce de fente entre les deux bourses quand l'individu [a] les cuisses rapprochées.

F le périnée.

G l'ouverture de l'anus.

5.<sup>e</sup> AA indiquent, comme dans la 4.<sup>e</sup> figure, le corps des testicules qui sont renfermés dans un *scrotum* divisé qui paraît former les deux grandes lèvres d'un vagin.

B le gland du petit membre viril renversé sur le pubis et le commencement de l'entaille à l'endroit où manque l'urètre.

C suite de cette entaille qui se termine et aboutit au canal indiqué par la lettre D.

D le canal qui a la forme trompeuse d'une ouverture de vagin et qui n'est, comme on l'a dit, qu'une urètre dilatée et tronquée bizarrement par la nature dans cette partie.

[E] petites excroissances qu'on aperçoit à l'entrée de l'urètre, ressemblant en quelque manière à des caroncules myrtiliformes, mais qu'on a estimé être des écorchures mal-cicatrisées.

F voyez l'indication de la lettre E, figure 4.<sup>e</sup>  
 G le p[é]rinée  
 H l'ouverture de l'anus.  
 II distance d'une hanche à l'autre.

[21] DÉCLARATION apposée sur le manuscrit original du traducteur par les Académiciens auteurs du Mémoire.

Certificano i sottoscritti, che è stat' eseguita sotto i loro occhi colla maggior esattezza, gegna di tutto l'elogio, la traduzione in francese della relazione originale in lingua italiana dal cittadino *Stefano Maria Siauve* Commissario di Guerra.

Dottore *Pietro Tonni* Sovrintendente della classe Medico-chirurgica nell'Accademia Virgiliana.

Dottore *Giovanni Tinelli* Socio dell'Accademia Virgiliana.

Chirurgo *Gerolamo Paganini* Socio della classe Medico-chirurgica.

*Luigi Ballardì* Accademico e Socio della classe Medico-chirurgica.

*Idelfonso Valdastrì* Segretario Scientifico dell'Accademia Virgiliana.

## [22] NOTES.

(1) Les députés de l'Académie ont oublié de rappeler dans leur mémoire qu'ils firent aussi valoir un motif qui acheva de lever tout obstacle de la part de *Jaqueline Foroni*, ce fut l'espoir de faciliter son mariage avec un agriculteur qu'elle aimait tendrement et qui répondait à l'attachement qu'elle avait pour lui, mariage qui avait été solennellement et légalement publié, mais auquel s'était opposé l'archiprêtre de la paroisse d'où dépend le hameau de *Foroni*.

(2) Les Académiciens de Mantoue auteurs de ce mémoire, le plus exact qui ait été fait sur *Jaqueline Foroni*, ne me sauront pas mauvais gré de citer quelquefois l'opinion des médecins qui avaient examiné avant eux cet individu, soit qu'il y ait dissidence ou non dans leur manière de penser. Les auteurs du mémoire rédigé à la date du 1.<sup>er</sup> février 1802 s'expriment ainsi, en parlant de sa voix : « *Piuttosto grave risuona la sua voce capace ad eguagliare il tuono di un tenore*<sup>31</sup>. »

(3) Il est dit dans l'original que les mamelles de *Jaqueline Foroni* sont un peu pendantes ; mais la figure 3 qui la représente nue et debout, a été

<sup>31</sup> « Sa voix, qui a une résonance plutôt grave, est capable d'évoquer le ton d'un ténor. »

dessinée par le professeur de peinture Campi avec beaucoup de soin et de précision : or on ne voit pas dans cette figure que les mamelles de la *Foroni* soient pendantes, et je ne sais si le léger *applatissement* qui se fait remarquer ne vient pas de la compression habituelle d'une espèce de plastron mobile, garni de fortes baleines, dont font usage les paysannes d'Italie.

(4) La peau de *Jaqueline Foroni* ne m'a point paru, à la vue ni au toucher, aussi rude qu'on l'assure dans le mémoire, à l'exception des mains et des jambes. Ses bras et ses cuisses sont musculeux, mais point autant qu'ils le sont ordinairement chez un homme de son âge et d'une constitution aussi robuste. Je me permettrai ces mêmes observations par rapport aux poils qu'on dit recouvrir ses mains, ses cuisses et ses jambes ; ces poils ne sont ni aussi forts ni aussi longs que ceux qui recouvrent les mêmes parties d'un homme fait.

(5) Je ne sais si l'expression *très-musculeuse* est applicable aux cuisses de l'individu ; peut-être pourrait-on accuser le crayon du dessinateur d'une légère infidélité : la structure extérieure de ses cuisses m'a paru appartenir au sexe féminin ; c'est ainsi qu'on pourrait le conjecturer des expressions consignées dans le mémoire déjà cité : « *Le coscie polpose e qualche poco muscolari ; come pure tonda e polposa si mostra la gamba*<sup>32</sup>. » Je pr[é]viens ici le lecteur que ces observations et celles qui suivront ne m'ont point été suggérées par l'intention d'infirmer le sentiment des Académiciens à l'égard du jugement qu'ils ont porté sur *Jaqueline Foroni* ; elles s'appliquent d'ailleurs aux formes extérieures qui, dans plus d'un endroit, paraissent se rapporter beaucoup plus à celles de la femme qu'ils ne le disent dans le mémoire : au reste je ne me permets pas de croire que l'esprit de système ait dirigé leur plume et qu'ils aient voulu ramener toutes leurs idées à l'opinion qu'ils ont émise sur la *virilité* de *Jaqueline Foroni*.

(6) Ces excroissances ont la forme et la grosseur d'un grain d'orge.

(7) Les expressions, *celui résultant de l'introduction du doigt*, ainsi que celles qu'on remarque plus loin, *l'examen fait à l'aide de la sonde*, ne se trouvent point [23] dans le texte original ; mais elles servent, de l'aveu même des auteurs du mémoire, à faciliter l'intelligence d'une explication qui m'avait paru obscure. J'avertis en passant que j'ai cru devoir en user ainsi dans deux ou trois occasions semblables ; mais ce qui est étranger, ou plutôt supplémentaire au texte littéral, se trouve toujours en lettres italiques.

(8) Je ne partage point ici l'opinion des savans et respectables auteurs du

<sup>32</sup> « Les cuisses, pulpeuses et quelque peu musclées, sont à l'image des jambes, rondes et pulpeuses. »

rapport. Dans un mémoire de la nature de celui-ci, on ne doit point, ce me semble, être retenu par une fausse pudeur ; autant il importe pour approfondir la matière de tout tenter, autant il est nécessaire de ne rien laisser ignorer de ce qui peut être dit, surtout quand on écrit dans une langue qui n'a point proscrit, comme la nôtre, les expressions du langage érotique et anatomique en leur substituant, comme nous l'avons fait, des tours de phrase d'une pruderie raffinée qui n'est pas toujours l'annonce certaine de l'austérité des mœurs. Puisqu'on on a oublié d'admettre dans la dernière visite le personnage qui pouvait inspirer le plus de confiance à *Jaqueline Foroni*, on me permettra de citer deux ou trois passages du mémoire mentionné plus haut et de celui rédigé le 6 du mois de mai dernier.

Il est dit dans le premier rapport, en parlant de l'espèce de membre viril de l'individu : « *Esso si gonfia, s'indura quando gliene dan moto lusinghieri oggetti, la fantasia ed il vigor dell'età*<sup>33</sup>. » Cette circonstance devait d'autant moins être oubliée, que cette particularité ne se fait pas remarquer chez tous les prétendus hermaphrodites, témoin celui connu sous le nom de *Marie-Christine Zanneboni*, examiné à Crémone par le docteur Sonsis, lequel, en parlant du membre viril de cet individu, le décrit en ces termes : *Il pene è contratto siccome il prepuzio* ; en ajoutant plus loin : *Il pene non si era mai mosso da quello stato di permanente floscezza*<sup>34</sup>.

Quant à la production des excroissances qui ont une fausse apparence de caroncules pyriformes, les auteurs du second mémoire en avaient découvert la cause d'après un aveu de l'individu qu'il est facile de deviner. Je crois devoir ici copier en entier un passage qui paraît jeter quelque jour sur cette aberration morale de l'individu qui lui fait désirer l'approche d'un homme plutôt que celle d'une femme. « *Il senso languido al glande ed eminente al foro può stabilire soltanto, che non avendo la natura voluta ricoprire dei comuni tegumenti la parte scherzata, ha lasciate le pupille nervee meno difese e più atte a ricevere l'impressione, la quale è tanto più efficace, quanto più si avvicina al luogo di sua consumazione ; cisichè vi vorrà la forza di 3 a portar l'impressione dal glande alle vescicole seminali ed ai vai ejaculatori, non abbisognerà che la forza di uno prendendola dal pube, che due terzi può supporre più vicino alla sede del liquor seminale, il getto del quale mostra chiara l'azione dei muscoli elevatori dell'ano sopra le vescicole medesime, per cui sono costerette a scagliare*

<sup>33</sup> « Celui-ci se gonfle, se durcit lorsqu'il est excité par des objets attirants, l'imagination et la vigueur de l'âge. »

<sup>34</sup> « Le pénis est contracté comme le prépuce. [...] Le pénis n'avait jamais varié de cet état de constante mollesse. »

*con impeto per mezzo dei vai ejaculatori nell'uretra lo sperma, che, ad asserzione di questo soggetto, suole con sollecito spruzzo nella poluzione sortire*<sup>35</sup>. »

(9) L'individu connu sous le nom de *Marie-Christine Zanneboni*, qui fut examiné en 1795 par le docteur *Sonsis*, était dans ce cas ; la lettre de ce médecin insérée dans le journal de physique de Brugnatelli, nous ayant paru se rapporter directement au mémoire des Académiciens de Mantoue sur la *Foroni*, je [24] me suis proposé de la faire imprimer avec la copie exacte de la gravure représentant les parties sexuelles de l'individu.

(10) Quelques propos naïfs ou plutôt indiscrets, tenus par l'individu qui s'obstine à vouloir épouser *Jaqueline Foroni*, ont fourni à la malignité le texte de divers commentaires sur la dilatation dont il est ici question ; mais il ne convient nullement de recueillir comme des preuves admissibles des propos inconsiderés que repousse la gravité du sujet. Quelques personnes prétendent que cet agriculteur, ayant été ci-devant moine, doit être instruit et capable d'observations ; mais, d'après les renseignements que j'ai pris sur les lieux, il est constant qu'il n'a été que simple frère lai dans un couvent de Franciscains ; or, on ne peut supposer dans un pareil individu ni connaissances, ni instruction, et je ne sais même si le nom d'agriculteur que je lui ai donné lui convient, puisqu'il est aux gages d'un propriétaire de la commune de *Roverbella*, comme garçon de peine ou simple manouvrier.

(11) La décision des Académiciens, quelque bien fondée qu'elle soit, ne laisse pas de paraître un peu tranchante aux yeux de l'observateur qui, parcourant chaque partie de la structure extérieure de *Jaqueline Foroni*, aperçoit par-tout des traces de l'hésitation de la nature. On pourrait dire que, dans la formation de cet individu, celle-ci a été en quelque sorte en suspens si elle formerait un homme ou une femme : mais qu'elle s'est néanmoins plus particulièrement prononcée, en faveur du sexe masculin, en laissant toutefois subsister des traces sensibles de son hésitation. Aussi serait-on

---

<sup>35</sup> « La sensation faible au niveau du gland et forte au niveau de l'orifice peut prouver simplement que la nature, n'ayant pas voulu recouvrir de téguments ordinaires la partie excitée, a laissé les terminaisons nerveuses moins protégées et plus aptes à recevoir le stimulus, lequel est d'autant plus efficace qu'il se trouve plus proche du lieu de consommation ; si bien qu'il faudra une force de trois pour transmettre le stimulus du gland aux vésicules séminales et aux vaisseaux éjaculateurs, alors qu'il faudra seulement une force de un en recevant le stimulus par le pubis que l'on peut supposer être deux tiers plus proche du siège du liquide séminal dont le jet montre clairement l'action des muscles élévateurs de l'anus sur ces mêmes vésicules qui sont donc obligées d'expulser avec force dans l'urètre, grâce aux vaisseaux éjaculateurs, le sperme qui, selon les dires de ce sujet, est généralement projeté rapidement lors d'une éjaculation. »

tenté de dire que *Jaqueline Foroni* n'est ni un homme, ni une femme, ni un hermaphrodite, si par ce mot on entend désigner un individu réunissant les organes des deux sexes, à la manière des limaçons. Mais les écrivains les plus célèbres en médecine ayant décidé que les testicules étaient le caractère le moins équivoque de la virilité, on ne peut que s'en référer au jugement des Académiciens auteurs du mémoire.

Avant de terminer ces notes, il m'a paru nécessaire de prévenir les lecteurs que *Jaqueline Foroni* montra, lors de la première visite, une ingénuité, une sorte d'abandon qu'on ne retrouva point chez elle lors de la dernière, et cela parce qu'elle avait été leurrée d'abord de l'espoir qu'on la déclarerait femme, espoir qui ne se réalisa pas. Ainsi, quelque peu exacte que soit la description du 21 février, nous ne pouvons nous refuser d'en transcrire ici un paragraphe. D'ailleurs les aveux de l'individu, que nous recueillons comme propres à éclaircir l'objet traité par les Académiciens de Mantoue, sont étrangers à la description anatomique ; mais, en les supposant vrais et exacts, il importe d'en faire usage, et l'on me saura gré de les avoir fait connaître, bien qu'ils soient tirés d'un mémoire qu'on assure manquer de critique. Je les transcris en italien, eu égard aux règles de la bienséance.

« *Facile da se eccita la polluzione, a sua confessione medesima, coll'introdur il dito nell'apprente vagina, e la fluida sostanza che n'esce, a suo dire, è simile alla saliva, ed alcun poco filosa. La confricazione et l'alettamento del glande non producono un simil effetto. Se la legge dell'onestà, se la delicatezza degli osservatori non vi avessero posto ostacolo e impedimento, non sarebbe stato difficile di esaminare il colore, l'odore e la consistenza di questa materia*<sup>36</sup>. »

[25] *Extrait d'une lettre du Docteur en médecine Sonsis de Crémone, insérée dans le journal de Physique de Brignatelli, en mai 1795*

En 1788, les parens de *Marie-Christine Zanneboni*, habitans du hameau connu sous le nom de *Mezzanino Pavese*, dans le territoire de Lodi, se disposaient à lui donner un mari ; cette union devant se faire contre la volonté de Christine, elle prit la fuite et dirigea ses pas vers *Crémone*. En entrant on

<sup>36</sup> « Selon sa propre déclaration, il est facile de provoquer soi-même l'éjaculation en introduisant un doigt dans cet apparent vagin, et la substance fluide qui en sort, toujours selon ses dires, est semblable à la salive et quelque peu filandreuse. Le frottement soutenu, ainsi que l'excitation du gland, ne produisent pas le même effet. Si les règles de déontologie, si la discrétion des observateurs n'avaient pas fait obstacle à cela, il n'aurait pas été difficile d'examiner la couleur, l'odeur et la consistance de cette matière. »

l'obligea d'ouvrir son paquet pour en faire la visite. Comme il se trouva renfermer un habit de femme, on conduisit *Christine Zanneboni* par-devant le Podestat. Arrivée au Prétoire, elle déclara ingénument qu'elle avait fui la maison paternelle pour ne point s'engager dans un mariage qui ne lui convenait sous aucun rapport, et elle ajouta que l'habit de femme trouvé dans son sac était le sien propre. Elle fut néanmoins provisoirement détenue par ordre du Tribunal.

Le gardien des prisons, en faisant les perquisitions d'usage, voulut s'assurer si *Christine Zanneboni* était véritablement femme, comme elle assurait l'être. Trompé par de fausses apparences, il partagea l'erreur de *Christine*, mais en annonçant qu'elle avait pourtant quelque chose d'extraordinaire dans les parties sexuelles. Voici de quelle manière le docteur *Sonsis* expose le fait :

« Le Podestat m'ayant fait appeler, dans la matinée du 19 juillet, pour examiner cet individu, je vais présenter le résultat de mes observations.

La stature de *Christine Zanneboni* est celle d'un homme petit et fluet ; son âge est d'environ 23 ans, elle a les cheveux blonds, elle est absolument imberbe ; ses mamelles ne présentent aucune saillie, les mamelons et leur aréole sont à peine visibles, les hanches sont très-resserrées. Les organes extérieurs de la génération ont un rapport direct avec la structure de l'individu ; ils n'ont point la perfection requise relativement à leur destination, et cela par un défaut d'organisation physique, sans qu'il existe aucun indice qu'ils aient été viciés par l'effet de quelque maladie depuis la naissance de l'individu : ces organes m'ont paru être sous tous les rapports ceux d'un homme.

Le pubis est garni de poils, le membre génital est contracté ainsi que le prépuce (*è contratto siccome il prepuzio*) ; le gland, qui est découvert, paraît offrir l'ouverture d'une urètre ordinaire, mais dans laquelle on ne pourrait introduire une sonde, le canal se trouvant obstrué dans un espace de trois travers de doigt par des callosités qu'on sent en dehors par le tact. Le *scrotum* est fendu dans sa longueur de deux parties contenant chacune un testicule très-petit et flasque de la figure d'un épидидyme aplati et plus remarquable à la gauche qu'à la droite, le testicule droit étant recouvert par une hernie intestinale. On aperçoit au mi[26]lieu de la division du *scrotum* l'ouverture de l'urètre qui forme un méat urinaire presque semblable à celui d'une femme, et dans laquelle il aurait été facile d'introduire une sonde si j'avais voulu m'assurer de ce dont je ne doutais nullement (*fare una prova niente necessaria*), attendu qu'il me suffisait d'avoir vu sortir librement l'urine de cette ouverture, étant d'ailleurs convaincu qu'elle n'avait jamais eu d'autre issue, qu'il n'était jamais sorti de cette ouverture aucune autre espèce de fluide (*umore*) et que le membre viril n'avait jamais éprouvé d'érection, se

trouvant dans un état permanent de flaccidité. Sous ce méat urinaire on ne voit d'autre ouverture que celle de l'anus dans sa situation naturelle.

N'ayant pu m'assurer dans cet examen, fait en présence du Juge et du Podestat, de l'existence des parties caractéristiques du sexe féminin, que l'on a mal-à-propos attribué à *Christine Zanneboni* depuis sa naissance jusqu'à ce jour ; mais ayant au contraire parfaitement reconnu les parties constitutives du sexe contraire, bien qu'elles existent dans un état d'imperfection, je n'ai pas cru devoir m'occuper à faire d'ultérieures recherches, puisqu'on pouvait juger, au premier aspect, que *Christine Zanneboni* était un homme imparfait et infécond.

Le médecin *Gentili* fit à Livourne en 1781 de pareilles observations sur un jeune homme dont les parties sexuelles étaient conformées, pour ainsi dire, comme celles de *Christine Zanneboni*, et qui avait passé pour fille jusqu'à l'âge de 18 ans.

Celui-ci avait l'extrémité de l'urètre bouchée et l'ouverture du canal par où sortait l'urine placée sous le membre génital et à sa racine. Aux deux côtés de cette ouverture on remarquait le tégument de deux bourses lesquelles ressemblaient à deux *scrotum*, contenant chacune un testicule. On trouve la description et la figure de ces parties sexuelles dans le 6.<sup>e</sup> volume des opuscules du médecin *Targioni* publiés et imprimés à Florence.

*Saviard*, un des plus célèbres accoucheurs de Paris, a observé et décrit en 1697 un cas à-peu-près semblable. Il accoucha à cette époque une femme qui venait de donner le jour à deux jumeaux nés à terme, dont l'un ne vécut que huit jours et l'autre fut placé aux enfans-trouvés. Il disséqua celui qui venait de mourir, et il examina avec soin les parties internes. Celui-ci avait le membre génital bien formé, placé dans sa situation ordinaire et le prépuce retiré (*rovesciato*) sans urètre, et sans que le gland fût percé à l'extrémité. Outre les téguments (*integumenti*) ordinaires, il avait deux corps caverneux avec leurs muscles érecteurs et accélérateurs. Le scrotum était divisé de manière à figurer les deux grandes lèvres ; au-dessous de cette division ou fente était une ouverture qui avait quelque apparence de l'entrée d'un vagin : autour de cette espèce de vagin on remarquait des caroncules rouges ressemblant aux caroncules myrtiformes. Cette ouverture était réellement le conduit par où l'urine avait son issue. En dessous un pli de la peau se trouvait en quelque sorte la partie appelée fourchette, et d'autres plis qui se trouvaient dans les côtés représentaient les nymphes. Enfin, dans chaque division du *scrotum*, o[n] distinguait facilement un testicule. Les organes intérieurs de la génération étaient disposés comme ils le sont ordinairement chez les individus du [27] sexe masculin, sans que rien annonçât l'existence d'un *uterus*, ou des organes qui en dépendent.

De pareils exemples d'une organisation physique bizarre, ou défectueuse, ainsi que les résultats de certaines maladies occultes, en ont très-souvent imposé à des hommes trop crédules. La force, l'opinion et le penchant irrésistible qui nous entraîne vers tout ce qui paraît tenir du prodige, ont subjugué et égaré plus d'une fois des hommes instruits d'ailleurs. C'est ce qui arriva à Paris dans une assemblée nombreuse de médecins et de chirurgiens, où *Saviard* seul donna la solution de l'énigme que présentait le sexe douteux de la fameuse *Marguerite Malaure*<sup>37</sup>, qui portait un habit d'homme et qui passait dans le public pour un hermaphrodite et qui était munie de certificats de plusieurs d'entre eux (*quei professori*). Combien plus devait en imposer cette *Anne Wild*, décrite dans le 3.<sup>e</sup> volume des transactions philosophiques de *Louthorp*, d'après la connaissance que lui en avait donnée *Haller*. Celle-ci avait deux *scrotum*, qui contenaient chacun un testicule, un membre viril dont le gland n'était point percé ; mais une ouverture extraordinaire, observée dans un cas semblable par *Tabarrani* (voyez sa 3.<sup>e</sup> lettre anatomique) suppléait à ce défaut. La *Wild*, parvenue à l'âge de 13 ans, fut déclarée mâle bien qu'elle eût alors ses écoulemens périodiques, qui ne se terminèrent qu'à sa 17.<sup>e</sup> année. Alors ils cessèrent bientôt, et l'on ne tarda pas de voir le menton d'*Anne Wild* ombragé d'une barbe naissante, signe certain de la puissance reproductive de l'individu.

Je suis persuadé que cette ouverture, qui passait pour un vagin, et d'où s'échappait le sang menstruel d'*Anne Wild*, n'était autre chose qu'un canal extraordinaire dans lequel aboutissaient et s'épanchaient périodiquement les vaisseaux hémorroïdaux dont les parois, ayant acquis de la consistance avec l'âge de l'individu, opéraient un effet plus marqué et qui prêtait davantage à l'illusion. Il m'est arrivé en effet d'avoir vu plus d'une fois des hommes attaqués de fistules profondes entre le *rectum* et le col de la vessie, lesquelles produisaient une sorte d'écoulement périodique réglé, et correspondant, tant pour la quantité que pour les époques, à l'écoulement de sang hémorroïdal par l'anus auquel ils étaient sujets auparavant.

Au reste si l'on devait ajouter foi aux observations qui se trouvent consignées dans les traités qui ont été faits sur les hermaphrodites par *Jaques Moller* et par *Blanchard*, et dans la spermatologie de *Scurigius*, on ne regarderait point comme une chimère l'*hermaphroditisme*, ni comme fabuleuses les métamorphoses dont parlent les poètes. »

<sup>37</sup> L'affaire défraya la chronique entre 1681 et 1692.

P. S. Au moment où l'on imprimait l'extrait de la lettre du médecin *Sonsis*, j'ai reçu de lui une réponse à chacune des questions que je lui avais faites sur *Christine Zanneboni*, et que je rappelle ici.

1.<sup>ère</sup> Quel était le motif principal qui avait déterminé *Christine Zanneboni* à fuir la maison paternelle ?

2.<sup>e</sup> Comment le docteur *Sonsis* s'était-il assuré que le membre viril de la *Zanneboni* n'avait jamais été susceptible d'érection ?

3.<sup>e</sup> Pourquoi avait-il jugé inutile de faire des recherches ultérieures sur cet individu, par l'introduction du doigt ou de la sonde dans l'anus et le méat urinaire ?

4.<sup>e</sup> Comment avait-il conjecturé qu'il n'était jamais sorti de liqueur séminale par le méat urinaire ?

Je vais consigner ici la lettre du docteur *Sonsis*, en supprimant seulement tout ce qu'il m'a écrit d'agréable et qui se trouve étranger au sujet.

Crémone, le 7 thermidor an 10.

*Au commissaire des guerres E. M. Siauve*

« Je n'ai pu satisfaire plus tôt aux questions que vous me faites relativement à *Christine Zanneboni*; je vais vous exposer ici ma manière de penser, en répondant :

1.<sup>o</sup> Que cet individu quitta son pays uniquement parce qu'on voulait la forcer à prendre un mari, le mariage lui ayant toujours répugné, n'ayant jamais eu la moindre inclination pour les hommes et s'étant toujours pluie à coucher avec sa mère. D'où on pouvait conclure qu'elle n'avait jamais été à portée de faire aucun essai qui pût donner la mesure de l'habileté ou inhabileté de son sexe.

2.<sup>o</sup> Que ma visite fut faite dans le Prétoire, à l'effet d'examiner si *Christine Zanneboni* était femme, comme elle l'assurait; et ayant jugé sur le moment qu'elle ne possédait point le sexe féminin, mais que cet individu était au contraire un homme imparfait et infécond, je ne lui fis aucune interrogation pour savoir si l'espèce de membre viril qu'on remarquait en elle n'avait jamais été susceptible de quelque mouvement.

3.<sup>o</sup> L'existence du sexe viril m'étant bien démontrée, je ne crus pas devoir faire aucun examen superflu en introduisant le doigt ou la seringue, attendu qu'il suffisait d'avoir vu sortir l'urine des parties indiquées dans mon mémoire, et que j'avais introduit avec facilité une sonde très-longue dans cette ouverture extraordinaire, qui était parvenue sans obstacle dans la

vessie. D'ailleurs un observateur, ayant tenté, après moi, l'introduction du doigt et de la seringue, assura, dans une assemblée de médecins, n'avoir rien découvert de plus que ce que j'avais précédemment indiqué.

4.° La petitesse (*elsilità*) des testicules me fit supposer avec fondement que l'individu était incapable de produire une quantité de liqueur séminale suffisante pour donner lieu à une émission naturelle ou provoquée.

Tels sont les renseignemens que j'ai le plaisir de vous communiquer, en désirant de pouvoir faire mieux et vous témoigner toute ma reconnaissance pour l'honneur que vous m'avez fait en traduisant mon mémoire sur *Christine Zanneboni...* »

Signé Joseph SONSIS, Professeur de médecine,  
de physique et de chirurgie.

*Sur un individu rendu par jugement à l'état viril,  
après avoir été vingt-deux ans réputé du sexe  
féminin (1815)*

Édité par Florence Lotterie

INTRODUCTION

Lorsqu'il présente son *Observation sur un individu réputé du sexe féminin*, Jean-François-Sébastien Worbe (1771-1836), avocat et médecin correspondant provincial de la Société de Médecine à Dreux<sup>1</sup>, n'en est pas à son coup d'essai : il rappelle lui-même qu'il s'est déjà intéressé à la question de l'hermaphrodisme dans le cinquième numéro du *Bulletin*, auquel il ne manque pas de renvoyer. Manière de poser la légitimité de son expertise, sans aucun doute, mais aussi façon de mettre à l'épreuve le don, d'essence tout autant rhétorique que scientifique, de capter l'attention (*captatio benevolentiae* et *libido sciendi*) : le *Cas d'hypospadias* commençait en effet sur un pari, voire un défi : « S'il est presque certain qu'il n'y ait plus rien de neuf à dire sur les prétendus hermaphrodites ; si la réunion apparente des organes des deux sexes examinée avec attention et par des personnes instruites n'a jamais présenté qu'une imperfection ou une confusion de parties dont la neutralité a constamment été la suite, peut-on encore espérer de pouvoir offrir, avec intérêt, l'histoire d'une incertitude de sexe ? Je souhaite que cette question soit bientôt résolue positivement<sup>2</sup>. »

---

<sup>1</sup> Worbe a été un correspondant extrêmement actif, en particulier entre 1810 et 1816.

<sup>2</sup> *Bulletins de la Faculté de médecine de Paris et de la Société établie dans son sein*, 11<sup>e</sup> année [1814-1815], t. IV, n<sup>o</sup> V, p. 364-372 : « Cas d'hypospadias qui a rendu fort ambiguë l'existence civile d'un individu, et qui a donné lieu à plusieurs actes judiciaires contradictoires ; par M. Worbe, D.-M. correspondant ».

La dynamique narrative est effectivement assurée par les renversements de cette histoire exemplairement lamentable, Toutefois, il apparaît que le récit entretient un suspense artificiel, ou plutôt un simulacre d'intérêt derrière lequel se trouve la véritable dynamique narrative : « Nous sommes arrivés au moment où toute apparence de doute va cesser », écrit Worbe, car l'infortuné/e finit par mourir et peut être autopsiée : « nous suivrons, le scalpel à la main, les parties génitales les plus internes, et nous verrons ce qu'elles sont d'une manière incontestable<sup>3</sup>. » Le récit *s'enfonce* alors dans les profondeurs du corps mort, d'où il appert « que l'hermaphrodite d'Écublé n'était qu'un homme affligé d'un *hypospadias*<sup>4</sup> ».

On peut éprouver un certain malaise devant le mélange de décontraction amusée, face à la perplexité d'autorités judiciaires oscillant entre des jugements contradictoires, et de sympathie médicale suspecte affichée pour « ce malheureux [...] toujours d'un sexe quand il faudrait qu'il fût de l'autre<sup>5</sup> » qui gouverne ce récit de cas. Y vibre surtout le triomphalisme du médecin-narrateur rétrospectivement assuré de la révélation qu'a autorisée « l'œil absolu du savoir<sup>6</sup> » de la clinique nouvelle. Raconter, c'est redoubler l'ivresse exploratoire du « scalpel » en aménageant une attente de la vérité enfin démasquée sous les voiles d'un simulacre anatomique. Michel Foucault a insisté naguère sur ce paradigme du déguisement qui fait du médecin le gardien de l'assignation du « vrai sexe » apte à « déshabiller les anatomies trompeuses<sup>7</sup> » et agent de calvaires tels que celui de Jaqueline Foroni, soumise à l'inquisition de la sonde et du stilet : il y a ce qui *semble* être d'un sexe et ce que l'entrée en profondeur dans le corps va révéler comme vérité d'une nature dissimulée.

Le thème est en réalité fort classique : on le trouve dès l'Antiquité. Diderot lui a donné une formulation métaphorique que la médecine « philosophique » des années 1800 réduit à une signification moralisatrice au service d'une certitude scientiste : « [La nature] est une Femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements laissant échapper tantôt

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>4</sup> Malformation qui place l'ouverture de l'urètre sur la face intérieure du pénis, au lieu de la faire apparaître sur son extrémité. Si le pénis est « rentré », on se trouve face à une apparence de fente vulvaire. La littérature médicale regorge de ce type de cas.

<sup>5</sup> *Bulletins de la Faculté de médecine de Paris et de la Société établie dans son sein*, op. cit., p. 369.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998 [1963], p. 169.

<sup>7</sup> Michel Foucault, « Le vrai sexe », [1980], *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 936.

une partie tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité, de connaître un jour toute sa personne<sup>8</sup>. » Dans le courant du texte que nous présentons ici, Worbe renvoie aussi au cas bien connu de Marie-Madeleine Lefort<sup>9</sup>, rapporté par Béclard. Ce dernier, dans un numéro antécédent du *Bulletin de la Société*, s'était complu à rapporter les détails de son investigation, à coups répétés de sonde, sur la malheureuse. Il avait surtout associé cette insistance inquisitoire à la réaffirmation de la certitude selon laquelle il ne peut exister d'hermaphrodite parfait, en faisant la revue de multiples cas rapportés par la littérature médicale. La plupart du temps, on pouvait s'en remettre, selon lui, à des situations de femmes en réalité hommes imparfaitement conformés, ou l'inverse. Le diagnostic d'hypospadias est alors massivement convoqué : Worbe, de ce point de vue, confirme Béclard avec son *Cas d'hypospadias*. Rien de nouveau sous la « lumière crue<sup>10</sup> » de l'investigation médicale. Ce qu'il tenait à présenter comme original ne l'est finalement pas : il a malicieusement abusé son lecteur, de même que l'anatomie du « cas » a trompé d'abord le regard du praticien. Le mélange fonctionnel (c'est-à-dire susceptible d'assurer les fonctions reproductives) des deux sexes en un seul individu est introuvable. Ainsi sera une fois de plus assuré le grand souci du tournant de siècle face à l'épreuve de l'hermaphrodisme : la consolidation d'une « biologie de l'incommensurabilité des sexes<sup>11</sup> », mise au service de la politique révolutionnaire, puis impériale, des « sphères séparées<sup>12</sup> ».

Béclard insistait aussi sur le très grand nombre d'écrits consacrés à la question des hermaphrodites. C'est également à cette aune qu'il faut comprendre l'exorde de l'*Observation sur un individu réputé du sexe féminin* : comment faire du neuf avec ce qui est devenu, de l'aveu même des médecins, un lieu commun de leur pratique disciplinaire : la casuistique médico-légale de l'hermaphrodisme ? Alice Dreger a souligné en son temps l'enjeu institutionnel de cette situation :

<sup>8</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XII, éd. Colas Duflo, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 69.

<sup>9</sup> Marie-Madeleine Lefort, née en 1799 curieusement couverte de poils, qui s'exhibait, en 1814, comme femme à barbe, vivait habillée en homme et portait effectivement moustache lorsque Béclard la déclara femme.

<sup>10</sup> La formule est de Patrick Graille, *Les Hermaphrodites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 97.

<sup>11</sup> Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992 [1990], p. 221.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 222.

*Hermaphrodite studies were a lively story telling genre in medicine, and if a case came with a good story, chances were that the case and by consequence the medical man who described it would not be forgotten when the litany of hermaphrodite lore was recounted along with the details of a new case*<sup>13</sup>.

Si l'on en croit la biographie de Worbe, cet ancien chirurgien sur le front du Nord en 1792 comme officier de santé, fervent jacobin, entré dans la carrière médicale grâce à une thèse soutenue en 1804<sup>14</sup>, auparavant professeur de physique et chimie à l'École centrale de la Loire à Roanne, mais sans avoir pu y trouver vraiment d'élèves, était une personnalité excentrique que son caractère violent et satirique<sup>15</sup> avait contraint, en 1808, de quitter la ville pour Dreux, où ses rapports avec les notabilités locales ne furent guère plus harmonieux<sup>16</sup>. Ses interventions dans le cadre de la Société de médecine participent sans nul doute d'une quête d'autorité, et le zèle qu'il y met, l'assurance de son ton, peuvent être rapportés, si l'on veut, au tempérament emporté d'un homme décrit comme « d'une intolérance sans égale en médecine », prêt, le cas échéant, à en venir aux mains avec ceux qui contesteraient ses thèses<sup>17</sup>.

C'est pourtant ce tyrannique personnage<sup>18</sup> qui, à certains égards, fait preuve d'une forme d'intérêt, voire de sympathie, assez peu classique dans le volumineux *corpus* des études de cas d'hermaphrodisme supposé. Gabrielle Houbre, dont les travaux s'intéressent à la dimension sociale du destin de l'hermaphrodite, individu possiblement intégrable à une vie collective plus complexe et ouverte que le « prisme médical », selon sa formule, ne le donne à voir, montre que, dans cette affaire précise, la normativité du discours médico-légal s'ouvre malgré tout à une sympathie qui va au-delà de l'habituelle posture disciplinaire du médecin « philosophe », telle

<sup>13</sup> « Les études d'hermaphrodites constituaient, en médecine, un genre narratif très attrayant et si un cas présentait une histoire originale, il avait toute chance d'être distingué, en même temps que le praticien qui le relatait et qui, du coup, pouvait greffer sur l'habituel matériau de cette littérature les détails d'un cas nouveau » (nous traduisons). Alice D. Dreger, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Harvard University Press, 1998, p. 60.

<sup>14</sup> J. F. S. Worbe, *Dissertation sur la théorie des fièvres et le traitement des intermittentes*, Paris, 1804.

<sup>15</sup> Worbe appartient à la classe nombreuse des médecins satiristes, qui brocardent volontiers autrui dans des satires en vers... C'est un écrit de ce genre qui lui vaut des ennuis à Roanne.

<sup>16</sup> *Notice historique sur J. F. S. Worbe, par le Dr Octave de Viry*, Roanne, 1869.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>18</sup> Worbe mourra dans la misère, après une ignominieuse incarcération à Sainte-Pélagie pour rixe sanglante...

qu'on la rencontre dans le cas de Jacqueline Foroni : avec Worbe, écrit-elle, on a en effet « une observation d'autant plus remarquable sur un cas d'hermaphrodisme qu'elle prend en compte, avec une intelligence compréhensive, l'ensemble des *habitus* de son héroïne/héros<sup>19</sup> ». Le récit se propose ainsi d'aller au-delà du cas clinique, pour « suivre le nouvel homme » dans l'existence masculine qui doit désormais être la sienne au village, et saluer son courage dans son geste d'aller s'imposer, avec, détail remarquable, l'aide de son ancien promis, parmi la communauté des hommes du village. Produire un tel récit, ce serait donc, aussi, proposer une vision alternative à ce qui attend généralement les individus soumis au diagnostic d'une *erreur* de sexe : l'assignation au célibat obligatoire et à une solitude parfois dramatique, comme l'illustrera plus tard la fameuse et lamentable histoire d'Herculine/Abel Barbin.

De l'héroïne malgré elle de son récit, Worbe écrit ainsi : « La plus répétée de ses exclamations était : *Je ne pourrai donc jamais m'établir!* » Il est remarquable que le seul moment où l'on entend directement la voix de la patiente soit celui de l'énoncé de la loi nécessaire d'alliance qui régit l'ordre familial, désorganisé par pareille découverte. Car la séparation sociale et civique des sexes organise aussi un modèle conjugal où domine la fonction reproductrice. L'imputation d'hermaphrodisme pose immédiatement à l'individu le problème de son intégration à une société régie par une norme « populationniste » dont le médecin est devenu une sorte de garant. Or, l'anomalie dévoilée emporte le plus souvent avec elle le diagnostic d'infécondité. Le destin de l'anatomie croise l'institution judiciaire alors même que le Code civil de 1804 n'engage pas de référence à la biologie dans ce qui est le cœur *politique* du sexe incertain : son association à la *défaillance sexuelle*, qui attaque l'union maritale<sup>20</sup>. Dans cette perspective, l'histoire de Marie-Marguerite Metey, fille de laboureur, qui, après avoir été reconnue *dans son genre et son sexe* comme homme par sa collectivité d'origine, épousera, en 1826, la fille d'un marchand de volailles dont *il* n'aura pas d'enfants sans que le village en soit révolutionné, est à tous égards exemplaire.

<sup>19</sup> Gabrielle Houbre, « Dans l'ombre de l'*hermaphrodite*: hommes et femmes en famille dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 34, 2011, p. 95.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 86. Le Code indique que la *défaillance* n'est pas en tant que telle un cas de nullité du mariage, l'union conjugale dépassant la seule question des corps.

*Observation sur un individu réputé du sexe féminin, pendant vingt-deux ans, et définitivement rendu à l'état viril, en vertu d'un jugement solennel; par M. Worbe, docteur en médecine, licencié en droit, correspondant de la Société de la Faculté de Médecine de Paris, etc. Onzième année, tome IV*<sup>21</sup>.

Les premiers mots d'une femme délivrée du travail de l'accouchement, sont : qu'est-ce que j'ai fait ? Est-ce une fille, est-ce un garçon, s'écrient à la fois le père, la famille, les assistants ? De quel sexe est l'enfant qui vient de naître, demande l'officier de l'état-civil ? Quel enfant présentez-vous à l'Église, dit le ministre de nos autels ? La sage-femme a répondu à toutes ces questions, et si malheureusement elle s'est trompée, des païens<sup>22</sup> peu instruits, inattentifs, croient leur enfant d'un sexe, tandis qu'il est de l'autre ; ils l'élèvent en conséquence de cette opinion, et l'individu lui-même peut rester longtemps sans s'apercevoir de l'erreur dont il est le sujet. C'est ce que prouve l'histoire que je vais raconter.

Le 19 janvier 1792, M. le curé de la paroisse de Bu, arrondissement de Dreux, constata la naissance d'une fille, et lui imposa les noms de *Marie-Marguerite*. Cet enfant parvint à l'âge de treize à quatorze ans, sans que rien de particulier eût à son égard fixé l'attention de ses parents. Il partageait le lit d'une sœur moins âgée que lui ; il grandissait au milieu d'autres jeunes personnes auxquelles il était associé par l'éducation, les exercices et les plaisirs de l'enfance.

À cette époque de la vie où les organes de la génération sortent de leur nullité, se perfectionnent et ne tardent pas à être entièrement capables du grand œuvre de la reproduction, *Marie* se plaignit d'une douleur à l'aîne droite ; une tumeur se manifesta dans cette région. Le chirurgien du village, dont on peut tout dire, puisqu'il est mort, vit une hernie, et fournit un bandage. Cet instrument fatiguait trop la jeune personne pour être porté avec constance. On le quitta ; la tumeur descendit à son aise : les douleurs disparurent. Quelques mois écoulés, le côté gauche offrit les mêmes phénomènes. À cette double hernie, le chirurgien opposa un double brayer<sup>23</sup>. Ce

<sup>21</sup> *Bulletins de la Faculté de Médecine de Paris, op. cit.*, n° X, 1815, p. 479-492. Le sommaire présente l'article en ces termes : « Sur un individu rendu par jugement à l'état viril, après avoir été vingt-deux ans réputé du sexe féminin ; cas médico-légal, par M. le docteur Worbe » (p. 479).

<sup>22</sup> Le mot désigne le paysan ignare : on peut noter la condescendance du médecin « civilisé »... et civilisateur.

<sup>23</sup> « Bandage pour ceux qui sont sujets aux descentes de boyaux » (*Dictionnaire de l'Académie française*, I, Paris, 1798, p. 170).

moyen n'étant pas supportable, fut promptement rejeté; on renonça tout à fait au dessein de contenir les descentes.

*Marie* atteignait seize ans : blonde, fraîche, bonne ménagère, elle inspira de l'amour au fils d'un fermier voisin. Des raisons d'intérêt firent manquer le mariage. Un autre établissement se présenta trois ans après; tout fut encore rompu à la signature du contrat.

Cependant, à mesure que *Marie* avançait en âge (elle avait alors dix-neuf ans), ses grâces disparaissaient; les robes de femme ne lui allaient plus; sa démarche avait quelque chose d'étrange; de jour en jour ses goûts changeaient; ils devenaient de plus en plus masculins; l'intérieur du ménage, les soins de la basse-cour l'intéressaient moins qu'auparavant; elle aimait mieux semer, herser, que de traire les vaches, que de faire couver des poules. Un peu plus de hardiesse, elle aurait volontiers mené la charrue<sup>24</sup>.

Ces dispositions viriles, les propos du chirurgien, qui publiait que *Marie* était blessée de manière à ne pouvoir jamais se marier, n'empêchèrent pas qu'un troisième amant n'aspirât à sa main. Ce mariage était également désiré par les deux familles; toutefois les parents de *Marie* réfléchirent, et se rappelèrent qu'elle n'était point faite comme une autre; ils savaient qu'elle n'était pas réglée, et pour n'avoir pas de reproches à se faire dans la suite, pour ne pas abuser le fils d'un vieil ami, ils se décidèrent à faire examiner leur fille; je fus chargé de ce soin.

Pourrais-je peindre la surprise des personnes intéressées et présentes à cette visite, quand j'annonçai à *Marie* qu'elle ne pouvait se marier comme femme, puisqu'il était homme? Ce tableau flatterait peut-être une sorte de curieux; mais ce n'est pas devant la Société de la Faculté de Médecine de Paris, que j'oserais me complaire à le détailler<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Dans sa relation du cas de Marie-Jeanne G..., Worbe écrivait de même: « Marie-Jeanne ne se soucie pas de traire le lait, mais volontiers elle bat en grange; elle n'aime pas à mener une vache aux champs, mais hardiment elle s'occupe du soin des chevaux et conduit la charrue » (*op. cit.*, p. 365-366). Toutefois, cette conduite dégénère alors en « excès »: au monde masculin, Marie-Jeanne emprunte le pire: la « pipe à la bouche », elle sort du cabaret « enivrée de vin et de tabac ». On voit ici s'articuler la question médicale à la question morale et politique de l'assignation de genre telle que la pose la Révolution comme espace public où s'est brutalement joué l'impératif d'éviction des femmes à travers, notamment, la figure-repoussoir de l'*hommase* ou de la *virago*. Le rôle du médecin consiste précisément à rétablir, par le discours de la preuve expérimentale, les frontières sexuelles ainsi « floutées ».

<sup>25</sup> Lieu commun du discours médical qu'on trouve déjà chez les Lumières: le regard du savant est neutre et froid, il échappe au libertinage de l'évocation curieuse et voyeuriste. Sur cet effort d'absentement de l'émotion chez le praticien, en particulier dans cette affaire, voir Magali Le Mens, « L'hermaphrodite dans le cabinet du médecin, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle », *Face à face. Regards sur la santé*, 8, 2006, URL: <http://faceaface.revues.org/233>.

*Marie* versa des larmes en abondance. Probablement elle avait quelques raisons de ne pas douter de mon assertion. La plus répétée de ses exclamations était : *Je ne pourrai donc jamais m'établir !* Il fallut plusieurs mois pour accoutumer absolument *Marie* à l'idée qu'elle n'était pas femme. Enfin, prenant un jour une bonne résolution, elle voulut se faire solennellement proclamer homme. À cet effet, elle présenta la requête suivante à MM. les président et juges du tribunal de première instance de Dreux :

« *Marie-Marguerite N...* a l'honneur de vous exposer ce qui suit : il appert des registres de l'état-civil de la commune de Bu, pour l'année 1792, que *Marie-Marguerite N...*, fille née de la veille, du légitime mariage de, etc., a été baptisée le 19 janvier 1792 ; *Marie-Marguerite N...*, se reconnaissant aujourd'hui pour être du sexe masculin, vous supplie de réformer son acte de naissance, et de déclarer que mal à propos on l'a inscrit comme appartenant au sexe féminin, ordonner en outre que votre jugement sera transcrit sur les registres courants de l'état civil de la commune de Bu, etc. Toutefois, et en cas de besoin, être ordonné préalablement que trois docteurs en médecine et en chirurgie seront désignés pour faire leur rapport après examen suffisant, et qu'il sera appelé et entendu qui de droit. »

« Le cinq octobre 1813, le tribunal, ouï M. le président en son rapport et le ministère public en ses conclusions, considérant que si les faits exposés en la requête sont conformes à la vérité, il est également d'ordre public et de l'intérêt légitime de l'individu dont est question, que son acte de naissance soit rectifié ; ordonne, avant faire droit, que *Marie-Marguerite N...* sera vue et visitée par trois médecins ou chirurgiens, et nomme d'office les sieurs *Boniteau*, docteur-médecin ; *Maréchal*, docteur en chirurgie ; et *André*, chirurgien de l'hospice de cette ville. »

En conformité de ce jugement, le 9 du même mois, les docteurs procèdent à la visite requise. Le résultat de leur opération est consigné dans un procès-verbal dont voici les expressions : « Examen fait, nous avons reconnu que le scrotum était divisé dans toute son étendue ; dans chacune de ces divisions, un corps que nous reconnaissons être un véritable testicule, dont le droit est plus volumineux et plus descendu que le gauche ; entre ces deux corps, une prolongation charnue ayant une fente à son extrémité, et imperforée, recouverte par un prolongement de la peau qui n'est autre chose que le prépuce et sa prolongation ; la verge très peu développée, et au-dessous, à un pouce et demi environ en avant de la marge de l'anus, une ouverture qui est la véritable ouverture du canal de l'urètre ; quant au reste du corps, nous n'avons rien vu d'extraordinaire, si ce n'est un développement plus considérable des mamelles, que nous attribuons à la forme des vêtements qu'elle a portés jusqu'à ce moment. »

« Nous estimons que le véritable sexe de *Marie-Marguerite N...* est le masculin. »

La cause portée à l'audience du 17 mai 1814, *Marie-Marguerite N...* persista dans ses conclusions. M. le procureur du Roi se montra peu satisfait du rapport des médecins. Il le trouvait incomplet: « Comment, disait ce magistrat, n'a-t-on pas cherché à éclairer davantage la religion du tribunal? Pourquoi les experts se sont-ils bornés à l'examen des parties sexuelles? Pourquoi ne sont-ils pas entrés dans quelques détails sur l'habitude du corps? Il nous semble qu'ils auraient dû s'expliquer sur la voix, sur la barbe, etc.; et dans le procès-verbal que *Marie-Marguerite N...* présente à l'appui de sa requête, nous ne voyons pas qu'on traite de ces choses très importantes dans cette question d'état. »

Cependant le ministère public n'empêcha pas l'adoption des conclusions, et le tribunal, après en avoir délibéré, rendit le jugement dont voici le dispositif:

« Attendu qu'il résulte du rapport des experts, que *Marie-Marguerite N...* est véritablement du sexe masculin; qu'à la vérité, et par des circonstances particulières, on a pu croire, dans l'origine, qu'il appartenait au sexe féminin; mais que le contraire est d'une évidence manifeste. »

« Attendu que le sexe de l'exposant étant reconnu, il y a lieu, tant dans son intérêt que dans celui de la loi et des mœurs, d'accueillir la demande qu'il a formée afin [*sic*] de rectification de son acte de naissance. »

« Le tribunal déclare que *Marie-Marguerite N...* appartient au sexe masculin, et que c'est par erreur qu'il a été jusqu'à présent considéré comme étant du sexe féminin. »

« Déclare, par conséquent, que son acte de naissance est et demeure rectifié. »

« Ordonne qu'à l'avenir, il ne pourra porter que les habits et autres vêtements d'hommes; il lui enjoint en conséquence de quitter dès à présent ceux de femme dont il se revêt depuis sa naissance. »

« Ordonne aussi que mention du présent jugement sera faite en marge de son acte de naissance, dressé par l'officier de l'état civil de la commune de Bu, etc. »

Si Thémis n'a pu s'empêcher de sourire en constatant cette métamorphose, il nous sera peut-être permis de suivre les premiers pas du nouvel homme<sup>26</sup>. Faire son entrée virile dans le village dont les habitants ne l'avaient

<sup>26</sup> L'expression évoque une véritable *régénération*.

encore vu que sous les habits de femme, n'était pas la chose la moins embarrassante pour *Marie*; mais surmontant toute fausse honte<sup>27</sup>, le dimanche il fut à la messe, pénétra jusqu'au chœur de l'église, et prit place avec les hommes. Après ce coup d'éclat décisif, protégé par celui qui naguère était son amant, *Marie* se rendit dans les lieux fréquentés par les jeunes gens de son âge, et partagea leurs divertissements. *Marie* a bientôt quitté toutes habitudes féminines : d'excellente ménagère, il devient en très peu de temps bon laboureur. Il n'a pas tenu à des ignorants, à des méchants, qu'il ne fût un brave militaire. Je le dis avec bien du plaisir, M. le docteur *Sémen* a dispensé *Marie* de tout ce qu'il y avait de pénible dans la visite à laquelle il fut assujetti devant le conseil de recrutement du département d'Eure-et-Loir.

Avoir été sur le point d'être soldat français, c'en est assez pour désormais ne rien craindre. Les Prussiens faisaient des réquisitions de toute espèce dans l'arrondissement de Dreux ; *Marie* rendit alors à son père infirme les secours les plus importants. Il charriait les grains, les fourrages, les hommes ; et, dans ces circonstances fâcheuses, il se conduisit de manière à ne pas éprouver les inconvénients dont tant de gens de la ville et de la campagne ont eu à se plaindre.

Aujourd'hui *Marie* est tout à fait rendue à l'état d'homme. Une année ne s'est pas encore écoulée depuis sa métamorphose, qu'il est regardé comme un des meilleurs cultivateurs du canton. Les habitants de Bu et des environs se sont accoutumés à son nouvel état : on y pense peu, on n'en parle plus.

Tels sont les changements qui ont été opérés dans l'état physique, dans l'existence sociale de *Marie-Marguerite N...* Il n'est pas également en mon pouvoir de rendre compte de ce qui s'est passé dans son état moral. *Marie* conserve encore beaucoup de cette pudeur virginale qui sans doute a été cause qu'il s'est longtemps ignoré lui-même. Interrogé avec toute la délicatesse possible, sur ce qu'il éprouvait lorsqu'il était couché avec des filles, chose qui lui arrivait souvent ; s'il n'avait pas des désirs différents de ceux dont ses amis pouvaient l'instruire ; si la curiosité ne le portait pas à savoir ce que l'occasion lui permettait si facilement d'observer, il répondit en rougissant : *quelquefois, mais je n'osais pas.*

Pourra-t-on croire que dans le XIX<sup>e</sup> siècle, à quinze lieues de Paris, un individu d'une figure intéressante, spirituel, bien élevé pour un habitant

---

<sup>27</sup> Worbe parlait aussi de « fausse honte » à propos de Marie-Jeanne G... qui, devenue officiellement Denis-Jacques, préfère s'éloigner de son lieu natal pour fuir le scandale (*op. cit.*, p. 368).

de la campagne, n'ait pas connu son sexe pendant vingt-deux ans? Ô temps! ô mœurs!

Ne faire qu'un extrait de procédure, n'offrir que le récit de quelques particularités, de quelques bizarreries, ne serait sans doute pas assez. Je dois tâcher de faire connaître physiologiquement l'individu dont je viens d'entretenir la Société. *Marie-Marguerite N...* est sur le point d'accomplir sa vingt-troisième année: il a les cheveux et les sourcils châtain clair; une barbe blonde commence à cotonner sur la lèvre supérieure et à son menton; le timbre de sa voix est mâle; sa taille est de quatre pieds onze pouces; sa peau est très blanche, et sa constitution très robuste; ses membres sont arrondis, mais bien musclés; la conformation du bassin ne présente aucune différence de celui d'un homme; les genoux ne sont pas inclinés l'un vers l'autre. Ses mains sont larges et fortes; les pieds ont des proportions analogues.

Jusqu'ici *Marie* n'est qu'un homme ordinaire; cependant si l'on considère ses seins, on les prendrait, à leur volume, pour ceux d'une jeune fille; mais ils sont pyriformes<sup>28</sup>, leur mamelon est peu saillant. Est-il érectile? J'ai cherché à le savoir; je n'ai pu me faire comprendre. Il ne m'a pas semblé que ces seins présentassent au toucher cette structure glanduleuse, caractère spécial de l'organe de la sécrétion du lait. Le pubis est couvert d'une assez grande quantité de poils d'une couleur moins foncée que celle des cheveux. Ces poils sont rares dans les environs de cette région.

Si l'on écarte les cuisses l'une de l'autre, on remarque une fente longitudinale: les replis de la peau qui la forment sont exactement rapprochés; on ne voit au-dehors de cette fente rien qui annonce les parties génitales du mâle. Qu'avec la main on explore ces parties, d'abord on sent deux corps suspendus, à chacun un cordon sortant de l'abdomen, par l'anneau suspubien: celui qui est à droite est plus volumineux; il descend plus bas que celui qu'on trouve à gauche. On ne peut douter que ces corps ne soient de véritables testicules tenant aux cordons spermatiques, quand on a eu plusieurs fois l'occasion de palper ces organes chez différents sujets, tant dans l'état sain que dans l'état malade. En écartant ce qui forme les lèvres de cette espèce de vulve<sup>29</sup>, on observe supérieurement un gland imperforé. Ce gland est petit, et, pour sa forme, il peut être comparé à l'extrémité du doigt annulaire d'une main de moyenne grosseur. Au-dessous de ce corps charnu, commence un demi-canal qui vient aboutir à une ouverture située

<sup>28</sup> En forme de poire.

<sup>29</sup> C'est dans cet état que M. *Dudesert* en a fait le dessin que j'ai remis à la Faculté (Bulletin n° VI, 1815). [N.D.A].

à un pouce et demi en avant de la marge de l'anus. Cette ouverture est taillée de derrière en devant comme une plume à écrire, comme un cure-dent. C'est l'orifice externe du canal de l'urètre.

De ce que je viens d'exposer, il suit que dans le sujet qui fait la matière de cette dissertation, le scrotum est séparé en deux loges; que chacune contient un testicule; que ces témoins irrécusables de la virilité, sont les tumeurs que le chirurgien de Bu a prises pour des hernies inguinales; que la verge est imparfaite; qu'enfin ce sujet est affligé d'un hypospadias très compliqué. On retrouve chez cet individu la même conformation que chez celui dont j'ai déjà donné la description. (La Société a publié ce mémoire dans son Bulletin n° V de cette année<sup>30</sup>).

Si, comme l'hermaphrodite d'Écublé, *Marie-Marguerite N...* atteint cinquante-deux ans<sup>31</sup>, sans doute alors le gland sera plus développé; les testicules seront descendus plus bas; et si quelque peintre crayonne à cette époque ses organes virils, j'ai tout lieu de croire que le dessin en sera semblable entièrement à celui qu'a tracé M. le docteur *Marquis* des parties sexuelles de *Marie-Pierrot*, je ne vois de différence extérieure entre ces deux cas et celui que M. *Béclard* a présenté avec tant de sagacité, d'exactitude et d'érudition, qu'on ne peut offrir de modèle plus parfait en ce genre que la description de *Marie-Magdeleine Lefort* (Bulletin n° II, 1815<sup>32</sup>); je ne vois, dis-je, de différence qu'en ce que *Marie Lefort* n'a pas de testicules au-dehors, et qu'elle semble réglée; et sans ce dernier phénomène, je me laisserais volontiers entraîner à croire que cet individu est un homme imparfait de la même sorte que *Marie-Pierrot* et *Marie-Marguerite*.

J'entends ici par homme imparfait, celui qui n'est pas construit de manière à exercer pleinement le coït, et à ne pas laisser de doutes sur sa faculté reproductive. Mais est-il bien certain que ces individus tronqués dans leur virilité, ne puissent jamais devenir pères? J'ai autrefois résolu cette question affirmativement<sup>33</sup>; mais aujourd'hui, après de profondes réflexions

<sup>30</sup> Voir la présentation et la note 1.

<sup>31</sup> Dans le *Bulletin* où il relate le cas, Worbe indique 55 ans, l'intéressé étant né en 1755 et mort en 1810... Négligence significative?

<sup>32</sup> *Bulletins de la Faculté de médecine de Paris, op. cit.*, n° II, 1815, p. 273-288: « Extrait d'un mémoire intitulé: description d'un individu dont le sexe a quelque chose d'équivoque, accompagnée d'observations sur les vices de conformation des organes génitaux, par M. Béclard. » Voir la présentation.

<sup>33</sup> À propos de l'hermaphrodite d'Écublé: « Peut-on penser raisonnablement que *Marie-Pierrot* ait pu devenir père? [...] On peut, sans trop hasarder une assertion, affirmer que *Marie-Pierrot* était absolument impuissant. » (p. 372).

sur ce point délicat, mon opinion est qu'il peut exister une foule de circonstances (je ne crois pas nécessaire de les détailler) où cette copulation imparfaite peut être fécondante; et je n'hésiterais pas à déclarer légitimes les enfants qu'aurait la femme d'un mari semblablement conformé.

Y aurait-il un moyen de reconnaître de bonne heure ce vice d'organisation tant capable de donner lieu à des événements plus ou moins extraordinaires, plus ou moins bizarres? Indépendamment d'un examen attentif des grandes lèvres, des nymphes, etc., je crois pouvoir recommander de porter son attention sur le demi-canal qui, dans des cas semblables à ceux qui m'occupent, existe à la base du gland, et se termine à une ouverture plus ou moins éloignée. Cet indice est, suivant moi, la preuve que l'individu ainsi conformé est véritablement homme. Muni d'un pareil document, je n'attendrais pas, pour prononcer avec assurance, que les testicules fussent descendus du ventre.

En dissertant sur ces sortes de matières, on doit toujours être en garde contre soi-même; on doit toujours craindre de ne s'être pas assez observé. Je puis assurer qu'à chaque phrase que je composais, à chaque mot que j'écrivais, mes efforts avaient pour premier but de ne pas blesser la chasteté médicale.



**CAHIER D'ORAGES**

*Varia*



## *Un journal de deuil: M<sup>me</sup> de Genlis, 1788*

Présenté et édité par Philippe Lejeune

La perte d'un être cher appelle un discours de consolation : cette consolation vient en général des proches, eux-mêmes éprouvés, ou de directeurs spirituels, et elle est l'occasion de réflexions sur la vie et la mort. La consolation est un genre « moral » classique, illustré en particulier par Plutarque et Sénèque. À partir de quel moment cette relation de consolation a-t-elle pu être intériorisée dans l'écriture ? Quand s'est-on mis à s'écrire à soi-même pour se consoler, c'est-à-dire à tenir un *journal de deuil* ? Et cette intériorisation ne change-t-elle pas radicalement la donne, puisque le journal va faire entendre, à côté de la voix qui console, la voix de ce qui reste inconsolé ou même inconsolable ? Dans la « consolation » classique, le surmoi consolant avait seul la parole : il se contentait d'évoquer les résistances possibles de la personne endeuillée pour toujours finir par les supposer vaincues. Le journal de deuil, lui, organise un dialogue réel entre la plainte et la consolation : l'issue en est incertaine, la forme « journal » laisse son rôle à jouer au temps. Et du côté de la plainte elle-même, d'autres traditions littéraires vont se trouver mobilisées : celle de la poésie lyrique, celle du monologue dramatique.

Je voudrais ici présenter et donner à lire le premier journal de deuil que j'ai rencontré au cours de mes recherches sur les *Origines du journal personnel (France 1750-1815)*<sup>1</sup>. Ce bref journal, tenu en 1788 par M<sup>me</sup> de Genlis, n'est certainement pas le premier en soi, les recherches en archives en feront sans doute apparaître d'autres. Mais il participe à ce grand mouvement de personnalisation de la pratique du journal qui se manifeste en France à partir des années 1760.

---

<sup>1</sup> Ces recherches sont consultables sur mon site <http://www.Autopacte.org>.

Dans un chapitre sur « Le panoptique de M<sup>me</sup> de Genlis<sup>2</sup> », j'avais analysé les stratégies de pouvoir de M<sup>me</sup> de Genlis et l'usage qu'elle avait fait du journal comme technique de contrôle de ses élèves et de leurs précepteurs. Je m'étais bien sûr demandé si, virtuose du journal d'éducation, M<sup>me</sup> de Genlis n'avait pas tenu par ailleurs un journal personnel – oui, semblait-il, ou plutôt des journaux personnels épisodiques. Le problème est que nous n'avons pas accès à ces journaux, presque tous jalousement conservés dans des archives familiales (archives Valence). Dans sa biographie<sup>3</sup>, Gabriel de Broglie, seul à les avoir vus, parle d'un carnet relié, datant de 1765, intitulé *Confessions d'une mère de vingt ans*, et de deux carnets de journaux. Le premier, selon lui, aurait été commencé en 1756 (à l'âge de dix ans), il a pour titre : « Mes rêveries ou journal de mes pensées », et il se continue, à la page 56, par un « Nouveau Journal commencé au Palais Royal le 1<sup>er</sup> avril 1774 ». Gabriel de Broglie donne un fac-similé du début de ce « Nouveau journal<sup>4</sup> », où il apparaît que M<sup>me</sup> de Genlis vient de discontinuer son journal pendant huit ans, ce qui suggère que le premier début pourrait dater de 1766 plutôt que de 1756. Voici ma transcription du second début :

Nouveau journal commencé au Palais Royal ~~en mars~~ le 1<sup>er</sup> avril 1774

J'ai laissé ce journal pendant huit ans et je le reprends aujourd'hui. Pendant cet espace il s'est fait une telle révolution dans mes idées, dans mon esprit, dans mon caractère, et dans ma vie, que je suis presque devenue une autre personne. Suis-je plus heureuse, plus libre, plus parfaite, plus aimable ? Non. Je suis moins gaie, moins naturelle et moins paisible. J'ai perdu beaucoup d'illusions et j'ai acquis de bonnes et de xxxxx lumières ; mes idées se sont étendues, mon imagination s'est refroidie, j'observe, je juge, je réfléchis, il n'y a jamais plus de rire.

Un second carnet couvrirait les années 1775-1776. Peut-être a-t-il existé des carnets pour les années suivantes. Les citations que fait Gabriel de Broglie de ces deux carnets suggèrent qu'il s'agit plus d'un journal-chronique que d'un journal de vie intérieure : tout cela reste pour nous conjectural, faute d'accès au texte.

<sup>2</sup> Article à paraître dans un collectif sur *Le Temps dans les mémoires de femmes*, dirigé par Anne Coudreuse et Catriona Seth.

<sup>3</sup> Gabriel de Broglie, *Madame de Genlis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1985, p. 499 (« Sources inédites »).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

Mais la Bibliothèque de l' Arsenal possède, de son côté, deux journaux de M<sup>me</sup> de Genlis. Le premier (Ms 15265), très factuel, appartient à la filière « éducation », et contient, de 1776 à 1778, des repérages de tableaux, de cabinets de sciences naturelles, etc., puis, de 1785 à 1790, des notes sur les visites qu'elle a faites avec les jeunes princes ses élèves. On le lit sans scrupule. Il n'en est pas de même pour le second journal (Ms 15043), acquis dans une vente à Drouot en 1976. Il est bien défendu contre la curiosité. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il a été placé à l'intérieur d'une boîte double, composée de la boîte et d'une couverture mobile, au dos de laquelle il est marqué : « Madame de Genlis. MS ». À l'intérieur de ce coffrage, on trouve le carnet lui-même : reliure et couverture carton, avec trois petits passants pour la fermeture par un crayon. C'est un objet manufacturé, un article de papeterie fantaisie : dos et bande extérieure rouge, couverture d'un jaune vert passé. Pas de suscription. J'ouvre. Pas de titre. Sur les quarante folios, seulement dix ont été utilisés, tout le reste est blanc. On y trouve un journal tenu dix jours, du 23 janvier au 1<sup>er</sup> février 1788, qui s'arrête au milieu d'une phrase. Il a dû être conservé par son auteure puisqu'on voit écrit à la fin, d'une plus grosse écriture : « Fragm<sup>t</sup> de moi fait à Bellechasse après la mort de ma fille aînée – Ce 3 mai 1826. D. c<sup>tesse</sup> de Genlis ».

Au début de ce carnet, M<sup>me</sup> de Genlis dit reprendre l'écriture pour la première fois depuis la mort de sa fille (Caroline, morte en couches le 9 décembre 1786). Depuis plus d'un an, elle n'avait donc pu se résoudre à épancher sa douleur dans ce petit livre blanc qui, semble-t-il, avait été acquis ou préparé pour cela. On peut, par hypothèse, établir un lien entre cette difficulté à commencer, explicite, et la brusque interruption au milieu d'une phrase, dix jours plus tard. Ce petit bout de journal n'a rien d'une chronique de vie quotidienne, c'est un journal intime de deuil et de prière. Il est adressé tantôt à sa fille, tantôt à Dieu, et il comprend un certain nombre d'examens de conscience, sur ses défauts (en particulier son orgueil), des méditations sur son projet de se retirer du monde, mais seulement quand son travail pédagogique et son œuvre publiée auront atteint leur terme et leur but. Émergeant d'une année de silence, tenu avec soin pendant dix jours comme un exercice spirituel et une composition littéraire, puis retombant brusquement dans le silence, ce journal témoigne de manière pathétique de l'intensité et de la difficulté de ce travail de deuil. On est aussi ému et troublé par l'inscription elliptique marquant trente-huit ans plus tard les retrouvailles avec ce « fragment de moi », signe de propriété, certes, mais aussi renouvellement du deuil. Elle écrit en effet : « la mort de ma fille

ainée » parce que, comme en 1788, il lui serait trop douloureux d'inscrire le nom de Caroline.

Sans doute faut-il donner quelques éléments de contexte pour comprendre ce journal de deuil. Voici le passage des *Mémoires*, écrit dans les années 1820, où M<sup>me</sup> de Genlis raconte la mort de sa fille et ses réactions. On pourra trouver étranges la dernière « plaisanterie » de Caroline et l'admiration qu'elle inspire à sa mère. L'important est la manière dont M<sup>me</sup> de Genlis « prend sur elle » pour résister à l'accablement : la vie continue, mais rien n'atténue le deuil.

À cette époque j'éprouvai le plus grand malheur de ma vie : je perdis ma fille aînée en couches à vingt et un ans. Après avoir passé cinq ans dans le plus grand monde, sans guide, sans mentor, avec une éclatante beauté, des talents ravissants, l'esprit le plus distingué, et sans avoir jamais donné lieu à la plus légère médisance contre elle, elle était aussi universellement aimée que si elle n'eût été que bonne et médiocre ; avec une gaieté charmante, elle avait la raison d'une personne de quarante ans. Elle mourut, comme elle avait vécu, avec le calme et la piété d'un ange ; j'allai la veiller les trois dernières nuits de son existence, elle expira dans mes bras : une heure et demie avant elle avait perdu la parole et la connaissance, cependant elle me serrait encore la main ; on voulut lui donner des gouttes d'éther, elle se rappela machinalement que je craignais cette odeur, car elle repoussa la cuiller en me regardant. Malgré ma douleur, dont ma santé se ressentait cruellement, trois jours après sa mort, je recommençai à donner les leçons à mes élèves. M. de Loewestine<sup>5</sup> m'apporta le surlendemain de petites tablettes, qu'elle portait toujours dans sa poche ; il y avait deux ou trois pages de son écriture, les deux dernières écrites peu de jours avant sa malheureuse couche. En voici une qui fera connaître son caractère et le genre de son esprit naturellement disposé à la plaisanterie.

Elle avait formé une colonne au haut de laquelle elle avait écrit ce titre : *Calcul des infidélités de mon mari pendant les cinq années de notre mariage*. Elle les comptait, année par année ; ensuite elle mettait le total, qui se montait à vingt et un. Après cela elle disait : *Voyons un peu les miennes*. Elle avait mis zéro à chaque année ; ce qui était terminé par ces paroles : *Total, satisfaction*. Et elle aimait véritablement son mari ! Il y a dans cette plaisanterie une grâce, une pureté, une véritable philosophie, qui ont quelque chose de sublime. Elle fut regrettée dans la société, comme je n'ai vu aucune jeune personne l'être. Je n'oublierai point que le roi même en fut douloureusement frappé ; il mit ses deux mains sur ses yeux en s'écriant : « C'est affreux ! » C'est d'elle que la reine avait dit qu'elle avait

---

<sup>5</sup> Charles-Alexis, marquis de Loewestine ou La Woestine, né en 1759, époux de Caroline-Charlotte-Jeanne-Séraphine Brûlart de Genlis depuis 1780.

le visage de Vénus et la taille de Diane. Ce mot était joli parce qu'il la peignait réellement.

Le chagrin altéra tellement ma santé, que les médecins m'ordonnèrent d'aller à Spa; mais je ne le voulus pas, pour ne point quitter mes élèves: alors M. le duc et madame la duchesse d'Orléans, que je nomme ainsi parce que le grand-père de mes élèves était mort, décidèrent qu'ils iraient avec moi et tous les enfants. Je fus touchée, comme je devais l'être, de cette preuve d'amitié et de bonté. Le voyage de Spa fut fort brillant<sup>6</sup>.

Pendant tout ce temps, le petit carnet vierge, acheté pour cette occasion, a attendu son heure. M<sup>me</sup> de Genlis continue à remplir abondamment, comme si de rien n'était, ses autres journaux, ceux de la vie quotidienne de ses élèves, de ses sorties et voyages. Ce carnet-là est comme une crypte, qui attend d'être visitée. Le cours souterrain de ses pensées a trouvé d'abord une autre issue. Au cours de cette première année de deuil (1787), elle termine et publie un ouvrage intitulé *La Religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie*. Elle y stigmatise l'impuissance de la philosophie à donner une base solide aux différentes vertus et ne s'étonne pas que « tant de philosophes anciens et modernes aient fait l'apologie du suicide ». Et elle en arrive enfin à supposer le discours que la Religion peut tenir au « cœur déchiré qui regrette l'objet de sa plus tendre affection » :

[...] Non, sans la Religion, il est des maux qui jetteraient inévitablement l'âme sensible dans cet horrible abattement qui conduit au suicide. Quel empire peut avoir la philosophie sur un cœur déchiré qui regrette l'objet de sa plus tendre affection! que peuvent même alors les soins de l'amitié dans ces affreux moments où l'on n'éprouve que le sentiment de sa perte! Les vaines exhortations des hommes préserveraient du désespoir!... Ah! pour me soumettre, il me faut, non des conseils frivoles, mais un ordre souverain: il faut que Dieu lui-même daigne me fortifier, me soutenir; de moindres consolations seraient trop faibles pour de telles douleurs. C'est surtout lorsqu'elle parle à l'infortuné que la Religion est sublime: loin de lui défendre des regrets légitimes, elle les approuve et les sanctifie. « Garde-toi, lui dit-elle, d'oser murmurer contre les décrets sacrés, que ta raison ne saurait comprendre. Mais pleure, tu le peux: porte au pied des autels une douleur soumise; et celui qui joint à la toute-puissance la justice suprême, l'immuable bonté, deviendra lui-même ton appui, ton consolateur; tes larmes, versées dans son sein paternel, ne seront point infructueuses, il en adoucira l'amertume. Les hommes ne t'offriront qu'une pitié stérile et

<sup>6</sup> *Mémoires de M<sup>me</sup> de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, publiés avec le concours de Madame Georgette Ducrest, Paris, G. Barba, 1868, p. 85 (1<sup>re</sup> édition en 1825).

passagère; si ta douleur est durable, ils finiront par la considérer avec indifférence, ils ne plaignent que les maux violents et momentanés, le temps détruit en eux la plus juste compassion; mais Dieu, dans tous les instants, père compatissant, ami tendre de ceux qui lui sont fidèles, leur prodigue ses bienfaits, et proportionne au besoin qu'ils en ont les secours qu'il leur accorde. »

Et c'est ainsi que dans les peines qui déchirent l'âme, la résignation n'est possible, et même raisonnable, que lorsque la Religion l'inspire<sup>7</sup>.

Par rapport à l'épure abstraite du discours de consolation tenu par la Religion, le journal qu'on va lire développe une mélodie plus compliquée. Deux thèmes sont entrelacés.

D'un côté la douleur du deuil, exprimée dans un discours lyrique qui s'adresse directement à la morte (23, 26 et 30 janvier) ou dans une prière qui s'adresse à Dieu, soit pour accepter la consolation qu'il dispense (27 janvier), soit pour lui demander la survie de ceux qui lui restent (29 janvier et 1<sup>er</sup> février). Au ton théâtral du début (elle commence par une citation de Corneille: « Ô vous à ma douleur objet terrible et tendre » – *La Mort de Pompée*, V, 1) succède vite un lyrisme plus naturel. Il est difficile de poser sa voix dans le vide. On comprend ensuite que l'apostrophe, qui chez Corneille associait la douleur du deuil au désir de vengeance, sert ici à M<sup>me</sup> de Genlis à exprimer la peur que lui inspire ce cahier gardé vide pendant plus d'un an, devenu une sorte de cénotaphe qu'elle hésite à venir habiter: « Je veux tous les soirs contempler ce cher et funeste objet ». Autant l'examen de conscience et la prière reposent sur une adresse à Dieu dont un croyant a l'habitude, et dont il entend le retour, autant l'effusion du deuil se heurte à un silence difficile à supporter. Il faut arriver peu à peu à baisser d'un ton l'élan lyrique, à retrouver le discours familier, et alors c'est déchirant. C'est à ce bref apprentissage que nous assistons. Le 26 janvier, la douleur enfin s'exprime: « Je ne te verrai plus! Cette porte de ma chambre ne s'ouvrira jamais pour toi! » – ce qui nous rappelle le Hugo des *Contemplations* (« Et que je vais la voir entrer par cette porte. »). Même dépouillement de ton et simplicité dans l'entrée du 30 janvier consacrée à la petite Églantine<sup>8</sup>.

De l'autre côté, ce journal de deuil, qui la fait descendre au plus profond d'elle-même, est l'occasion, pour M<sup>me</sup> de Genlis, d'une série d'examens de

<sup>7</sup> *La Religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie*, par M<sup>me</sup> la comtesse de Genlis, nouvelle édition augmentée de quelques notes, Paris, Maradan, 1816 (1<sup>re</sup> édition en 1787), p. 285-286.

<sup>8</sup> Églantine de Loewestine (1782-1793), fille aînée de la défunte.

conscience, de résolutions et de prières. L'articulation des deux thèmes est indiquée à la fin de la première entrée et reprise au début de la seconde : comment, ayant eu une fille si vertueuse, peut-elle l'être si peu ? L'entrée du 24 janvier donne d'emblée l'enchaînement thématique sur lequel elle va exécuter, les 25, 28, 29, 31 janvier et 1<sup>er</sup> février, une série de variations : confession de ses fautes, mais affirmation d'intentions excellentes ; projet, dès que sa carrière de pédagogue et de missionnaire sera accomplie, de se retirer du monde pour développer ses vertus ; plaidoyer auprès de Dieu et prière. Les variations vont la faire glisser peu à peu de la contrition à l'affirmation de soi. Dès le 25 janvier, le monde est responsable de ses fautes. Le 28 janvier, au plaidoyer devant Dieu, pour excuser ses imperfections, s'ajoute un plaidoyer devant les hommes, qui pourraient la soupçonner « d'exagération et peut-être d'hypocrisie ». Le 31, enfin, elle affirme résolument la mission dont Dieu l'a chargée, d'« humilier les impies », elle souligne sa position de martyr : « Je m'expose volontiers pour vous, ô mon Dieu, à la haine des méchants », et développe son plaidoyer face aux accusations dont elle est l'objet : « je n'attaque qu'à découvert et pour les seuls intérêts de la religion ». L'entrée du 1<sup>er</sup> février revient au deuil en tissant un nouveau lien (un peu contradictoire) entre les deux thèmes : pourquoi s'attacher à des créatures terrestres, si imparfaites – mais, malgré cela, quelle douleur de les perdre...

Le discours de M<sup>me</sup> de Genlis est régulièrement étayé par des citations de l'Ancien Testament (David, Isaïe, Ezéchiel, Jonas), et chaque entrée est composée avec soin. Cela rend encore plus étonnante l'interruption brutale de l'entrée du 1<sup>er</sup> février, et du journal lui-même, au milieu d'une phrase. Avait-elle le sentiment d'avoir, en quelques jours, fait le tour de sa vie actuelle ? Elle aurait pu achever l'entrée, et conclure. A-t-elle été prise d'embarras, au seuil d'un développement imprudemment amorcé sur l'amour ? A-t-elle été submergée par la douleur devant ces pages blanches qui ne répondent jamais ? Nous n'en saurons rien. La crypte, après une brève habitation, a été abandonnée. Revisitée trente-huit ans plus tard, elle sera devenue « fragment de moi ».

Voici le texte de ce fragment. Orthographe et ponctuation ont été modernisées.

23 j<sup>er</sup> 1788

Ô vous à ma douleur objet terrible et tendre!...

Il y a aujourd'hui treize mois et quatre jours que je te pleure!... Quelles nuits affreuses durant ce temps!... Jusqu'ici je n'ai pu ni toucher ni regarder ce livre! Je voulais t'écarter de ma pensée... Combien profondément tu étais dans mon cœur! Tu presseras éternellement ce cœur déchiré, oui, jusqu'à son dernier soupir.

Maintenant que ma santé s'est raffermie, je veux m'occuper de toi, je veux te parler! Infortunée que je suis, tu ne me répondras plus!...

Insensés malheureux qui ne croyez point à l'immortalité de l'âme, que je vous plains!... Du moins elle m'entend... La plus noble partie d'elle-même existe!...

Méditation! et résignation!

Dieu, la mort, et l'éternité!

Ô comment ne mépriserais-je pas la vie!...

Puisqu'enfin j'ai acquis la force d'ouvrir ce livre, je veux tous les soirs contempler ce cher et funeste objet...

méditer; et déposer sur ce papier quelques pensées. – Du haut du ciel veille sur ta malheureuse mère, je te donnai des vertus, obtiens-moi ces dons précieux que je cultivai dans ton cœur...

23 janv<sup>er</sup>24 janv<sup>er</sup>

Avec un tel souvenir, comment ne suis-je pas meilleure!... Que je suis faible, légère, imparfaite... Le monde me distrait et m'entraîne. On n'a son propre caractère que loin des hommes et du tumulte. Ô que ne suis-je dans une profonde retraite seule avec Dieu et ce livre!

Jusqu'ici je n'ai vécu que pour les autres, mon Dieu faites que le reste de ma vie soit pour vous; que j'achève dignement ce que j'ai commencé et qu'en suite oubliée du monde j'en sois à jamais séparée. Faites que je souhaite cet oubli, que je suis loin de désirer encore. Éteignez dans mon cœur tout mouvement de vaine gloire. Je puis vous dire avec quelque joie: *Seigneur mes intentions ne vous sont point cachées* (a) [(a) David<sup>9</sup>] oui vous savez que

<sup>9</sup> Il s'agit selon toute probabilité d'un souvenir du psaume XXXVII, verset 9 qui donne, dans la traduction de Lemaître de Sacy: « Seigneur vous voyez, où tendent tous mes désirs, et le gémissement de mon âme ne vous est point caché. »

23 j<sup>er</sup> 1788  
 Ô vous à ma douleur objet  
 terrible et tendre!.....

---

Il y a aujourd'hui treize mois et  
 quatre jours que je te pleure!...  
 quelles nuits affreuses durant ce  
 temps!... jusqu'ici je n'ai pu ni  
 toucher, ni regarder ce livre! je  
 voulais t'écarter de ma pensée....  
 combien profondément tu étois  
 dans mon cœur! tu préféreras  
 éternellement ce cœur déchiré,  
 oui, jusqu'à son dernier soupir.  
 Maintenant que ma santé s'est  
 raffermie, je veux m'occuper de toi,  
 je veux te parler! - infortunée que  
 je suis, tu ne me répondras plus!  
 -----

---

insensés malheureux qui ne  
 croyez point à l'immortalité de  
 l'âme, que je vous plains!.....  
 du moins elle m'entend.....  
 La plus noble partie d'elle-même  
 existe!.....

Fragm<sup>t</sup> de moi fait à Bellechasse après la mort de ma fille aînée - Ce 3 mai 1826.  
 D. <sup>tesse</sup> de Genlis (Journal de deuil, 1788), page de gauche.

méditation! et résignation!  
 Dieu, la mort, et l'éternité!  
 Ô comment ne me préserver-je  
 pas la vie!... —  
 puisqu'enfin j'ai acquis la force  
 d'ouvrir ce livre, je veux tous  
 les soirs contempler ce cher et  
 funeste objet... —  
 méditer; et déposer sur ce papier  
 quelques pensées. — Sur le front du livre  
 veillé sur ta malheureuse mère,  
 je te donnai des vertus, obtiens moi  
 ces dons précieux que je cultivai  
 dans ton cœur. — — —  
 23 janvier

---

24 janvier

avec un tel souvenir comment ne  
 suis-je pas meilleure!... que je suis  
 faible, légère, imparfaite... — Le  
 monde me distrait et m'entraîne.  
 on n'a son propre caractère qu'avec  
 des hommes et du tumulte. Ô que  
 ne suis-je dans une profonde et  
 tranquille solitude avec Dieu et ce livre!

Fragm<sup>t</sup> de moi fait à Bellechasse après la mort de ma fille aînée — Ce 3 mai 1826.  
 D. <sup>essc</sup> de Genlis (Journal de deuil, 1788), page de droite.

si je le pouvais, je ne balancerai point dès cet instant à tout quitter pour vous et que je ferais ce sacrifice aussitôt que j'en aurais la possibilité : mais je n'avancerai dans la vertu que lorsque j'aurai entièrement quitté le monde. Mon Dieu, prolongez assez ma carrière pour que je puisse avant de mourir vous consacrer sans aucun partage, quelques années d'une vie si remplie de fautes et d'offenses envers vous. Que ma foi, mon amour sincère, ma confiance en votre bonté suprême m'obtiennent cette grâce. Mon Dieu, je connais toute l'étendue de mes fautes, mes offenses sont innombrables, mais je vous ai toujours aimé, la religion fut toujours pour moi et respectable et chère, depuis que je me connais je n'ai jamais passé un seul jour sans vous prier et sans vous adorer. Cette pensée me rassure et me console, puisque vous ne vous êtes jamais éloigné entièrement de ce cœur si chancelant et si faible, j'ose croire que vous l'avez formé pour vous et qu'un jour vous le posséderez sans partage. Hélas je ne mérite par mes actions que votre indignation et votre colère, mais je vous aime et votre miséricorde est infinie!...

25 jan<sup>er</sup>

Combien de fautes encore j'ai fait dans cette journée! – Mon Dieu que je retire au moins de cet excès de faiblesse et d'inconséquence, un grand avantage, celui de me corriger entièrement de l'orgueil. Qui sera humble, qui doit avoir de l'indulgence pour les autres si ce n'est moi! Et je critique, je blâme, je m'indigne! Que je suis ridiculement coupable quand je me livre à la médisance!... Je suis plus condamnable qu'une autre quand je m'écarte de la bonne voie : j'aime et du fond du cœur, l'innocence et la vertu, je vous adore, ô mon créateur, je crois fermement aux vérités éternelles que vous nous avez révélées, enfin *vous m'avez même inspiré en secret la connaissance de votre sagesse* (a) [(a) David<sup>10</sup>]. Combien de fois n'avez-vous pas daigné éclairer mon esprit, et parler à mon cœur, d'où vient donc ma conduite, est-elle si peu d'accord avec mes sentiments et ma croyance?... *On ne peut servir deux maîtres à la fois*<sup>11</sup>, vous l'avez dit, Seigneur, il faut choisir entre le monde et vous... Quand l'impiété osa vous demander un miracle, vous répondîtes, Seigneur, que des prodiges ne pouvaient changer des mœurs : quelle vérité, quel sens profond dans cette réponse. Ma croyance est inébranlable, mon amour pour vous est vif et sincère, et cependant je vous oublie et je vous offense mille fois dans un jour! – Comment donc des

<sup>10</sup> Psaume L, 7.

<sup>11</sup> Luc, XVI, 13.

prodiges pourraient-ils influer sur les actions des cœurs corrompus par une longue habitude d'impiété? C'est votre grâce seule qui peut nous affermir dans le bien. J'ai beau voir distinctement la vérité, j'ai beau connaître la route que je dois suivre, je m'en éloignerai toujours si votre grâce ne me guide et ne me soutient, et sans elle, les seules lumières de l'esprit ne peuvent servir qu'à mesurer la profondeur de l'abîme où nous précipitent les passions. Mon Dieu, daignez donc m'accorder ce don précieux, hélas, daignez me rendre digne de l'obtenir.

## 26

Touchante image, céleste figure! ô toi dont il m'est impossible encore de tracer le nom chéri... Je pleure sur moi-même et non sur toi: ta vie fut semblable à un beau jour de printemps: jour pur et sans nuages! Nul orage ne troubla dans ton âme cette douce sérénité, compagne de l'innocence, nulle erreur dangereuse ne séduisit ta raison, tu ne connus que des illusions qui rendent les sentiments légitimes, plus vifs et plus tendres, et la vie plus fortunée. Tu n'éprouvas que des passions vertueuses. La triste expérience ne pouvait te perfectionner et le sort ne permit pas qu'elle te ravît ce qu'elle enlève inévitablement avec le temps: la plus grande partie de notre bonheur. Comme une fleur rare et précieuse cultivée avec soin tu n'as paru que pour montrer tout ce que la nature peut offrir de charmes et d'attraits réunis; tu n'as vécu que pour goûter délicieusement tout ce que la vie peut procurer de jouissances innocentes et pures...

Cependant... Ô pensée profondément accablante! je ne te verrai plus! Cette porte de ma chambre ne s'ouvrira jamais pour toi! Les moments de joie qui me sont destinés, ne seront jamais partagés avec toi!... je ne te verrai plus!... non, mais je te rejoindrai!

## Ce 27

*Dans la douleur profonde dont mon âme a été saisie, je me suis souvenu de vous, Seigneur, que ma prière monte jusqu'à vous, jusqu'à votre temple saint!*  
– Jonas<sup>12</sup>!

Oui, mon Dieu, je n'ai trouvé, et l'on ne doit chercher de consolation qu'en vous seul. Je vous parlais, vous me répondiez, car vous écoutez toujours avec une bonté paternelle le cœur gémissant qui s'adresse à vous...

---

<sup>12</sup> Jonas II, 8. La traduction est conforme à celle de Lemaître de Sacy sauf que ce dernier indique « jusqu'en votre temple saint ».

Vous me disiez : *Le juste a été enlevé pour être délivré des maux du siècle!* *Isaïe*<sup>13</sup>, parole qui dit tout, parole plus consolante que tous les vains préceptes de la philosophie. Je répétais : elle est heureuse ! Elle est récompensée ; sans avoir subi d'épreuves elle est à l'abri des dangers et des maux qui nous assiègent ; elle est au port, sans avoir éprouvé le tourment de lutter contre la tempête... et ces pensées répandaient un baume salutaire sur les blessures de mon cœur !

La philosophie ne cherche à consoler qu'en flattant la vanité ! Eh, quel empire peut avoir la vanité sur une âme pénétrée de douleur ! Que m'importe de passer pour stoïque, d'être admirée pour mon courage quand je me meurs, quand je succombe à mes maux : mais vous, mon Dieu, vous parlez au cœur ainsi qu'à la raison. *J'ai crié au Seigneur dans le fort de mon affliction et il m'a exaucé. J'ai crié au fond du tombeau, et vous avez entendu ma voix – Jonas*<sup>14</sup>.

#### Ce 28

Mon Dieu, je ne suis bien, mon âme n'est paisible et pleinement satisfaite que lorsque je m'entretiens avec vous. Je sens qu'avec les lumières que vous m'avez données je suis inexcusable de ne pas mieux me conduire, d'être si faible, si légère, si frivole ; je sens que je suis la plus imparfaite des créatures, cependant j'aime à penser que vous lisez dans mon cœur. Vous voyez du moins qu'il est sensible, plein de respect, de zèle, de reconnaissance et d'amour pour vous ; vous voyez que ces résolutions sont sincères, et que je ne médite jamais le mal – je m'y laisse entraîner, mais je le hais et je m'en repens. Mes sentiments valent mieux que mes actions, et vous voyez tous mes sentiments. Quel ami que celui qui ne saurait jamais douter un moment de sa sincérité, quand elle est réelle, auprès de qui toute pensée vertueuse est un mérite, qui tient compte de toutes les résolutions, et de tous les projets honnêtes ; qui pardonne tout au repentir ; qui est l'assemblage unique de toutes les perfections, qui peut tout et qui récompense sans mesure ceux qu'il aime ! Vous seul, mon Dieu, êtes cet ami : ah ! quand serai-je entièrement à vous ? J'y serais dès cet instant si j'avais la possibilité de quitter le monde. Quand serai-je dans cette profonde solitude après laquelle j'aspire ; quand pourrai-je rejeter loin de moi tous les vains ornements du luxe, et dans la pauvreté volontaire qui me sera si douce, et sous l'humble habit que

<sup>13</sup> *Isaïe* LVII, 1. Lemaître de Sacy donne « ce siècle ».

<sup>14</sup> *Jonas* II, 3. Lemaître de Sacy donne « du fond ».

[sic, pour « auquel »] je suis destinée, passer ma vie à vous prier et à servir *l'humanité souffrante*? Quelle consolation pour moi d'être certaine que ces pensées vous plaisent, parce que vous en voyez toute la vérité. Si je détaillais tous mes projets aux hommes, ils pourraient me soupçonner d'exagération et peut-être d'hypocrisie, mes discours et ma conduite annoncent si peu de tels desseins! Mais vous, ô mon Dieu, vous êtes dans mon cœur, et vous lui rendez justice. Que ne suis-je dans cet heureux temps, dont je me fais une si ravissante idée!

*Je me réjouirai avec une effusion de joie dans le Seigneur, et mon âme sera ravie d'allégresse dans mon Dieu parce qu'il m'a revêtue des vêtements du salut, et qu'il m'a parée des ornements de la justice, comme un époux qui a la couronne sur la tête, et comme une épouse parée de toutes ses pierreries. Isaïe<sup>15</sup>.*

Quand pourrai-je vous adresser ces paroles! Mon bonheur ne sera troublé alors que par le souvenir de mes fautes, mais on les expie en les pleurant, ces larmes sont douces, elles vous plaisent, elles purifient l'âme.

*Je repasserai devant vous toutes les années de ma vie, dans l'amertume de mon cœur. Ezechiel<sup>16</sup>.*

## Ce 29

*Seigneur, écoutez ma voix, rendez s'il vous plaît vos oreilles attentives à ma prière. David<sup>17</sup>.*

Conservez-moi les objets de mon attachement, vous le savez, je veux bien renoncer à la douceur de leur société, je veux bien les quitter tous pour vous, mais ô mon Dieu qu'ils vivent, qu'ils poursuivent une carrière longue, tranquille et vertueuse, que les uns reviennent à la religion pour ne plus s'en éloigner, que les autres persévèrent, et se perfectionnent dans le bien et dans la piété; faites que j'achève dignement ce que j'ai commencé, que tous mes élèves chérissent à jamais la religion et la vertu, et qu'ils donnent des exemples qui puissent contribuer à ramener le goût des bonnes mœurs. Faites-moi la grâce de pouvoir établir pour son bonheur l'enfant que j'ai adoptée, et d'achever l'éducation de mon Églantine. Répandez vos dons et vos bénédictions sur tous ces enfants qui me sont si chers, et sur tout ce que j'aime; faites-moi la grâce de vivre assez pour finir tous les ouvrages

<sup>15</sup> Isaïe LVI, 10. La citation est conforme à la version donnée par Lemaître de Sacy.

<sup>16</sup> Il s'agit du cantique d'Ezéchias, Isaïe XXXVIII, 15. Lemaître de Sacy donne « l'amertume de mon âme ».

<sup>17</sup> Psaume CXXIX, dit *De profundis*, donné ici dans une version conforme à celle de Lemaître de Sacy.

utiles que j'ai le projet de faire. Daignez m'inspirer dans la composition de ces ouvrages. Enfin donnez-moi les vertus qui me manquent et les grâces nécessaires pour commencer dès à présent et continuer jusqu'à ma mort une pénitence qui puisse expier toutes mes fautes. Ô mon créateur, ô mon Père, daignez m'accorder toutes ces grâces, je vous en conjure par le nom, la passion, et les mérites infinis de notre Seigneur Jésus-Christ, et par ces mêmes grâces, j'implore l'intercession des anges et des Saints et de la Sainte Vierge Marie. Ô mon Dieu, exaucez cette prière, ainsi soit-il.

## Ce 30

Ma petite Églantine! Qu'elle m'est chère! Hélas, avec quel mélange de plaisir et de douleur je la regarde... C'est tout ce qui me reste de toi<sup>18</sup>!... Elle me rappelle tes traits et ton enfance, je trouve même déjà en elle le germe heureux de ton charmant caractère! Mais quand je pense qu'elle ne pourra faire que mon bonheur, et que tu n'auras jamais joui de la douceur d'être mère!... Quand je pense combien sa grâce et sa gentillesse t'auraient procuré de plaisir! Mon cœur se serre, et souvent je reçois ses caresses avec un sentiment d'amertume inexprimable!... Aussitôt qu'elle pourra me comprendre, ma plus grande consolation sera de lui parler de toi, – je veux qu'elle te regrette puisque c'est le seul sentiment qu'elle puisse t'accorder.

## Ce 31

Mon Dieu faites que mes talents soient utiles, faites que tout ce que vous m'avez donné ne serve qu'à votre gloire : inspirez-moi que je puisse achever de confondre l'impiété. Si déjà j'ai eu quelque succès, ce n'est pas que je sois digne de soutenir et de défendre votre cause, mais c'est que vous avez voulu pour mieux humilier les impies vous servir de la faible main d'une femme. Ah, que ne puis-je dire comme le prophète Isaïe *Le Seigneur a rendu ma bouche comme une épée perçante ; – il m'a protégé sous l'ombre de sa main. Il m'a mis en réserve comme une flèche choisie, il m'a tenu caché dans son carquois*<sup>19</sup>. Je m'expose volontiers pour vous, ô mon Dieu, à la haine des méchants. Mes intentions sont droites et pures, nul ressentiment humain ne s'y mêle,

<sup>18</sup> Le propos serait à nuancer : si Anaïs, la deuxième fille des époux Loewestine, est morte en 1784, peu après sa naissance, le fils auquel Caroline donna naissance en 1786, Anatole-Charles-Alexis, devait vivre jusqu'en 1870.

<sup>19</sup> Isaïe XLIX, 2. Genlis supplée « le Seigneur » : la Bible ne donne ici que le pronom « Il ».

je n'attaque qu'à découvert et pour les seuls intérêts de la religion, de la vérité et de l'humanité. *Le Seigneur me fera justice, et j'attends de mon Dieu la récompense de mon travail. Isaïe*<sup>20</sup>.

Ce 1<sup>er</sup> février

Que les entretiens des hommes sont vains! Mon âme a besoin de vous, Seigneur, cette âme que vous avez créée pour vous adorer a besoin de ce vif sentiment d'admiration que vous seul pouvez inspirer. Que puis-je admirer autour de moi? des vertus toujours imparfaites et toujours trompeuses, des talents frivoles à vos yeux! Non, je veux remonter à la véritable source de la perfection, je veux aimer sans mesure, je veux admirer avec transport, il faut à mon cœur un objet qui puisse le remplir entièrement, et pour toujours: que puis-je aimer sur la terre, des êtres fragiles, imparfaits comme moi – la mort hélas peut me les ravir... Oh! cette seule idée ne suffit-elle pas pour empoisonner tous les charmes de l'attachement le plus heureux... que de secousses horribles, que de déchirements ce cœur trop sensible n'a-t-il pas éprouvés déjà!... Mes yeux ont pleuré un père... une amie véritable et vertueuse... et deux enfants... sans parler d'autres pertes moins accablantes, mais cependant bien douloureuses! Sans parler des peines cruelles que l'absence et mille inquiétudes dévorantes m'ont causées si souvent... Enfin j'ai aimé, et

Fragm<sup>t</sup> de moi fait à Bellechasse après la mort de ma fille aînée – ce 3 mai 1826

D<sup>21</sup>. c<sup>tesse</sup> de Genlis

<sup>20</sup> Isaïe XLIX, 4.

<sup>21</sup> Le « D. » remplace le patronyme de naissance de la diariste: « Ducrest ».

*Entre Histoire et Révolution :*  
*la première version du Caius Gracchus*  
*de Marie-Joseph Chénier*

Présentée et éditée par Gauthier Ambrus

Créé le 9 février 1792 au Théâtre-Français de la rue de Richelieu (futur Théâtre de la République), le *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier est sans doute l'une des pièces majeures du théâtre de la Révolution<sup>1</sup>. De par l'entrecroisement efficace de ses enjeux dramatiques, esthétiques et politiques, mais aussi à cause des manifestations parfois contradictoires auxquelles elle donna lieu, elle fait souvent figure pour l'historiographie de tragédie exemplaire au sein du répertoire dramatique d'une époque troublée. Véritable laboratoire politique, la tragédie de Chénier mit à la portée d'un large public des thèmes aussi brûlants d'actualité que la loi agraire et la liberté populaire, dans des décors et des costumes conçus par David. Elle apparut à beaucoup comme le signal d'une véritable rupture culturelle, qui commençait par la régénération des spectacles. La Révolution y semblait s'élever à la hauteur des Républiques antiques et signer ainsi son propre avenir<sup>2</sup>. La première de la pièce fut de fait un événement aussi bien politique que littéraire. On put y reconnaître Danton, Collot d'Herbois,

---

<sup>1</sup>Cinquième tragédie de Chénier à la scène, elle connut une vingtaine de représentations entre février et avril 1792, puis fut reprise de manière sporadique jusqu'en 1797 au moins. Les rôles principaux étaient tenus par Monvel, M<sup>me</sup> Vestris, M<sup>lle</sup> Simon, Talma et Valois.

<sup>2</sup>*Révolutions de Paris*, n° 136, 11-18 février 1792.

Couthon, Manuel entouré de ses officiers municipaux, et bien d'autres<sup>3</sup>. Les représentations occasionnèrent de vifs affrontements entre spectateurs jacobins et claque hostile, peut-être au service de la Cour<sup>4</sup>, initiant une politisation sans précédent du monde des spectacles<sup>5</sup>. *Caius Gracchus* jouit également du redoutable privilège d'être la seule pièce issue de la Révolution parmi celles que la Convention montagnarde érigea en modèle de théâtre « de par et pour le peuple » dans son décret du 2 août 1793. Elle s'attira finalement les foudres du pouvoir jacobin pour son supposé « modérantisme », qu'elle était justement destinée à combattre dans l'esprit de Chénier<sup>6</sup>. Mais c'est vraisemblablement d'après elle qu'au début de l'an III, un certain Babeuf choisira « Gracchus » comme prénom de combat<sup>7</sup> (Chénier avait été affublé du même surnom en 1792). Et sous le Directoire, le *Chant des Égaux* (1795-1796) en portera visiblement l'empreinte<sup>8</sup>. L'œuvre marque aussi une date charnière dans la carrière littéraire et la vie politique de son auteur : tournant « républicain » et « néo-classique », elle valut à Chénier le statut définitif de poète des temps nouveaux, deux ans

<sup>3</sup> *Gazette universelle*, n° 43, 12 février 1792; *Les Sabbats jacobites*, n° 65, 1792; *La Lanterne magique*, Paris, 1793, p. 172. À la séance des Jacobins du jour suivant, Robespierre fit un important discours sur « les moyens de sauver l'État et la liberté », où il souhaite « qu'à certains jours, les chefs-d'œuvre dramatiques qui peignent les charmes de la vertu et les prodiges de la liberté, tels que *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Gracchus*, [soient] joués de temps en temps au profit des victimes du despotisme » (*Œuvres de Maximilien Robespierre*, dir. Marc Bouloiseau, Georges Lefebvre et Albert Soboul, t. VIII, Paris, Société des études robespierristes, 1954, p. 179). C'est, en germe, le programme prévu par le décret sur les théâtres du 2 août 1793.

<sup>4</sup> *Thermomètre du jour*, n° 42, 11 février 1792.

<sup>5</sup> Troubles qui se conclurent, deux semaines plus tard, par le saccage du Théâtre du Vaudeville, où se donnait une pièce satirique contre Chénier (*Thermomètre du jour*, n° 56 et 58, 25 et 27 février 1792). Il s'agit de la première censure officielle de l'histoire des spectacles sous la Révolution. Elle fut suivie en mars de l'interdiction cette fois légale par la Commune de Paris d'un opéra de Méhul et Hoffman, *Adrien*, au bout d'une campagne d'opinion qui n'est pas sans rappeler celle que *Caius Gracchus* entraîna (Elisabeth C. Bartlet, « On the Freedom of the Theatre and Censorship: the *Adrien* Controversy (1792) », dans *1789-1989. Musique, histoire, démocratie*, dir. Antoine Hennion, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, vol. I, p. 15-30).

<sup>6</sup> Marie-Joseph Chénier, « Discours préliminaire » de *Fénelon*, Paris, Moutard, 1793, p. XII-XIII.

<sup>7</sup> Éric Walter, « Babeuf écrivain », dans *Présence de Babeuf. Lumières, Révolution, communisme*, dir. Alain Maillard, Claude Mazauric et Éric Walter, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 213-214.

<sup>8</sup> Notamment à la fin de son refrain (« Le soleil brille pour tout le monde »). Voir *Caius Gracchus*, Paris, Moutard, 1793, p. 43-44.

après le triomphe éclatant de *Charles IX*. Elle préluda aussi à un engagement décidé aux côtés des Jacobins, qui conduisit Chénier au conseil général de la Commune puis sur les bancs de la Convention, élections auxquelles le succès de *Caïus Gracchus* auprès du public patriote ne fut certainement pas étranger.

En dépit de cela, une énigme continue à peser sur la pièce, qui n'est pas sans hypothéquer sa signification politique. L'action concentrée en trois actes trouve une fin brutale, qui est exceptionnelle dans le théâtre de Chénier : après le suicide de Gracchus, le consul Opimius, son adversaire, est égorgé par les Romains, malgré son repentir. C'est du moins ce qu'on peut lire dans l'édition originale du texte, parue chez Moutard au printemps 1793<sup>9</sup>. L'épisode ne semble-t-il pas contredire ouvertement l'intention politique qui sous-tend la tragédie, où Chénier tente de concilier élan révolutionnaire, revendication égalitaire et refus de la violence<sup>10</sup> ? La situation est d'autant plus paradoxale que le poète rappelle au même moment son attachement à la légalité : la page de titre porte en exergue un distique devenu célèbre qui condense à lui seul le sens de l'œuvre : « Des lois, et non du sang » (II, 2). Faut-il donc s'étonner que l'assassinat du consul disparaisse de la pièce lorsque Chénier republie son théâtre révolutionnaire après la Terreur (à l'exception de *Timoléon*, composé en l'an II)<sup>11</sup> ? La modification ne passa sans doute pas inaperçue, comme le suggère une note écrite à la plume dans un exemplaire de l'édition Moutard conservé à la Bibliothèque nationale<sup>12</sup>, à l'endroit même où finit la version abrégée de l'an V : « [La] Trag. se termine/[ici] dans la der. edit. ». Comme la critique n'a pas manqué de l'observer, l'épisode est curieusement passé

<sup>9</sup> Les *Affiches, annonces et avis divers* signalent sa mise en vente dans leur numéro du 5 mai.

<sup>10</sup> Voir à ce propos Paul-Édouard Levayer, « Le *Caïus Gracchus* de Marie-Joseph Chénier », dans *La Révolution française et l'Antiquité*, dir. Raymond Chevallier, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 1991, p. 163-175 ; Pierre Frantz, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, dir. Caroline Jacot-Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Séité et Carine Trévisan, Paris, Champion, 2002, p. 593-608 ; Gauthier Ambrus, « Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier », *Littératures*, n° 62, 2010, p. 141-157. Pour le contexte historique, on se reportera aux ouvrages d'Adolphe Liéby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, 1901 (rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1971) et Alfred Bingham, *Marie-Joseph Chénier's early life and political ideas (1789-1794)*, New York, 1939. La pièce a été rééditée par les soins de Pierre Frantz et François Jacob (Marie-Joseph Chénier, *Caïus Gracchus. Tibère. Deux tragédies politiques*, Saint-Malo, Cristel, 1998).

<sup>11</sup> *Théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, impr. de Didot, an V (1796), 2 vol. L'édition Moutard connut un second tirage à l'identique au début de l'an III (1794).

<sup>12</sup> 8-YTh-22621.

sous silence dans les comptes rendus de l'hiver 1792, malgré son caractère spectaculaire et choquant à une époque où un meurtre perpétré sur la scène est encore mal accepté. Est-ce à dire qu'il ne figurait pas dans le texte original et que Chénier l'aurait en réalité inséré dans la version imprimée, en le substituant à celle qui fut jouée en 1792, peut-être pour complaire aux sans-culottes du printemps 1793? Mais n'aurait-ce pas été agir en totale contradiction, non seulement avec le contenu explicite de la pièce, mais aussi avec le message d'apaisement que Chénier venait de faire entendre sur la scène avec *Fénelon* et auquel il allait donner un sens politique précis dans la préface de la pièce, rédigée entre février et mars 1793? Le texte s'élève en effet contre les agitateurs qui se sont rendus coupables des massacres de septembre et des pillages perpétrés récemment dans la capitale. Le poète porte simultanément ses accusations à la Convention, en prenant brièvement la tête de la campagne girondine contre Marat (pourtant étranger aux émeutes de février), qu'il tente de faire condamner dans la séance du 29 mars. Peut-on vraiment supposer qu'à la même époque<sup>13</sup> Chénier ait doté *Caïus Gracchus* d'une nouvelle conclusion aussi contraire aux convictions qu'il affichait publiquement?

Ce qui n'a cependant pas été remarqué, c'est que la presse de février 1792<sup>14</sup> donne de toute l'action des dernières scènes un aperçu qui ne correspond pas au texte de 1793. Voici le résumé qu'en propose la *Chronique de Paris* (le passage correspond aux scènes 4 à 8 de l'édition Moutard, après qu'Opimius a tenté en vain de corrompre Caïus) :

Opimius sort, et fait place à Cornélie et Licinia, dont l'une, fidèle à son caractère, exhorte son fils à persévérer, et l'autre, plus faible par tendresse, cherche à fléchir son inflexible époux. Fulvius sort. La tête de Caïus est proscrite. Le peuple indigné ne le défendra pas. Il faut fuir, et Fulvius a tout préparé pour le départ. Caïus ne se résout qu'avec peine à cet exil; enfin il fuit, et laisse sa mère et son épouse, qui ralentiraient sa fuite, livrées à leur désespoir. Bientôt le retour de Fulvius, et son air triste et abattu, leur annoncent un nouveau malheur. Caïus, dans sa fuite, a été joint par les barbares émissaires du Sénat, et s'est percé du poignard que Cornélie lui avait remis pour venger la mort de Tibérius. On le rapporte; il meurt dans les bras de sa mère, de son épouse et de son ami, et ce qui console un peu ses derniers moments, c'est que le Sénat lui a renvoyé son fils<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Le contrat d'édition, reproduit avec la pièce, porte la date du 3 mars.

<sup>14</sup> Jusqu'à Étienne et Martainville dans leur *Histoire du Théâtre-Français* (Paris, Barba, an X, t. II, p. 192), souvent fondée il est vrai sur les journaux de la période.

<sup>15</sup> *Chronique de Paris*, 11 février 1792.

Non seulement le consul n'est pas exécuté, mais fait tout aussi notable, les derniers instants de Caius ne sont pas identiques : celui-ci ne se suicide pas sous les yeux des spectateurs, mais hors de la scène, où il est ensuite transporté avant de mourir aux milieux des siens. Autre différence de taille : l'ancien tribun décide de quitter Rome, ce à quoi il se refuse obstinément dans la version de 1793. La suite de l'article montre du reste que le texte joué à la création connut des corrections immédiates pour répondre aux réactions du public, usage fréquent dans le théâtre de cette époque : « On donne aujourd'hui la seconde représentation de cette pièce. L'auteur a arrangé la scène où l'on enlève l'enfant, et supprimé les longues moralités de Cornélie. Ces changements contribueront probablement beaucoup à augmenter le succès de la pièce<sup>16</sup>. » Mais il n'est fait aucune allusion à une refonte des dernières scènes, pas plus que dans les autres périodiques.

Or, le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale possède dans le fonds de Soleinne<sup>17</sup> une copie non autographe de *Caius Gracchus* qui contient précisément une conclusion conforme aux comptes rendus de 1792. Il s'agit, de toute évidence, de la version originale de la tragédie (à l'exception des deux passages signalés par la *Chronique de Paris* comme ayant été modifiés). La quasi-totalité des manuscrits dramatiques de Chénier ayant disparu, c'est un témoignage précieux, qui était resté inconnu jusqu'ici. Il s'agit vraisemblablement d'une copie de souffleur<sup>18</sup>, qui est ensuite entrée comme tant d'autres dans la riche bibliothèque d'Alexandre Martineau de Soleinne. Si l'action diffère à partir de la scène 4 de l'acte III, le reste de la pièce est en tout point identique au texte de 1793, mis à part quelques corrections mineures<sup>19</sup>. Voici le contenu du demi-acte dans sa première version. Convaincu par ses proches qu'il doit quitter Rome, Caius fait ses adieux à son épouse et à sa mère, puis s'enfuit avec Fulvius. Mais ce dernier reparaît bientôt et raconte comment, poursuivi par les hommes du Sénat, Caius a dû mettre fin à ses jours. Les Romains le ramènent agonisant

<sup>16</sup> *Ibid.* Plus précises, les *Révolutions de Paris* (*op. cit.*) rapportent que le fils de Caius était d'abord arraché des bras de sa mère par le consul (II, 3). La scène avait dû heurter.

<sup>17</sup> Ms fr 9263, f° 170r°-186v° (Collection de Soleinne, vol. 22, huitième portefeuille).

<sup>18</sup> Elle contient différentes indications au crayon qui peuvent le faire penser (décomptes de vers, soulignements, suppressions, annonces de changement).

<sup>19</sup> Acte I, sc. 2, p. 8, l. 18 et 20 (interversions d'articles) ; acte I, sc. 4, p. 16, l. 20 et p. 17, l. 7 (interversions de ponctuation) ; acte II, sc. 1-2 (absence de la plupart des didascalies internes) ; acte II, sc. 3, p. 31, l. 3 et p. 32, l. 18-19 (différence dans la désignation des personnages). Quelques vers ont été biffés au crayon : acte II, sc. 2, p. 29, l. 18-21 (les références renvoient à l'édition de 1793).

et il meurt aux côtés de ses proches. De 1792 à 1793, l'ultime partie de la tragédie a donc été soumise à une réécriture dramatique qui entraînait une recomposition de nature à modifier le sens du texte, voire de l'œuvre<sup>20</sup>. Un examen de la presse permet de reconstituer à la fois l'intention qui l'a dirigée et les circonstances auxquelles elle répond, faisant entrer ainsi dans l'atelier d'une pièce révolutionnaire.

Par-delà les divergences de jugement sur *Caius Gracchus* (qui recourent en général l'opinion politique des journalistes), le 3<sup>e</sup> acte fait l'objet de critiques insistantes. On y voit la partie la plus faible de l'ensemble : « Qu'il nous soit permis de dire [à M. Chénier] que le troisième acte de sa pièce, excepté la scène entre le consul Opimius et Gracchus, ne répond pas à l'attente que font concevoir les deux autres<sup>21</sup>. » Deux raisons sont invoquées. D'abord son immobilisme dramatique : la pièce s'arrête trop longtemps sur les derniers instants de Caius, sans qu'aucun intérêt spécifique ne soutienne plus l'action, en dépit du pathétique qui s'en dégage (ou à cause de lui ?)<sup>22</sup> :

[...] L'auteur n'a fait que des coupures au troisième acte, et peut-être fallait-il en changer toute l'ordonnance. Pourquoi surtout s'écarter de l'histoire sans nécessité ? pourquoi faire périr Gracchus de ses propres mains ? L'attentat commis sur sa personne eût intéressé bien davantage, surtout s'il eût été mis en action et non pas en récit. On aurait dû peut-être nous ménager cette scène, afin d'exposer à l'indignation des spectateurs ces scélérats subalternes lâchés parmi le peuple pour l'avilir, et apostés par la faction patricienne pour se défaire d'un tribun qu'elle n'avait pu corrompre<sup>23</sup> ; cela eût mieux valu encore que les adieux de Gracchus, et la leçon eût été plus forte. Les derniers moments de ce grand homme qu'on apporte au bord du théâtre sur une civière sont touchants, mais

<sup>20</sup> Ce qui n'est pas le cas pour les autres pièces de Chénier qui ont été modifiées d'une édition à l'autre (*Charles IX, Henri VIII et Fénelon*).

<sup>21</sup> *Révolutions de Paris*, op. cit. Voir également le *Journal de Paris* du 12 février 1792 et le *Moniteur* du 17.

<sup>22</sup> C'est là un trait délibéré de la poétique dramatique de Chénier selon Daunou : « Il a toujours pensé que l'intérêt devait naître, [...] non de l'incertitude du dénouement, mais du caractère pathétique ou terrible des situations [...] » (« Notice sur M.-J. Chénier », dans *Œuvres posthumes de M.-J. Chénier*, Paris, Guillaume, 1824, t. I, p. VII).

<sup>23</sup> La phrase fait curieusement songer à l'alexandrin qui figure sur deux copies de *La Mort de Marat* de David : « N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné. » (voir Laura Malvano, « L'événement politique en peinture. À propos du *Marat* de David », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1994, vol. 16, p. 33-54). On peut se demander si l'inscription ne proviendrait pas d'un des passages supprimés par Chénier après les premières représentations.

pénibles et un peu longs. On doit être fort sobre du temps qu'on donne à ces situations un peu forcées [...] <sup>24</sup>.

Comme on le voit, le sentiment de contrariété éprouvé dans le camp patriote <sup>25</sup> n'est pas seulement dû à des défauts formels. Le geste par lequel Caïus met fin à ses jours semble peu justifié et ne satisfait pas (même si, en l'occurrence, la mémoire du journaliste le trompe, puisque le suicide est la version la plus avérée chez les historiens antiques). On perçoit aussi le désir d'une action dont la violence soit explicitée sur la scène, comme si elle seule pouvait agir sur le public de 1792, en dévoilant les noirceurs propres aux ennemis de la liberté. Quelque chose empêche donc l'œuvre de prendre toute sa portée. Certes le refus politique de la violence, affirmé avec tant de force dans la pièce, n'est jamais critiqué ouvertement (les *Révolutions de Paris* saluent au contraire l'« hommage rendu à la loi par un ami du peuple », alors parfaitement en phase avec la position officielle des Jacobins). Les reproches adressés aux dernières scènes laissent néanmoins transparaître une gêne à cet égard : si Caïus ne veut pas devenir bourreau, qu'il sache au moins se faire victime.

Un texte singulier exprime mieux que les autres, derrière l'exaltation que la pièce a pu susciter parmi les révolutionnaires, la déception qu'ils ressentirent devant sa conclusion trop tragique. Il s'agit d'une *Épître à M. Chénier sur sa tragédie de Caïus Gracchus, représentée avec le plus grand succès au Théâtre de la rue de Richelieu, le jeudi 9 février 1792, l'an 4<sup>e</sup> de la liberté*, qui parut dans le *Journal de la langue française* du 25 février 1792, avant d'être reprise sous forme de brochure. Les vers sont signés « M. Ducroisi, secrétaire-commis au bureau des procès-verbaux de l'Assemblée Nationale ». L'auteur n'est pas indifférent. Olivier Sauvageot (1752-1808), amateur de théâtre et publiciste occasionnel sous le pseudonyme de Du Croisi (hommage à l'acteur qui avait créé le rôle de Tartuffe?), paraît avoir été un familier de Chénier, auquel il avait servi de

<sup>24</sup> *Révolutions de Paris*, *op. cit.* Il est fort probable que l'auteur de l'article soit Fabre d'Églantine. Ce dernier aurait assisté à une lecture de *Caïus Gracchus* que Chénier avait donnée chez lui quelques semaines plus tôt (*Mémoires d'un prêtre régicide*, Paris, Ch. Mary, 1829, t. I, p. 250-256). Mais il pourrait s'agir également de Sylvain Maréchal (qui sera membre de la Conjuración des Égoux dirigée par Babeuf).

<sup>25</sup> Billaud-Varenne serait allé jusqu'à déclarer sous la Terreur que la tragédie « ne pouvait avoir été faite que par un mauvais citoyen » (*Galerie historique des contemporains*, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1818, t. III, p. 362).

prête-nom au début de la Révolution<sup>26</sup>. « Que tout me charme dans ta pièce,/Hormis ce dénouement, par malheur obligé,/Et dont le Spectateur serait trop affligé,/S'il ne se rappelait que, sur cette Noblesse,/Le sang des Gracchus fut vengé! ». Le châtement auquel pense Du Croisi est la soumission imposée au Sénat par des hommes forts que la paix sociale désirée par les Gracques aurait tenus à l'écart. Le court paragraphe qui sert de conclusion à l'épître montre toutefois que Du Croisi eût souhaité une vengeance qui se fût exécutée directement sur la scène. Le propos est quelque peu elliptique, au point qu'on est tenté d'y deviner l'écho de discussions menées avec Chénier : « Un dénouement obligé au lieu d'un dénouement forcé me paraît impropre. Se soustraire à un vœu n'est ni français, ni poétique. » En d'autres termes, le dénouement tragique imposé par l'Histoire d'un Gracchus mourant parce que peuple l'a abandonné est jugé insupportable devant l'enjeu politique de ce début d'année 1792 : l'émancipation de tous les Français. Ne vaut-il pas mieux s'affranchir des événements pour respecter le « vœu » de liberté que Caius lui-même lance dans ses dernières paroles, au profit d'une vérité plus forte ? C'est que les temps de révolution dictent leurs propres règles de vraisemblance.

Mais c'est à un périodique de tendance royaliste, le *Journal des théâtres* rédigé par Levacher de Charnois, qu'il revient de traduire plus précisément le malaise des spectateurs patriotes :

En expirant, [Caius] a la douleur de se voir abandonné par la faction même qu'il a voulu servir. Ce dénouement est plus terrible qu'il n'est intéressant. Nous disons qu'il est terrible, parce qu'il doit effrayer beaucoup et justement ceux qui, voulant faire servir le peuple à leurs projets, et le regardant comme un des ressorts les plus propres à satisfaire leur ambition, ont occasion de s'y convaincre de sa versatilité, et de l'inanité des affections populaires<sup>27</sup>.

L'article voit juste : à l'heure où le club des Jacobins songe à s'appuyer sur les sans-culottes en effervescence, l'abandon de Caius par le peuple auquel il s'est dévoué jusqu'au sacrifice apparaît comme un tableau malvenu, voire

<sup>26</sup> Le catalogue de la collection de Soleinne mentionne des exemplaires dédiés par Chénier à « Sauvageot Ducroisi » de la plupart de ses pièces révolutionnaires (*Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, catalogue rédigé par P.-L. Jacob, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, t. II, p. 206-207). Le détail a son intérêt : si une partie de la bibliothèque de Du Croisi fut donc acquise par Soleinne, il n'est pas exclu que le manuscrit de *Caius Gracchus* en provienne lui aussi.

<sup>27</sup> *Journal des théâtres*, n° XVII, 17 février 1792.

« élitaire<sup>28</sup> » (ce que de Charnois ne dit pas). Bref, c'est plus là vision de poète que de politique.

Tout indique que Chénier a ces objections en tête quand il reprend sa pièce, peut-être dès les semaines suivantes. Ou plus encore, que ce sont elles qui l'ont poussé à la remanier. En examinant les modifications apportées au texte, on se convainc vite en effet qu'elles répondent directement aux critiques de l'opinion révolutionnaire, parfois moins dans le détail<sup>29</sup> que dans leur tonalité générale. Parmi les changements opérés d'une version à l'autre, le principal est sans conteste le revirement du personnage-titre, qui contredit explicitement les historiens : loin d'accepter de fuir comme Fulvius l'y presse, Caius décide de rester à Rome pour faire face au Sénat (rendant du même coup nécessaire une fin en action<sup>30</sup>, et non en récit, comme le lui conseillaient les *Révolutions de Paris*). La première version se montre donc plus fidèle au récit de Plutarque – principale source de la pièce – pour le cadre général des événements. Mais les libertés que Chénier s'y permet déjà n'en sont que plus frappantes : loin de maudire ses concitoyens, Caius implore les dieux de leur rendre la liberté (v. 156). Le détournement de l'histoire est trop flagrant pour ne pas avoir été délibérément mis en scène, afin de souligner la portée politique de la pièce. S'il est certes loisible au poète tragique de refaçonner les événements, la tragédie se confronte toujours plus directement à l'histoire depuis le milieu du siècle<sup>31</sup>. Or Chénier ne se borne pas à inventer des épisodes ou à déformer des faits connus. Contrevenant à l'usage dominant de son temps, il renverse le contenu des *ultima verba* d'une figure célèbre. Et avec eux le sens de ses

<sup>28</sup> Est-ce un hasard si Vergniaud s'identifiera à cette lecture désespérante de l'histoire des Gracques – ou de la pièce de Chénier? – dans un discours contre la Montagne de décembre 1792 (« Sur l'appel au peuple », dans *Œuvres de Vergniaud, Gensonné et Guadet*, éd. Auguste Vermorel, Paris, Achille Faure, 1867, p. 176)?

<sup>29</sup> Dans l'édition de 1793, la dernière tirade de Caius s'arrête exactement là où le suggérait l'article des *Révolutions de Paris* (v. 186 de la première version). L'insertion d'un semblant de coup de théâtre au début de la scène 7 de l'acte III semble répondre également aux critiques de périodique, qui trouvait trop peu motivée la restitution du fils de Caius.

<sup>30</sup> C'est la première tragédie révolutionnaire de Chénier à adopter ce modèle, encore suivi dans *Timoléon*.

<sup>31</sup> « [...] J'aime à voir dans un ouvrage dramatique les mœurs de l'Antiquité, et à comparer les héros qu'on met sur le théâtre avec la conduite et le caractère que les historiens leur attribuent. Je ne demande pas qu'ils fassent sur la scène ce qu'ils ont réellement fait dans leur vie, mais je me crois en droit d'exiger qu'ils ne fassent rien qui ne soit dans leurs mœurs : c'est là ce qu'on appelle la vérité théâtrale. » (Voltaire, « Préface » du *Triumvirat*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Kehl, Société littéraire-typographique, 1784-1789, t. V, p. 88).

actes, voire son caractère, dans une tragédie qui en fait précisément sa matière. Certes le Caius de 1792 ne pouvait pas mourir en se reniant. Le changement introduit par Chénier respecte la vraisemblance dramatique, dans la mesure où il rend le personnage conforme à l'attitude qui est la sienne au cours des deux premiers actes, plus proches du récit de Plutarque : le théâtre lèverait donc une contradiction qui se trouve en réalité chez l'historien<sup>32</sup>. Mais la seconde version n'hésite pas à aller plus loin, comme y poussait une partie de la critique. C'est désormais l'action elle-même qui est touchée par la réécriture des sources antiques et rendue plus en phase avec les attentes du public de la Révolution<sup>33</sup> : Caius se tue au milieu du forum, puis Rome tout entière<sup>34</sup> se retourne contre le consul.

La seconde modification majeure porte sur le rôle donné au peuple. Là encore, l'histoire est prise à contre-pied : dans le texte de 1793, la plèbe (ou une portion d'entre elle) n'abandonne pas Caius mais s'apprête à le défendre jusqu'à la mort, après être sortie vainqueur d'un bref combat contre les troupes du Sénat ; et c'est leur ancien tribun, au contraire, qui les arrête en se donnant la mort pour éviter un bain de sang. Chénier est donc amené à conférer une importance nouvelle au peuple, alors qu'il avait privilégié le « grand homme » en 1792. Les corrections en font foi. La première version décrit Caius comme « le dernier des Romains », avec qui meurt la liberté de Rome (III, 7). Par opposition, la dernière tirade de Gracchus dans la seconde version dit que « la liberté de Rome/Ne dépendra jamais de la perte d'un homme » (III, 8). Option « jacobine » : la Révolution efface l'héroïsme individuel, fût-ce celui d'un grand homme. Chénier tente du reste de concilier l'un et l'autre dans sa réécriture de la dernière scène, qui semble hésiter entre deux conclusions, l'une centrée sur le geste

<sup>32</sup> En ce sens, la tragédie peut prétendre corriger les accidents de l'histoire grâce aux lumières de la philosophie, comme Chénier l'avait soutenu à l'époque de *Charles IX* en s'appuyant sur Aristote.

<sup>33</sup> Petitot se souvient, à propos d'*Épicharis et Néron* (1794) de Legouvé, qu'« il n'y avait pas de succès à espérer » et « beaucoup de danger à craindre » si les auteurs dramatiques adoptaient les dénouements défavorables à la liberté qui sont imposés par l'histoire (*Répertoire du théâtre français*, Paris, Foucault, 1817-1818, t. VI, p. 335). Un article paru dans la *Décade* du 30 floréal an II s'élève contre les pièces patriotiques qui trahissent des faits bien connus de tous. Mais le rejet des déceptions de l'histoire n'est pas l'apanage des sans-culottes. Ainsi Étienne et Martainville – guère suspects en la matière – affirment-ils en 1802 : « Nous croyons que le poète a le droit de s'écarter de sacrifier l'histoire à la morale, ou qu'au moins il ne doit pas la mettre en scène quand elle ne peut que retracer le triomphe du crime. » (*op. cit.*, t. III, p. 195).

<sup>34</sup> C'est du moins ce que suggère le texte.

de Caius, l'autre sur la vengeance populaire (il ne tranchera qu'en 1796, en supprimant celle-ci). L'évolution du rôle du peuple est en réalité si intimement liée à celle de Caius que le nouvel héroïsme du premier pousse à surenchérir sur celui du second qui, plus grand encore, doit se sacrifier pour arrêter ses partisans (mais du même coup Chénier ne met-il pas leur action en tension<sup>35</sup> ? il en paiera le prix en octobre 1793, lorsque sa pièce sera attaquée par la Montagne). Enfin, la « vengeance » du peuple contre ses ennemis, mise en scène à travers l'assassinat du consul, est offerte aux spectateurs pour compenser le sacrifice du tribun, comme un écot payé par Chénier au public sans-culotte qui était venu l'applaudir en 1792<sup>36</sup>, retournant contre le camp des aristocrates la « terreur » et la « pitié » ressentis par les patriotes devant le destin cruel de Caius. La révision ne touche donc pas littéralement au sens politique de la pièce (contenu pour l'essentiel dans l'acte II et la scène 2 de l'acte III), mais à son impact sur le public. Ne se trouve-t-il pourtant pas infléchi, voire contredit, par l'ajout d'une scène qui entretient un rapport de spécularité ambigu avec des incidents récents (l'assassinat du comte de Dampierre après la fuite de Varennes, celui de Simonneau début mars 1792) ? Les sans-culottes préféreront sans doute retenir le châtement d'Opimius plutôt que les exhortations à la paix civile lancées par Caius. À noter toutefois que l'exécution du consul n'est pas le seul fait du peuple : c'est l'ensemble des Romains qui se rassemblent pour venger Caius, sur un Opimius qui apparaît comme une figure expiatoire de la violence publique – contre le vœu du héros à qui ils croient rendre justice. Ultime pirouette de Chénier à l'égard des « pressions » jacobines ? Quoi qu'il en soit, l'épisode est plus complexe qu'il peut le sembler à première vue.

Chénier donne donc à son troisième acte la cohérence qui lui faisait défaut aux dires de la critique : exposé sur la scène et repoussé en fin de pièce, le suicide de Caius devient le véritable climax de l'action. En plus de recevoir une importance dramatique majeure, il se voit pourvu d'une signification qu'il n'avait pas à l'origine. Geste de désespoir ou de résignation dans la première version, le suicide prend un sens précis, politique et moral, dans la seconde (même s'il est partiellement éclipsé par l'exécution

<sup>35</sup> C'est d'ailleurs cette « concurrence » du peuple et du héros qui fournira, au printemps 1794, le grief officiel du gouvernement montagnard contre *Timoléon*.

<sup>36</sup> Selon le compte rendu partisan du *Journal général de la cour et de la ville*, les spectateurs étaient si en colère contre l'acteur interprétant Opimius qu'on eût cru qu'ils allaient le « saisir par le cou » (n° 44, 13 février 1792).

d'Opimius) : Caius évite la guerre civile, en s'effaçant volontairement devant l'intérêt public. La révision signe aussi un changement de point de vue sur la tragédie : on est passé d'un tragique pur, celui de la catharsis<sup>37</sup>, sur le modèle pessimiste hérité de l'Ancien Régime<sup>38</sup> (et que souligne le *Journal des théâtres*, à tort puisque l'intention de Chénier est vraisemblablement d'un autre ordre), à un tragique d'exemplarité qui s'incarne dans le sacrifice du personnage principal. Donnant d'autant plus de poids à son message libérateur, il délivre une leçon politique adressée aussi bien aux conservateurs qu'aux révolutionnaires. Mais c'est une exemplarité bien ambiguë pour ces derniers, puisqu'elle semble se refuser au moment même où elle s'exprime : le martyr du tribun pour la cause publique ne se résout-il pas en un semblant de renoncement à l'action, au profit d'une liberté toute idéale ? En même temps qu'il paraît céder aux *desiderata* des sans-culottes, Chénier en profite donc pour prolonger et amplifier le légalisme non-violent qu'il affirme au cours des deux premiers actes.

La découverte de la première version de *Caius Gracchus* permet d'assister, à rebours, au processus de composition d'une tragédie révolutionnaire, pris dans un double mouvement d'interaction et de résistance entre le point de vue de l'auteur et les attentes de l'opinion. On songe à la réécriture du dénouement de *La Mort de César* de Voltaire au début de la Terreur par Louis-Jérôme Gohier. Mais les changements ne sont pas imposés ici par un décalage idéologique ou sous le coup d'une obligation légale<sup>39</sup> : ils sont l'œuvre d'un poète acquis à la Révolution qui, poussé à se « radicaliser », semble prendre occasion des critiques qu'on lui objecte pour aller au bout de la voie tracée par sa pièce. En réponse à la résistance au tragique du public patriote, Chénier achève dans la seconde version ce qu'il avait entrepris dès la première : l'élaboration d'un tragique purement politique<sup>40</sup> (à défaut de révolutionnaire ?). Mais il se trouva au moins une voix – autorisée s'il en fut – pour regretter la suppression du premier dénouement : celle de

<sup>37</sup> Voir le poids que Chénier donne à la terreur et, plus discrètement, à la pitié dans l'extrait que nous présentons (v. 150 et surtout 163-164).

<sup>38</sup> Plus que Voltaire, la première version rappelle certaines tragédies de Crébillon : le projet de fuite voué à l'échec évoque la fin du *Triumvirat*, les derniers moments de Caius ceux de Rhadamiste dans *Rhadamiste et Zénobie*.

<sup>39</sup> Voir à ce sujet Muriel Usandivaras-Mili, « Voltaire revu et corrigé par la Révolution : le cas de *La Mort de César* », *Man and Nature/L'Homme et la nature*, X, 1991, p. 209-225.

<sup>40</sup> Déjà entrevu dans une tragédie de jeunesse non représentée, *Brutus et Cassius* (1784-1786).

Palissot, mentor et ami de Chénier<sup>41</sup>. Est-ce l'indice que la substitution n'est pas allée de soi dans l'entourage de l'auteur, voire à ses propres yeux ?

Chénier aurait-il alors voulu répondre à la captation toujours plus forte de sa pièce par les milieux patriotes<sup>42</sup> en accompagnant le mouvement à sa manière, pour mieux le contrôler et se réapproprié ainsi le sens de son œuvre ? Il réalise cela par la réécriture des dernières scènes, mais aussi en choisissant d'associer *Caïus Gracchus* à la « fête de la liberté » célébrée le 15 avril 1792 en l'honneur du régiment des Suisse de Châteaueux, dont il est l'un des principaux initiateurs (avec David, Théroigne de Méricourt et Collot d'Herbois). L'événement est une première tentative pour fédérer militants jacobins et foules parisiennes. La tragédie s'y trouve d'abord impliquée sans que Chénier semble en être responsable : le 18 mars, un spectateur du Théâtre-Français réclame qu'elle soit jouée au profit des soldats récemment libérés, ce que les directeurs de l'établissement s'empressent d'accepter<sup>43</sup>. La célébration donne lieu à un mélange de culture haute et populaire, dont le dessin de David du *Triomphe du peuple français* garde le souvenir. Plusieurs actions symboliques témoignent du désir de faire déborder le théâtre hors de la scène. Des vers tirés du *Brutus* de Voltaire et du *Guillaume Tell* de Lemierre figurent sur le char qui transporte les soldats du régiment de Châteaueux<sup>44</sup>. Et en début de cortège, probablement porté sur une banderole, on peut lire l'hémistiche de *Caïus Gracchus* qui deviendra en 1793 l'épigraphe de la pièce (« Des lois et non du sang<sup>45</sup> »), comme pour réaffirmer son dessein initial,

<sup>41</sup> *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature*, Paris, Gérard, an XI (1803), t. I, p. 172. Palissot n'en accueillit pas moins avec ferveur l'édition de 1793, comme en témoigne la pièce de vers qu'il écrivit sur son exemplaire personnel (Joseph Lingay, *Éloge de M.-J. de Chénier*, Paris, Rosa, 1814, p. 80).

<sup>42</sup> « À la dernière représentation de *Caïus Gracchus*, un citoyen a proposé de faire arborer le drapeau national dans tous les spectacles, et que le théâtre de la rue de Richelieu en donnât l'exemple, ce qui a été exécuté sur le champ. Un autre a fait la motion que ce drapeau fût inauguré solennellement à la première représentation de *Gracchus*, et des applaudissements unanimes ont sanctionné la proposition. » (*Chronique de Paris*, 3 mars 1792). Voir également le procès-verbal de la séance des Jacobins du 20 février 1792 (*La Société des Jacobins. Recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins de Paris*, éd. Alphonse Aulard, Paris, Jouaust, Noblet et Quentin, 1889-1897, t. III, p. 405).

<sup>43</sup> *Mercur universel*, 21 mars 1792.

<sup>44</sup> Il s'agit précisément des deux pièces qui sont citées avec *Caïus Gracchus* dans le décret du 2 août 1793.

<sup>45</sup> *Chronique de Paris*, 17 avril 1792. Selon le périodique, une autre citation l'accompagnait (« Nous ne transigeons pas avec la tyrannie. ») mais elle ne se trouve dans aucune des deux versions connues de la pièce.

loin de tout appel à la violence. La volonté en était peut-être d'autant plus forte que Chénier avait sans doute déjà écrit la nouvelle conclusion, en accord avec l'opinion sans-culotte. Ce n'est pas un mince paradoxe.

Les liens étroits qui rattachent la réécriture de *Caius Gracchus* au contexte de l'hiver 1792 font donc penser qu'elle fut entreprise à cette date, en écho direct aux critiques qui suivirent la création de la pièce. Ce qu'elle a d'incongru en face des positions défendues par Chénier un an plus tard ne peut que renforcer ce sentiment. Mais quand la nouvelle fin se trouva-t-elle transportée à la scène? La réponse est plus difficile à donner. Adolphe Liéby affirme, après avoir dépouillé une bonne partie de la presse des années 1792-1793, qu'aucune annonce de reprise ne mentionne des changements apportés au texte, comme c'est l'usage<sup>46</sup>. La pièce fut vraisemblablement jouée sous sa forme originale au moins jusqu'à la fin du mois de février 1792. Et par la suite? Le calendrier des représentations contient deux interruptions importantes, quoique d'ampleur inégale<sup>47</sup>, qui auraient pu être l'occasion d'une révision du texte (par exemple pour accompagner la fête des Suisses de Châteauvieux). Mais un changement d'une telle ampleur serait-il passé inaperçu? Chénier l'aurait-il même risqué à quelques semaines de distance? Il est donc fort possible que la seconde version ne fut pas représentée avant la parution de l'édition Moutard en mai 1793<sup>48</sup>. Comme la tragédie ne connut plus ensuite qu'un petit nombre de reprises ponctuelles, avant d'être retirée du Théâtre de la République au printemps 1794, on devrait en conclure que le public du Paris révolutionnaire vit pour l'essentiel la première version (mais peut-être pas Babeuf, qui vivait encore à Roye au cours de cette période).

C'est à travers elle qu'il faut aussi apprécier l'impact non négligeable que *Caius Gracchus* exerça sur l'art et, plus généralement, les représentations visuelles de son époque. Certaines scènes de la pièce semblent ainsi préfigurer de manière frappante le rituel des cérémonies en l'honneur des martyrs de la Révolution<sup>49</sup>, à commencer par l'hommage qui fut rendu au

<sup>46</sup> Adolphe Liéby, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>47</sup> Du 1<sup>er</sup> au 12 avril et du 17 avril au 19 juillet (selon le *Moniteur*).

<sup>48</sup> Comme le fit Ducis pour le nouveau dénouement d'*Othello* (Paris, Maradan, an II, p. VIII).

<sup>49</sup> Voir Albert Soboul, « Sentiment religieux et cultes populaires pendant la Révolution. Saints patriotes et martyrs de la liberté », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 2, 1956, p. 73-87 et Antoine de Baecque, « Le corps meurtri de la Révolution: le discours politique et les blessures des martyrs (1792-1794) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 267, 1987, p. 17-41.

plus ancien d'entre eux, Le Peletier, organisée par David et Chénier en janvier 1793. Songeons au serment de Caius et ses partisans sur l'urne où sont déposées les cendres de Tibérius<sup>50</sup> (I, 4) et à l'héroïsme maternel de Cornélie, qui annonce celui des mères de l'an II. Mais tout cela était connu par la version imprimée. Le texte de 1792 révèle par contre un tableau final qui dut retenir l'attention des spectateurs : l'impressionnant cortège funèbre autour de Caius à l'agonie, formé par les Romains, sa mère, son épouse et son fils<sup>51</sup> (III, 8). Quant aux peintres, on sait que David songea vers cette époque à réaliser un *Caius Gracchus à la tribune*, projet dont il n'a pas laissé d'esquisse<sup>52</sup>. L'écho de la tragédie se retrouve peut-être dans des tableaux comme *La Mort de Brutus* de Guérin, issu du Grand Prix de peinture de 1793, et surtout *La Mort de Caius Gracchus* de Topino-Lebrun, exposé au Salon de 1798. L'œuvre de cet élève de David est un hommage implicite à Babeuf, dont le peintre avait épousé la cause, mais elle avait été commencée à Rome dès 1792<sup>53</sup>. Selon l'opinion couramment admise, la pièce de Chénier n'aurait eu qu'une incidence secondaire sur le choix du sujet. La prise en compte du texte de 1792 suggère cependant une relation plus précise entre les deux œuvres, puisque le traitement du sujet y est beaucoup plus voisin que dans l'édition. Rapprochement qui va apparemment de soi pour l'auteur d'une critique parue dans la *Décade* en 1798 : évoquant l'attitude que Topino-Lebrun donne à Caius mourant, il retrouve implicitement le souvenir du personnage de Chénier tel qu'il figure dans la première version (v. 155). Le peintre ne s'est-il pas livré, dans son intention, au même détournement de l'histoire que son prédécesseur six ans plus tôt ?

Plutarque assure que Gracchus mourant « tendant ses deux mains jointes à la statue de la Déesse, la pria pour vengeance de cette ingratitude et de

<sup>50</sup> C'est une des scènes qui recueillirent le plus de succès selon la presse.

<sup>51</sup> S'agit-il d'un élément de « mise en scène » suggéré par David ? Ses carnets de dessins d'après l'antique contiennent la copie d'une frise romaine qui est très proche. Le peintre fournissait ce type de pièces à la Comédie-Française dès 1783 (David Alston, « David et le théâtre », dans *David contre David*, dir. Régis Michel, Paris, La Documentation française, 1993, t. I, p. 165-198).

<sup>52</sup> Louis Hautecoeur, *Louis David*, Paris, La Table Ronde, 1954, p. 132.

<sup>53</sup> James Henry Rubin, « Painting and Politics, II: J.-L. David's Patriotism, or the Conspiracy of Gracchus Babeuf and the Legacy of Topino-Lebrun », *The Art Bulletin*, 1976, LVIII, n° 4, p. 547-568 ; Philippe Bordes, « Intentions politiques et peinture : le cas de "La mort de Caius Gracchus" », dans *Peinture et Guillotine. Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, Chêne, 1977, p. 25-45 et « Les Arts après la Terreur. Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire », *Revue du Louvre*, 1979, n° 7, p. 203-212.

cette trahison du peuple, que jamais il ne sortit de servitude. » J'aime mieux la pensée du Peintre, il entre dans celle de presque tous les héros de l'antiquité. En effet, on a remarqué que tous les grands hommes qui expirèrent d'une mort violente, conservèrent cette sérénité qui annonce une âme supérieure. Gracchus semble pardonner et dire : « Ils ne savent pas ce qu'ils font<sup>54</sup>. »

Curieux écho des Évangiles sous la plume d'un Idéologue. Mais il n'est pas sans toucher quelque chose de bel et bien présent dans la pièce<sup>55</sup> et que la « conversion » subite des bourreaux de Caius ne fait qu'amplifier (tout comme celle d'Opimius dans le texte corrigé, à l'image du Félix de *Polyeucte*) : l'état d'esprit singulier dans lequel poète et peintre s'efforcent d'édifier un sublime aussi puissant sur les esprits que le fut celui de l'ancienne religion, quitte à emprunter parfois le langage de ce qu'ils rejettent dans le passé.

---

<sup>54</sup> *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 32, 20 thermidor an VI (1798, t. XVIII, p. 281). L'article est de Pierre Chaussard.

<sup>55</sup> Voir ici-même, v. 156, repris et souligné dans l'édition de 1793 : « Vous, nés tous plébéiens, [...] / Puisqu'on vous a trompés, je dois vous pardonner. » (*op. cit.*, p. 55).

## CAÏUS GRACCHUS

### ACTE TROISIÈME<sup>56</sup>

#### Scène 4<sup>e</sup>

GRACCHUS, FULVIUS, ROMAINS *armés qui entrent quand Opimius est sorti*

GRACCHUS

1 Va, si tu peux encore opprimer la patrie...,  
*Si tu dois triompher, je ne crains que la vie.*

FULVIUS

Fuyons loin de ces murs puisque la liberté  
Ne peut marcher dans Rome avec impunité.  
5 Courrons attendre ailleurs l'instant de la vengeance.  
*Ces amis que tu vois armés pour ta défense,  
De forêts en forêts jusqu'aux monts apennins  
Sont prêts à te guider par de secrets chemins<sup>57</sup>.*

GRACCHUS

Faut-il nous imposer un exil volontaire?  
10 Un exil! Fulvius.

FULVIUS

Il est trop nécessaire.  
*Quelques patriciens dont le cœur m'est lié*

<sup>56</sup> L'orthographe a été modernisée, mais nous avons conservé la ponctuation originale. Nous indiquons par l'italique les vers qui ont été repris dans la version parue en 1793.

<sup>57</sup> Dans l'édition de 1793 (p. 49), les vers 6-8 ont été déplacés sous une forme modifiée à la scène 5, acte III, à l'intérieur d'une réplique de Licinia.

*Par les nœuds toujours chers d'une longue<sup>58</sup> amitié,  
Trompant de leur Sénat la rage criminelle,  
M'ont appris ses desseins par un récit fidèle.*  
15 *Si la séduction avait pu t'avilir,  
Par le peuple en fureur on t'aurait fait périr.*

GRACCHUS

*Que dis-tu ?*

FULVIUS

*Si ton cœur, fidèle à<sup>59</sup> la patrie,  
Osait d'Opimius rejeter l'offre impie,  
On devait publier un décret du Sénat*  
20 *Qui tous deux nous déclare ennemis de l'État.*

GRACCHUS

*Le Sénat...*

FULVIUS

*Il n'est plus de frein qui le retienne,  
Ce décret met à prix et ta tête et la mienne.*

GRACCHUS

*Quel mystère d'horreur !*

FULVIUS

*C'est peu d'être proscrits.  
Le Sénat veut encor que nous mourrions flétris.*  
25 *Les juges préparant leurs arrêts redoutables...*

GRACCHUS

*Ils sont patriciens, nous seront tous coupables.*

FULVIUS

*Les prêtres colorant ces desseins odieux...*

<sup>58</sup> « Tendre » (éd. de 1793, p. 47).

<sup>59</sup> « Zélé pour », (*ibid.*).

GRACCHUS

*Ils sont patriciens; je sais l'avis des dieux.*

Mais le peuple...

FULVIUS

Est trompé. Les bienfaits, les promesses,

- 30 Les éloges flatteurs, les perfides caresses,  
L'or, premier des tyrans premier des séducteurs,  
Drusus prodigue tout au nom des sénateurs.  
*De quelques vains Romains que peut le vain courage?*  
*L'éclair nous avertit. Laissons passer l'orage*<sup>60</sup>,
- 35 La honte des Romains ne peut durer longtemps;  
Ces murs nous reverront. Profitons de l'instant.  
Déjà la sombre nuit couvre les sept Collines,  
Et descend par degrés dans les plaines voisines.  
Ta mère et ton épouse approchent de ces lieux;
- 40 Sois romain, sois Gracchus et fais-leur tes adieux.

*Scène 5<sup>e</sup>*

GRACCHUS, FULVIUS, CORNÉLIE, LICINIA, ROMAINS

LICINIA

Tu pleures!

GRACCHUS

Je vous quitte et je fuis ma patrie.

LICINIA

Comment!

CORNÉLIE

Tu quittes Rome!

GRACCHUS

À l'instant Cornélie.

Mon cœur est innocent, Gracchus est vertueux;

<sup>60</sup> Dans l'édition de 1793 (p. 49), les vers 33-34 ont été déplacés à la scène 5, acte III, là encore dans une réplique de Licinia.

J'ai servi mon pays, la liberté, les dieux ;  
 45 Et mes jours sont proscrits! et je cherche un azile!  
*Et de Rome avec moi la liberté s'exile*<sup>61</sup>!  
 Je fuis durant la nuit par des chemins secrets,  
 Comme un brigand chargé du poids de ses forfaits!  
 Tout repose! Aucun bruit ne frappe mon oreille!  
 50 Gracchus fuit loin de Rome, et le peuple sommeille!

CORNÉLIE

Eh! qui nous retiendrait au sein de ces remparts?  
 Faut-il de nos tyrans supportant les regards,  
 Gémir au nom d'un fils, d'un époux, d'un grand homme,  
 Et veux-tu loin de toi nous exiler dans Rome?  
 55 *Nous te suivrons Caius au bout de l'univers,*  
*De cités en cités dans le fond des déserts:*  
*Les lieux où tu vivras seront notre patrie*<sup>62</sup>.

LICINIA

Mon cœur a prévenu les vœux de Cornélie.

GRACCHUS

Quoi! vous partageriez tant de calamités!

LICINIA

60 Oui: nous pourrons du moins mourir à tes côtés.

FULVIUS

Non, restez, gardez-vous de ralentir sa fuite;  
 D'un fils et d'un époux laissez-moi la conduite.

LICINIA

Nous, rester! Nous, cruel! Quand on veut son trépas.

<sup>61</sup> Dans l'édition de 1793 (*ibid.*), le constat désolé de Gracchus laisse la place à un refus indigné.

<sup>62</sup> Dans l'édition de 1793 (*ibid.*), les vers 55-57 sont attribués à Licinia, sous une forme modifiée. Leur présence dans la bouche de Cornélie tranchait sans doute trop avec l'attitude héroïque que Chénier lui donne à la scène suivante, où, loin d'encourager le départ de Gracchus, elle oppose son orgueil maternel aux craintes de sa belle-fille.

FULVIUS

Voulez-vous le sauver ? Ne suivez pas nos pas.

GRACCHUS

65 Tu dis vrai, cher ami, je le sens, mais pardonne ;  
Vois tout ce qui m'est cher, tout ce que j'abandonne.  
Approchez-vous, je puis du moins vous embrasser.  
Et mon fils !

FULVIUS

Tu sais trop...

GRACCHUS

Qu'il n'y faut plus penser.

FULVIUS

Le temps vole.

GRACCHUS

Partons. Épouse généreuse,  
70 Mère, mère trop tendre, hélas ! trop malheureuse,  
Remparts que des héros ont jadis illustrés,  
Et que les deux Gracchus n'ont point déshonorés,  
Cité d'un peuple roi qui devait être libre,  
Tribune, Capitole, et rivages du Tibre,  
75 Voyez couler mes pleurs, entendez mes adieux ;  
Je fuis, je pars : Gracchus est sous la main des dieux.

*Scène 6<sup>e</sup>*

CORNÉLIE, LICINIA

LICINIA

*Tibérius n'est plus ; il vous restait son frère :  
Un héros tel que lui peut consoler sa mère.  
Si vous aviez voulu vous l'auriez vu toujours  
80 Le charme, le soutien et l'honneur de vos jours.  
De vos leçons peut-être il sera la victime,  
Et son trop de vertu l'a plongé dans l'abîme.  
Vous savez le pouvoir de ses fiers ennemis ;  
Je crains pour mon époux, je tremble pour mon fils ;*

- 85 *Je ne puis immoler mon cœur à la patrie,  
 Au plus grand des romains j'ai consacré ma vie,  
 Je l'aime, je le dois; songez que mon époux  
 Est un don précieux que j'ai reçu de vous.  
 Je formai ces liens dans une autre espérance.*
- 90 Touchante humanité, fierté, grâce, éloquence,  
 Ces présents dont le ciel fut prodigue envers lui,  
 Semblent contre Caius conspirer aujourd'hui.  
 La gloire sur ses pas aurait volé sans peine;  
 Il pouvait l'obtenir sans exciter la haine,
- 95 Servir la liberté sans irriter les grands:  
 Leur orgueil outragé les a rendus tyrans.  
*N'aimeriez-vous pas mieux, vous mère, vous sensible,  
 Briller ainsi que moi de son éclat paisible,  
 Que de voir votre fils contraint de s'exiler,*
- 100 *Pour échapper aux mains qui voudraient l'immoler*<sup>63</sup>?

## CORNÉLIE

- Vous me connaissez mal. Si l'on venait me dire;  
 Caius avec les grands va partager l'empire;  
 Fatigué de la gloire, infidèle à l'État,  
 Il a vendu le peuple à l'orgueil du Sénat:*
- 105 *Honteuse d'être mère, et pleurant sa naissance,  
 Je le désavouerais, je fuirais sa présence;  
 J'irais dans un désert traînant mes jours flétris,  
 Survivre loin de Rome à l'honneur de mon fils.  
 Mais si l'on m'annonçait qu'il est mort en grand homme*
- 110 *En se sacrifiant aux intérêts de Rome;  
 Le coup serait affreux pour mon cœur gémissant;  
 Je mourrais de douleur, mais en l'applaudissant:  
 Je dirais; sa vertu ne s'est point démentie;  
 Il a fini trop tôt pour moi, pour la patrie*<sup>64</sup>;
- 115 *Mais ce qui doit au moins calmer mon désespoir,  
 Jusqu'à sa dernière heure il a fait son devoir.*

<sup>63</sup> Vers 99-100: « Que de voir votre fils proscrit, persécuté,/Succombant sous les coups d'un Sénat irrité? » (*ibid.*, p. 51).

<sup>64</sup> « Il a vécu trop peu pour moi, pour la Patrie; » (*ibid.*).

LICINIA

Rentrons. Mais dans ces lieux des pas se font entendre.

CORNÉLIE

Oui, je vois Fulvius. Que vient-il nous apprendre?

LICINIA

Il cherche nos regards. Dans quel état, grand dieux!  
 120 Blessé, pâle, sanglant, et les larmes aux yeux.  
 Ô mon époux!

CORNÉLIE

Mon fils! as-tu suivi ton frère.

*Scène 7<sup>e</sup>*

CORNÉLIE, LICINIA, FULVIUS

FULVIUS

Vous n'êtes plus épouse, et vous n'êtes plus mère.

CORNÉLIE ET LICINIA

Caïus...

FULVIUS

Respire à peine. On le porte en ces lieux,  
 Pour qu'il ait la douceur de mourir à vos yeux.  
 125 Son fils qu'en ce moment le Sénat lui renvoie  
 À son trépas encor vient mêler quelque joie.

CORNÉLIE

Et quel bras de Caïus a pu trancher les jours?

FULVIUS

Le seul digne en effet d'en terminer le cours.  
 Le sien.

LICINIA

Quoi! mon époux...

FULVIUS

S'est immolé lui-même.

## CORNÉLIE

130 Qui peut avoir causé ce désespoir extrême ?

## FULVIUS

L'infortuné Caius en quittant ces remparts,  
 Leur adressait encor ses vœux et ses regards.  
 Diane au haut des cieux ou propice ou contraire,  
 Éclairait tous nos pas de sa faible lumière,  
 135 Et nos regards de loin voyaient confusément  
 S'approcher, se grossir de moment en moment  
 Un épais bataillon de brigands, de sicaires,  
 Des cruels sénateurs trop dignes émissaires.  
 Ils accouraient vers nous par différents chemins,  
 140 Les uns portant le glaive en leurs barbares mains,  
 Et les autres armés de ces traits sanguinaires  
 Qu'aux peuples de la Crète ont emprunté nos pères ;  
 Tous, avec des clameurs, nous joignant à grands pas,  
 De Gracchus et des siens demandaient le trépas.  
 145 Il veut se dérober à leurs bras homicides  
 Dans les sombres détours du bois des Euménides :  
 Ses amis lui prêtant un inutile appui,  
 Percés de traits mortels tombaient auprès de lui :  
 Tout le reste perdant l'espoir et le courage,  
 150 Fuyait avec terreur ces scènes de carnage.  
 Abandonné du peuple et ne voyant que moi  
 Qui lui reste fidèle en ce commun effroi,  
 Il s'arrête, il m'appelle, il verse quelques larmes ;  
 Contre lui tout à coup tournant ses propres armes,  
 155 Le dernier des Romains<sup>65</sup> s'est frappé sous mes yeux,  
 Et pour le peuple encor il invoquait les dieux<sup>66</sup>.  
 Parmi les meurtriers un cri se fait entendre :

<sup>65</sup> Une des premières tragédies de Chénier, *Brutus et Cassius*, porte comme sous-titre *Les derniers Romains*.

<sup>66</sup> Voir Plutarque, *Vie de Tibérius et Caius Gracchus*, XXXVIII. Mais l'écrivain grec donne une tout autre version des dernières paroles du tribun : « [...] Il se mit à genoux et, tendant les mains vers la déesse, il la pria que le peuple romain, en punition de son ingratitude et de sa trahison, ne sortît jamais de servitude. » (*Vie des hommes illustres*, trad. Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853, t. IV, p. 216).

À l'aspect de ce sang qu'ils brûlaient de répandre,  
 Vous auriez vu soudain ces brigands étonnés,  
 160 Aux genoux du héros humblement prosternés,  
 S'efforcer, mais en vain, de ranimer sa vie ;  
 Tant la mort d'un grand homme en impose à l'envie !  
 Tant sa perte prochaine impose de terreur !  
 Tant ses derniers moments sont puissants sur les cœurs<sup>67</sup>.

*Scène 8<sup>e</sup>*

LES MÊMES, GRACCHUS *porté par des Romains tenant son fils, quelques citoyens tiennent des flambeaux*

CORNÉLIE

165 Grands dieux ! c'est là mon fils.

LICINIA

Quelle accablante image !

GRACCHUS

Votre aspect me console ; ayez plus de courage.  
 Vos mains pressent la mienne au moment où je meurs,  
 Et du peuple romain je vois couler les pleurs.

LICINIA

S'il faut perdre Caïus je renonce à la vie :  
 170 Qu'une épouse qui t'aime, une épouse chérie  
 En ce moment terrible expire auprès de toi.

GRACCHUS

Tu vivras pour mon fils et c'est vivre pour moi.  
 Toi, qu'un père expirant embrasse avec tendresse,  
 Toi que j'ai tant aimé que maintenant je laisse,  
 175 Mon cher fils, crains les dieux, chérit l'humanité,  
 Sois le soutien du peuple et de la liberté.

<sup>67</sup> La scène annonce le repentir d'Opimius à la fin de la seconde version, mais elle contredit à nouveau le récit de Plutarque, qui rapporte seulement que le peuple honora la mémoire des deux Gracques après les avoir laissé mourir.

LICINIA

Caïus!

GRACCHUS

Licina, vous, hélas! vous ma mère,  
Daignez joindre ma cendre aux cendres de mon frère.  
Je vais le retrouver.

CORNÉLIE

Et moi je te survis!

180 Ô Rome! ô liberté! je n'aurai plus de fils!  
Je serai seule au monde.

GRACCHUS

Approchez, Cornélie.

*Épouse, mère, enfant, pour qui j'aimais la vie,  
Ami tendre et fidèle, et vous peuple romain,  
Serrez-vous près de moi; j'expire en votre sein.*

185 Ô dieux, dieux plébéiens, dieux protecteurs du Tibre,  
*Voici mon dernier vœu, que le peuple soit libre.*  
Que tout ce que j'aimai soit heureux après moi:  
J'ai vécu sans reproche et je meurs sans effroi.

Fin du 3<sup>e</sup> et dernier acte

## 56 CAIUS GRACCHUS, TRAGÉDIE.

*Tous les personnages tombent aux pieds de Gracchus, à l'exception d'Opimius.*

G R A C C H U S.

J'épargne du sang. Dieux protecteurs du Tibre,  
Voici mon dernier vœu ; que le Peuple soit libre.

*Il expire.*

O P I M I U S.

Il meurt, mais il triomphe, & je sens le remord.  
Qu'un homme libre est grand au moment de sa mort !

C O R N É L I E, *se levant.*

Citoyens, levez-vous, expiez votre crime,  
Et ne vous trompez plus au choix de la victime :  
Ecoutez une mère & le Ciel outragé.  
Frappez. Vengez mon fils.

*Tout le monde se lève. Fulvius, le Peuple & le  
parti du Sénat se réunissent pour égorger Opimius.*

O P I M I U S, *mourant.*

*J'expire. Il est vengé.*

F U L V I U S, *montrant le corps de Gracchus.*

Rendons à ce Héros de funèbres hommages ;  
Des Gracchus, de leur mère élevons les images,  
Et que de nos soutiens le courage indompté,  
Même au sein du tombeau, serve la liberté.

*Fin du troisième & dernier Acte.*





*Frédérick Lemaître contre le théâtre de la Porte  
Saint-Martin : une querelle judiciaire autour du  
Marino Faliero de Casimir Delavigne*

Maurizio Melai

Le 30 mai 1829 est une date à retenir dans l'histoire du théâtre en France. Il s'agit de la date à laquelle, pour la première fois, une tragédie classique est mise en scène dans un théâtre des boulevards, en bénéficiant des avantages scéniques généralement réservés au mélodrame. La tragédie en question est le *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, le théâtre celui de la Porte Saint-Martin. La pièce devait être initialement représentée au Théâtre-Français, mais les longueurs et les hésitations de ce théâtre, où les acteurs retardent le début des répétitions en se disputant les rôles, poussent Delavigne à retirer son ouvrage et à le confier, de manière inattendue, à la troupe de la Porte Saint-Martin.

Le changement de scène de la pièce ne peut être perçu par les contemporains que comme un scandale, comme un événement se chargeant d'une valeur symbolique extraordinaire : l'alliance séculaire entre la tragédie et le Premier Théâtre-Français semble se rompre ; la hiérarchie entre les théâtres officiels et les théâtres des boulevards, par conséquent, est mise en discussion ainsi que la séparation entre le genre noble par excellence, la tragédie, et un genre populaire comme le mélodrame<sup>1</sup>. Grâce à *Marino Faliero*, « les

---

<sup>1</sup> La valeur du choix du Théâtre de la Porte Saint-Martin pour la représentation du *Marino Faliero* est soulignée par Pierre Laforgue dans « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, p. 179-187. Voir en particulier p. 185-186.

barrières sont levées », écrit triomphalement *Le Globe*, le théâtre de la Porte Saint-Martin est consacré en tant que « scène libre » et « théâtre spécial d'innovations », qui « convient merveilleusement aux drames à grandes proportions, à la tragédie romantique ». Dans un tel théâtre, continue *Le Globe*, « les auteurs viendront sans doute : si du boulevard on ne va pas à l'académie, une autre gloire plus précieuse peut s'y conquérir, le nom de Schiller français<sup>2</sup> ».

*Marino Faliero* a effectivement le mérite d'ouvrir la Porte Saint-Martin aux grands drames romantiques des années 1830 ; la création de la pièce de Delavigne est donc, comme le dit Charles Nodier, « quelque chose de plus qu'un fait littéraire », elle marque « une date qui ne s'effacera point<sup>3</sup> ». Il est normal, par conséquent, que tous les principaux journaux français, qu'ils soient partisans de l'esthétique romantique ou de l'art classique, parlent de cet événement capital, les uns saluant l'acte audacieux de Delavigne, les autres dénonçant l'humiliation de la noble tragédie abaissée au niveau d'un vulgaire mélodrame et montée sur une scène des boulevards<sup>4</sup>.

Si tous les journaux s'attardent sur l'association inattendue et expérimentale entre le genre tragique incarné par un poète officiel comme Delavigne et une scène mélodramatique comme le théâtre de la Porte Saint-Martin, la plupart des organes de presse négligent un fait annexe et cependant central dans cet événement théâtral : peu de feuilletonistes s'arrêtent sur le fait que la troupe du théâtre de la Porte Saint-Martin a été privée de sa vedette, de son acteur le plus illustre, Frédérick Lemaître, « liquidé » par la direction après une vingtaine de répétitions du *Faliero* et remplacé dans le rôle-titre, celui du vieux doge de Venise, par Ligier, acteur du Théâtre-Français embauché pour l'occasion<sup>5</sup>. C'est sur cet événement en apparence mineur, l'exclusion de Frédérick Lemaître de l'affiche de *Marino Faliero*, que nous entendons nous concentrer dans cette étude, événement dont les causes et les conséquences peuvent être révélatrices à la fois des

<sup>2</sup> *Le Globe*, 3 juin 1829. L'article n'est pas signé.

<sup>3</sup> Charles Nodier, « Marino Faliero », *Revue de Paris*, 1829, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. III, p. 54-64. Voir p. 57.

<sup>4</sup> Sur le statut ambigu du théâtre de la Porte Saint-Martin, « scène intermédiaire où se côtoient auteurs des boulevards et auteurs ayant des visées littéraires plus hautes », voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 274.

<sup>5</sup> Les journaux qui parlent de cette question et de la querelle judiciaire qui en résulte sont en particulier le *Courrier des théâtres*, dans deux articles du 26 et du 29 mai 1829, et *Le Drapeau Blanc*, dans un article du 3 juin.

enjeux esthétiques de l'entreprise de Delavigne et des logiques qui règlent les rapports entre acteurs et directions théâtrales à la veille de 1830<sup>6</sup>.

Les différends entre acteurs et directeurs théâtraux sont plutôt fréquents au XIX<sup>e</sup> siècle, mais il est rare que le conflit dégénère au point de rendre nécessaire l'intervention de la justice et l'institution d'un procès. C'est ce qui se produit en 1829 lorsque le baron de Mongenet, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, retire à Frédérick Lemaître le rôle du doge pendant les répétitions du *Faliero* de Delavigne. Privé soudainement de ce personnage qu'il est en train d'étudier avec passion, l'acteur n'accepte pas la décision de Mongenet et intente un procès à ce dernier pour récupérer son rôle, désormais attribué à Ligier. Frédérick justifie son recours en justice dans une lettre qu'il fait publier par *Le Figaro* le 24 mai 1829, six jours avant la première du *Faliero*. Voici le contenu de la lettre :

Monsieur,

Sous peu de jours une tragédie nouvelle de M. Casimir Delavigne sera représentée sur le théâtre de la Porte St-Martin : je devais y jouer le principal rôle ; je n'aurai pas cet honneur. Mais comme il circule différents bruits qui pourraient donner une triste idée de mon caractère, ou plutôt de ce sentiment qui doit animer tout artiste qui ambitionne avant tout le suffrage du public, je dois les détruire par le récit succinct des faits suivants :

Le rôle de Marino Faliero me fut confié ; je l'appris, et, après l'avoir répété plus de vingt fois, je me le suis vu ôter, ou plutôt arracher des mains, en pleine répétition, devant cinquante témoins, sans aucune raison valable, et au mépris des engagements écrits.

J'ai instamment redemandé ce rôle à plusieurs reprises ; las de refus illégaux, j'ai fait adresser une sommation judiciaire à la direction du théâtre de la Porte St-Martin.

Les tribunaux prononceront.

Les étapes du procès qui oppose l'acteur à la direction du théâtre de la Porte Saint-Martin sont bien reconstituées par Louis-Henry Lecomte dans sa biographie de Frédérick Lemaître datée de 1888<sup>7</sup>. Comme on peut le lire

<sup>6</sup> Sur les rapports entre acteurs et directeurs de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 174-179 et p. 199-225.

<sup>7</sup> Louis-Henry Lecomte, *Un comédien au XIX<sup>e</sup> siècle : Frédérick-Lemaître, étude biographique et critique, d'après des documents inédits*, Paris, Chez l'auteur, 1888, t. I, 1800-1839, p. 134-152. Il est intéressant de remarquer que ce procès n'est pas évoqué par Lemaître dans les *Souvenirs publiés par son fils* (Paris, Ollendorff, 1880). L'acteur semble vouloir effacer le souvenir de cet épisode fâcheux.

dans les actes du procès cités par Lecomte, la raison officielle pour laquelle Mongenet retire son rôle à Frédérick est l'accord plus ou moins secret que ce dernier a pris, pendant les répétitions du *Faliero*, avec un autre théâtre, l'Ambigu-Comique. Le nouveau directeur de cette salle, Tournemine, a l'idée de s'adjoindre Frédérick Lemaître et de lui proposer la direction de la scène. L'acteur, qui rêve de diriger un théâtre, accepte l'offre de Tournemine malgré le contrat qui le lie, depuis 1825, à la Porte Saint-Martin. Les actionnaires de l'Ambigu-Comique sont tellement déterminés à s'emparer de l'acteur qu'ils s'engagent à payer une bonne partie du dédit de trente mille francs qu'il doit solder pour résilier son contrat avec la Porte Saint-Martin. Lemaître se déclare donc disponible pour quitter la Porte Saint-Martin après la création du *Faliero*. Cependant, Mongenet découvre la négociation de Lemaître avec l'Ambigu-Comique et décide de lui retirer le rôle-titre, à la fois pour se venger de la trahison de Frédérick et pour ne pas prendre le risque que *Marino Faliero* perde soudainement son acteur protagoniste, au cas où Lemaître déciderait de partir avant l'extinction de la vogue de la pièce.

Le Tribunal de Commerce délibère sur « l'affaire Lemaître contre De Mongenet » le 3 juin 1829, trois jours après la première du *Faliero*. Celle-ci rencontre un grand succès grâce aux interprétations de M<sup>me</sup> Dorval et de Ligier, qui remplace Frédérick dans le rôle du doge. L'avocat de Lemaître, M. Auger, insiste sur le caractère arbitraire de la décision de Mongenet de retirer le rôle à Frédérick et sur le préjudice financier et moral subi par l'acteur. Maître Auger dit que Mongenet a retiré son rôle à Frédérick sous un « prétexte futile », à cause d'une « rumeur absurde » sur un accord secret de l'acteur avec l'Ambigu-Comique. L'avocat de Lemaître dénonce les dépenses folles dont s'est chargé Mongenet pour remplacer Frédérick : Ligier lui coûte 9 000 francs pour 60 représentations, alors que Frédérick n'est payé que 500 francs par mois plus 20 francs de feux par représentation. Après avoir essayé de montrer l'absurdité de l'opération de Mongenet, Auger demande donc que Frédérick puisse récupérer son rôle ou qu'on lui accorde 12 000 francs de dommages-intérêts.

Maître Chevrier, avocat du baron de Mongenet, rétorque que son client a été obligé de retirer le rôle à Lemaître pour défendre les intérêts de son théâtre, parce qu'

il n'est que trop certain que Monsieur Frédérick Lemaître passe à l'Ambigu-Comique en qualité de directeur de la scène; c'est lui-même qui a propagé ce bruit et s'en est vanté à qui a voulu l'entendre. [...] M. Frédérick – continue maître Chevrier – a dit et répété qu'il quitterait la salle de M. de Mongenet, même à la deuxième ou à la seconde représentation.

C'est pourquoi le directeur de la Porte Saint-Martin « dut s'assurer d'un autre acteur, pour que les représentations de *Marino Faliero* ne fussent pas interrompues<sup>8</sup> ».

La sentence du tribunal était très attendue. Elle est prononcée, comme le dit Lecomte, « devant une multitude d'acteurs et de journalistes curieux d'entendre préciser, pour la première fois, les droits respectifs des directeurs et de leurs pensionnaires<sup>9</sup> ». Il s'agit donc d'une sentence importante, destinée à avoir des répercussions sur la vie théâtrale de l'époque et à définir une fois pour toutes, de manière précise, les hiérarchies qui règlent les rapports entre acteurs et directions des théâtres. Voici le délibéré du Tribunal de Commerce, présidé par M. Aubé :

Attendu que l'engagement passé entre les parties porte que le sieur Frédéric-Lemaître s'engage à remplir les premiers rôles, soit en chef, soit en partage avec des doubles, pour la totalité ou partie des pièces qui seraient jouées au théâtre, à l'option du directeur qui s'est réservé le droit de distribuer les rôles, de concert avec les auteurs ; que la condition relative aux feux ne peut forcer le directeur à distribuer ou conserver à un acteur des rôles qu'il lui convient de confier à un autre ; que celui-là reste seul maître de cette distribution, et que celui-ci n'a aucun moyen de réclamer contre la volonté du directeur ;

Par ces motifs, le Tribunal déclare le demandeur non recevable, et le condamne aux dépens<sup>10</sup>.

Le Tribunal s'exprime nettement en faveur du directeur : ce dernier est seul maître de la distribution des rôles ; il peut donc donner et retirer un rôle à l'un de ses acteurs à son gré ; l'acteur n'est qu'un employé et un subalterne du directeur, et en tant que tel il doit respecter de manière inconditionnelle la volonté de son employeur. Cette sentence redimensionne, par conséquent, les prétentions des acteurs, qui tout en étant de plus en plus reconnus sur le plan social et tout en bénéficiant d'une popularité grandissante, ne peuvent toujours pas, à l'aube du théâtre romantique, participer à la gestion de la politique théâtrale et prendre des décisions en ce qui concerne la distribution des rôles. Si, d'un côté, l'acteur bénéficie du retentissement de ses succès auprès du public, de la gloire et de la célébrité qui en découlent, et s'il devient de plus en plus un symbole et une figure mythique apte à incarner les passions et les aspira-

<sup>8</sup> Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 142-143.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 143.

tions héroïques du spectateur, d'un autre côté il n'en est pas moins soumis aux volontés et même aux caprices des directions théâtrales<sup>11</sup>.

Reste à l'acteur la liberté de changer de théâtre, de se vendre à celui qui lui offre les conditions les plus avantageuses, dans un système de libre concurrence où l'acteur peut littéralement mettre aux enchères ses talents. C'est de cette liberté que Lemaître entend profiter lorsqu'il prend des accords avec le théâtre de l'Ambigu-Comique. Ce qui l'attire le plus dans l'offre de l'Ambigu-Comique, cependant, c'est moins la perspective de s'affranchir du théâtre de la Porte Saint-Martin en gagnant plus d'argent que celle de s'affranchir du simple rôle d'acteur et de subalterne par rapport à la direction théâtrale. À l'Ambigu-Comique, Frédérick a la possibilité d'être à la fois acteur et directeur de la scène ; en tant que chargé de cette dernière fonction, il pourra assister aux assemblées générales de la société théâtrale, faire partie du Comité de lecture, distribuer les rôles, choisir les pièces à jouer et en diriger les mises en scène<sup>12</sup>. Cette offre de l'Ambigu-Comique, qui lui permettrait de s'exprimer pleinement du point de vue artistique et de réaliser une sorte de révolution copernicienne au sein du théâtre, en mettant l'acteur au centre de la gestion politique d'une scène de premier ordre, est trop alléchante pour que Frédérick la refuse et même pour qu'il réussisse à ne pas en parler et à en garder le secret.

Le baron de Mongenet a certes ses raisons pour retirer son rôle à Lemaître. Toutefois, ces raisons ne sont pas prises en considération par le Tribunal de Commerce, qui ne tient compte que du contrat en vigueur entre les deux parties et des obligations de l'acteur à l'égard de son employeur. C'est exactement en ces termes, d'ailleurs, que l'avocat de Mongenet présente le différend entre son client et le plaignant. Avant de justifier le choix de Mongenet et de parler de l'accord secret entre Lemaître et l'Ambigu-Comique, maître Chevrier exprime son étonnement face à un procès inédit où l'on voit « un acteur en révolte contre son directeur ». Frédérick n'est qu'un « employé qui prétend contraindre son patron à subir une volonté qu'il lui impose<sup>13</sup> ». L'employé sera bientôt patron à l'Ambigu-

<sup>11</sup> Sur le rôle de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle en tant que figure mythique, nous renvoyons aux actes du colloque *L'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle : une figure héroïque?* (ENS de Lyon, ENSATT et Université de Lyon 2, 22-24 mars 2012, dir. Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois, à paraître).

<sup>12</sup> Sur l'importance du rôle de directeur de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois chef d'entreprise et metteur en scène, voir Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 7-70.

<sup>13</sup> Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 142.

Comique mais pour l'instant, à la Porte Saint-Martin, il n'a aucun pouvoir décisionnel. C'est ce que Mongenet fait valoir et ce que le tribunal scelle par sa sentence favorable aux intérêts de la direction.

S'il est vrai que Mongenet a le droit d'imposer sa volonté et de retirer le rôle du doge à Lemaître, il est impossible que le directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin ait pris cette décision si grave tout seul. Un auteur comme Casimir Delavigne, si célèbre à l'époque et qui fait l'honneur à un théâtre des boulevards de lui confier une pièce qu'il a retirée au Théâtre-Français, n'a pas pu subir la décision du directeur, sans donner son avis sur un sujet aussi capital que le choix du premier rôle du *Faliero*. Il est même possible que Delavigne soit le véritable responsable de ce choix. C'est la thèse, tout à fait plausible, de l'auteur non identifié d'un article de journal conservé dans la Collection Rondel de la Bibliothèque nationale de France, dans le dossier de presse relatif au *Marino Faliero* de Casimir Delavigne<sup>14</sup>. Dans cet article intitulé « M. Casimir Delavigne et M. Frédérick Lemaître », le journaliste s'étonne du fait que « le jeune auteur que la France désigna comme son poète national » et le « comédien, qui, le premier, tentant une route nouvelle, fut le plus influent de tous les auteurs de la réforme dramatique moderne » se réunissent non pas au théâtre mais au Tribunal de Commerce. La collaboration artistique entre le dramaturge et l'acteur devait assurer le succès de la pièce et Lemaître aurait déjà promis à Delavigne et à Mongenet de jouer le rôle du doge de Venise au moins cinquante fois. Le journaliste ne comprend donc pas les raisons de l'exclusion soudaine de Frédérick et doute de la bonne foi du dramaturge et du directeur du théâtre. L'histoire de l'accord secret avec un autre théâtre ne convainc pas l'auteur de l'article :

Or, pourquoi le poète a-t-il changé d'idée ? pourquoi *Marino Faliero* serait-il représenté sans celui qui, disait-on d'abord de tous les côtés, pouvait seul en assurer le succès ? – C'est, répond-on, parce qu'il a été nommé directeur de l'Ambigu-Comique ; c'est parce que si nous lui demandons ce qu'il compte faire à l'avenir, il assure qu'il l'ignore, et refuse de nous mettre dans la confidence de ses secrets, de ses intérêts. – Mais vous demande-t-il les vôtres ? – Non ! mais nous voulons savoir s'il restera avec nous ; si nous devons compter sur lui... – Et s'il vient à son tour vous demander s'il peut compter sur vous, pouvez-vous mieux le satisfaire ? Lisez-vous mieux dans l'avenir que lui ?... Et puis quelles démarches

<sup>14</sup> « M. Casimir Delavigne et M. Frédérick Lemaître », dans « Recueil factice d'articles de presse sur *Marino Faliero* », Collection théâtrale Auguste Rondel, Bibliothèque nationale de France.

a-t-il faites qui annoncent son prochain départ? Cette offre, cette promesse de jouer *cinquante* fois de suite, ne devait-elle pas vous rassurer?...

Selon cet article, c'est le poète qui a « changé d'idée ». Le journaliste rejoint ainsi l'idée avancée par maître Auger dans son plaidoyer, idée selon laquelle « MM. De Mongenet et Casimir Delavigne ont tout à coup changé de procédés à l'égard du demandeur » sous un « prétexte futile<sup>15</sup> ». En effet, il est bien peu probable que Frédérick puisse vouloir quitter la Porte Saint-Martin après « la seconde ou la troisième représentation<sup>16</sup> » – ce sont les mots de maître Chevrier –, alors que *Marino Faliero* devait lui rapporter de la gloire et le consacrer en tant qu'acteur tragique et non seulement mélodramatique. De plus, l'avocat de Mongenet affirme que son client a voulu défendre ses intérêts économiques en engageant un autre acteur pour le rôle du doge ; mais le recrutement de cet acteur, en l'occurrence Ligier, comporte un sacrifice économique non négligeable pour le théâtre de la Porte Saint-Martin. Pour éviter des pertes financières éventuelles dans le cas d'un départ soudain de Frédérick, Mongenet est prêt à déboursier 9 000 francs pour payer Ligier tout en continuant à verser régulièrement son salaire à Lemaître, qui reste pour l'instant un employé de la Porte Saint-Martin. La raison affichée par Mongenet et par son avocat pourrait donc être, au moins en partie, un prétexte qui cache d'autres raisons, d'ordre plus strictement esthétique et dramaturgique, raisons que l'auteur de *Marino Faliero*, le célèbre Casimir Delavigne, peut avoir mises en avant.

Le projet de Delavigne de monter une tragédie en cinq actes et en vers à la Porte Saint-Martin comportait des risques. Au lieu de concilier les partis opposés des classiques et des romantiques, sa tragédie, détournée par les acteurs et par l'apparat spectaculaire du mélodrame, risquait tout simplement de paraître ridicule, de basculer dans un comique et un grotesque involontaires. Le danger est d'autant plus réel que le personnage du doge, prêt au coup d'État pour défendre la réputation de sa femme, est le produit d'une sorte de synthèse entre le caractère typiquement comique du vieux jaloux et celui du farouche révolutionnaire tragique. D'ailleurs, malgré toutes les précautions prises par Delavigne, la critique n'épargnera pas les piques contre le personnage mis en scène par le dramaturge. En particulier, dans un article publié par *Le Figaro* le 1<sup>er</sup> juin 1829, on peut lire l'observation suivante à propos du vieux doge : « ce caractère offrait la réunion des principaux traits du Procida des *Vêpres siciliennes* et du Danville de *l'École*

<sup>15</sup> Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 140.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

*des Vieillards*. M. Casimir Delavigne a réuni deux armées victorieuses pour gagner une troisième bataille ». L'ambiguïté de la figure du doge, qui risque continuellement de franchir la ligne de démarcation entre le tragique et le comique ou entre le sublime et le grotesque, pousse aussi Victor Hugo à interpréter *Marino Faliero* comme une sorte de réécriture de *L'École des Vieillards*<sup>17</sup>. Dans le discours qu'il prononce lors de la réception de Sainte-Beuve à l'Académie Française, Hugo rappelle Delavigne de la sorte :

Frappé de tout ce que l'âge peut amener de disproportion et de périls dans la lutte de l'homme avec la vie, de l'âme avec les passions, préoccupé un jour du côté ridicule des choses et le lendemain de leur côté terrible, il fit deux fois *l'École des Vieillards* : la première fois il l'appela *l'École des Vieillards*, la seconde fois il l'intitula *Marino Faliero*<sup>18</sup>.

De même, la *Revue de Paris* observe que « le Faliero français est un *vieux mari* : en dépit de Danville, ce caractère est difficilement tragique : aussi Sténo [le jeune adversaire du doge] en parle comme d'un Géronte, d'un Bartholo<sup>19</sup> ! »

Ces critiques prouvent, *a posteriori*, que Delavigne avait bien raison de craindre la réception de son ouvrage. La dignité tragique de sa pièce était surtout en question. Elle l'aurait été encore plus, probablement, si le rôle du vieux doge avait été confié à un acteur de mélodrame, au génie qui avait triomphalement transformé en farce *L'Auberge des Adrets* et qui aurait pu facilement rendre comique, en le faisant appréhender au second degré par le public de la Porte Saint-Martin, le rôle sérieux et tragique du vieux Faliero<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *L'École des Vieillards*, la comédie la plus connue de Casimir Delavigne, est représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 6 décembre 1823.

<sup>18</sup> Victor Hugo, « Réponse à M. Sainte-Beuve », *Actes et paroles I*, dans *Œuvres complètes – Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 113-121. Voir p. 114-115.

<sup>19</sup> Amédée Pichot, « Esquisses de critique contemporaine. Casimir Delavigne », *Revue de Paris*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, t. XLI (1832), p. 162-186. Voir p. 181.

<sup>20</sup> Le risque devait paraître d'autant plus réel à Delavigne que Frédérick était souvent accusé par la critique de mettre un peu de Robert Macaire dans chacune de ses créations, accusation qui fut d'ailleurs formulée à son encontre tout au long de sa carrière. À ce propos, voir les derniers chapitres de la thèse de Christine Bouillon, *Un acteur et son public : Frédérick Lemaître à Paris et en province, 1823-1876*, Université de Paris-Sorbonne (Paris I-Panthéon), dir. Alain Corbin, 1998. Sur *L'Auberge des Adrets*, mélodrame de Saint-Amand, Antier et Paulyanthe, représenté pour la première fois en 1823 à l'Ambigu-Comique, et sur l'originalité de la création par Frédérick du personnage de Robert Macaire, voir en particulier Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUPS, « Que sais-je ? », p. 51-56, et Olivier Bara, « Le rire subversif de Frédérick Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », revue en ligne *Insignis*, n° 1, mai 2010, « Trans(e) », dir. Christine Marcandier et Vincent Vivès, p. 9-23.

C'est probablement pour cette raison que Delavigne, après quelques répétitions, décide, en accord avec Mongenet, de retirer le rôle à Frédérick pour le confier à Ligier, acteur tragique, habitué au public des théâtres officiels et à l'interprétation des rôles du répertoire classique, ainsi qu'au respect de la versification et de la déclamation traditionnelle, cette dernière ayant été modernisée, cela est bien connu, grâce aux réformes de Talma.

C'est un héritier de Talma et non un acteur de mélodrame que Delavigne cherche pour les premiers rôles de ses tragédies en vers. Or, Ligier, bien connu pour sa tendance à imiter Talma, est l'acteur qu'il lui faut. En outre, son physique et sa taille modeste se prêtent parfaitement à l'interprétation d'un vieux souverain déchu, plié sous le poids de l'âge et des humiliations que lui inflige une noblesse insolente<sup>21</sup>. Delavigne trouve donc en Ligier son Talma : ce n'est pas un hasard si Ligier a le premier rôle dans presque toutes les tragédies successives du dramaturge<sup>22</sup>.

Delavigne conçoit son *Marino Faliero* comme l'ouvrage de la conciliation parfaite entre deux partis et deux esthétiques opposées, entre la dramaturgie classique qu'il entend dépoussiérer et la dramaturgie romantique naissante qu'il croit pouvoir assagir. La préface de *Marino Faliero* reflète de manière emblématique sa position d'équilibre entre les deux camps et son aspiration à la conciliation des deux écoles opposées. Dans ce texte éclairant, tout en annonçant avoir « conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle », l'auteur se dit « plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre ». Enfin, il déclare explicitement sa neutralité dans la querelle entre classiques et romantiques : « Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C'est ce que je ne déciderai pas et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance<sup>23</sup>. »

<sup>21</sup> Sur Pierre Mathieu Ligier, sa carrière, son physique et son jeu, voir en particulier Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 163.

<sup>22</sup> En ce qui concerne les tragédies postérieures de Delavigne, Ligier crée les rôles de Louis XI dans la pièce homonyme (1832), de Gloucester dans *Les Enfants d'Édouard* (1833) et de Paolo dans *Une famille au temps de Luther* (1836).

<sup>23</sup> Casimir Delavigne, « Préface » de *Marino Faliero*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-1881, t. II, p. 1-2 (le texte de *Marino Faliero* se trouve aux p. 2-109). Sur l'esthétique du théâtre de Delavigne et sur la place de ce dernier dans le courant romantique, voir Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Casimir Delavigne en son temps. Actes du colloque de Rouen, 24-25 octobre 2011*, Paris, Eurédit, 2012. Voir en particulier l'article de Sylvain Ledda, « Casimir Delavigne et le romantisme », p. 7-20. Nous nous permettons de renvoyer également à notre thèse, *Les Derniers Feux de la tragédie classique*, à paraître aux PUPS.



Costume de Ligier, rôle de *Marino Faliero* dans la pièce de ce nom, Paris, Martinet, s.d.

Conformément à cette préface programmatique, Delavigne veille scrupuleusement à ce que les concessions faites à chacune des deux esthétiques opposées soient constamment équilibrées. Le choix du théâtre de la Porte Saint-Martin, avec un accompagnement musical et avec les décors et les costumes spectaculaires généralement réservés au mélodrame, constitue une concession importante et courageuse au parti des novateurs, concession que Delavigne contrebalance par le choix d'un acteur tragique provenant d'un théâtre officiel comme Ligier. L'exclusion de Lemaître de l'affiche du *Faliero* est donc nécessaire en tant que contrepartie du scandale représenté par le mauvais tour que Delavigne a joué au Théâtre-Français en lui préférant une autre scène. Les classiques bénéficient ainsi d'une concession rassurante : le plus grand auteur tragique vivant emporte son ouvrage et le confie à un théâtre des boulevards, mais il emmène avec lui pour jouer le premier rôle un représentant du Théâtre-Français et de la tradition classique incarnée par cette scène officielle. Le sacrifice de Frédérick est donc un gage de la fidélité de Delavigne à l'esthétique classique et à ses institutions<sup>24</sup>.

Le choix de Ligier est aussi une indication forte sur le genre dramatique auquel appartient *Marino Faliero*. Delavigne conçoit son ouvrage comme une tragédie en cinq actes et en vers, non comme un mélodrame. Si la pièce est marquée à l'affiche de la Porte Saint-Martin comme un « mélodrame » et si elle comporte un accompagnement musical avec un pastiche des airs les plus célèbres de Rossini, cela ne tient qu'à une procédure formelle que ce théâtre des boulevards est obligé de respecter. *Marino Faliero* est bel et bien une tragédie, et c'est sous cet intitulé générique que la pièce est affichée lors des reprises dont elle bénéficie à l'Odéon et au Théâtre-Français<sup>25</sup>. Le choix de Ligier est donc un gage de la dignité tragique que l'ouvrage entend conserver et un signal attestant que la pièce n'a rien ni du genre comique ni du genre mélodramatique, malgré le cadre insolite de la Porte Saint-Martin où elle est représentée et les moyens spectaculaires qui sont employés pour en valoriser la mise en scène.

<sup>24</sup> Sur la persistance d'une esthétique liée aux genres classiques dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 45-67. Voir également Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 259-279.

<sup>25</sup> La pièce est reprise en novembre 1829 à l'Odéon et en 1836 au Théâtre-Français, où elle bénéficie de 15 représentations. Voir Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1901).

La pièce rencontre un grand succès auprès du public et Ligier n'a pas de mal à remplir son contrat prévoyant 60 représentations. L'association d'une versification classique, d'une mise en scène fastueusement romantique et d'une troupe mélodramatique avec un premier acteur tragique donne lieu à une création esthétiquement hybride qui peut satisfaire les goûts de tout le monde, comme le prévoyait d'ailleurs le 1<sup>er</sup> juin *Le Constitutionnel*: « Mélodrame ou tragédie, romantique ou classique, *Marino Faliero* sera adopté par tous les partis littéraires. » Ce succès théâtral se produit au détriment de Frédérick Lemaître, victime non seulement de son incapacité à dissimuler son accord avec l'Ambigu-Comique, mais encore du jeu d'équilibriste et de conciliateur entre les différentes écoles dramaturgiques pratiqué par Delavigne.

Après la sentence du Tribunal de Commerce du 2 juin 1829, Frédérick perd toute chance de participer à la création de *Marino Faliero* et de s'essayer à la tâche inédite et stimulante d'interpréter un rôle tragique, dans une pièce en cinq actes et en vers, aux ambitions hautement littéraires. Cependant, la querelle judiciaire entre l'acteur et la direction du théâtre de la Porte Saint-Martin ne se termine pas par cette sentence. La séance du 2 juin n'en est que le premier acte. Il y en a un second trois mois plus tard, lorsque le nouveau directeur de la Porte Saint-Martin, Caruel-Marido, pour attirer le public vers ce théâtre en crise, a l'idée de proposer une reprise de *Marino Faliero* avec Frédérick dans ce même rôle du doge qu'on lui avait retiré quelques mois plus tôt et qu'on avait confié à Ligier.

Se sentant outragé par ce nouveau caprice de la direction du théâtre, Frédérick refuse de participer aux répétitions de cette reprise qu'on veut lui imposer. Toutefois, l'acteur n'a pas encore soldé son dédit ; il est donc encore un pensionnaire du théâtre de la Porte Saint-Martin. C'est donc le directeur qui cette fois intente un procès à l'acteur réfractaire à jouer un rôle qu'on lui donne. La séance du Tribunal de Commerce qui a lieu le 10 septembre voit encore une fois prévaloir les raisons de la direction théâtrale, qui peut disposer de ses employés à son gré. Le tribunal ne peut pas être sensible aux arguments avancés par maître Auger, défenseur de Frédérick, qui se plaint de l'atteinte à l'image de l'acteur que comportent les revirements capricieux de la direction: « Comment le public pourrait-il continuer d'avoir de l'engouement pour un acteur qu'il verra devenir votre jouet habituel? », se demande-t-il. L'avocat continue par ces considérations :

Donner, enlever, donner encore le même rôle à un pensionnaire, c'est le rendre la risée de ses camarades, le dégrader à ses propres yeux et l'exposer au mépris de la foule. On cesse de voir l'artiste habile là où l'on n'aper-

çoit plus que l'objet de la décision du directeur. Avec sa renommée, l'acteur perd tous ses moyens de subsistance<sup>26</sup>.

Auger exprime une idée essentielle : le succès d'un acteur se fonde uniquement sur sa réputation et c'est la réputation de Lemaître qui est en jeu dans ce procès. Le tribunal, cependant, ne peut que se tenir aux termes du contrat qui lie l'acteur au théâtre et condamne Frédérick à assister aux répétitions de la pièce dans les vingt-quatre heures et à la jouer dans les huit jours qui suivent le jugement, ou à payer 100 francs de dommages-intérêts par jour de retard qu'il prendra dans l'exécution de cette injonction.

La reprise de *Marino Faliero* a lieu le 29 septembre et Frédérick, dans le rôle du doge, ne brille pas. Certes, la tâche n'était pas simple ; il s'agissait de réinterpréter un rôle que Ligier avait déjà créé avec succès et de rejouer une pièce qui avait déjà bénéficié de soixante représentations et dont la vogue s'était désormais éteinte. En outre, Frédérick a du mal à s'approprier ce rôle tragique si éloigné des rôles mélodramatiques qui avaient fait sa fortune. Lecomte souligne les difficultés rencontrées par Frédérick dans ce rôle qui ne semble pas lui correspondre :

Au lieu de la prose hachée ou boursoufflée qu'il débitait d'ordinaire, il prenait la responsabilité d'un ouvrage en vers presque toujours solennels ; au lieu des personnages jeunes et violents, de manières brusques et tranchées auxquels il paraissait voué, il rencontra le rôle d'un vieillard héroïque, passionné mais noble, qui ne permettait ni les gestes rompus ni les saccades de la voix ; enfin la robe tragique et le manteau ducal mettaient à la gêne son corps habitué à agir librement sous le frac ou le sarrau modernes<sup>27</sup>.

Lecomte précise que ces difficultés sont progressivement surmontées par Frédérick dans les trois derniers actes de la pièce, et que la salle finit par lui faire une ovation ; Lemaître reçoit même les félicitations de Ligier, félicitations auxquelles il répond sèchement : « Je vous remercie de votre démarche, monsieur Ligier, mais le public m'avait suffi<sup>28</sup>. » Cependant, le fait que cette reprise n'ait que treize représentations prouve que le rôle du doge ne fait pas partie des interprétations les plus éclatantes de Frédérick, qui, d'ailleurs, s'empresse de solder son dédit le 1<sup>er</sup> novembre suivant et de quitter la Porte Saint-Martin pour l'Ambigu-Comique. Casimir Delavigne a donc probablement

<sup>26</sup> Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 148.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 152.

eu raison de choisir Ligier quelques mois plus tôt pour la création du rôle du vieux doge : la poésie tragique ne convient pas au talent essentiellement mélodramatique de Lemaître, talent qui trouvera ensuite son expression la plus complète dans l'interprétation des grands drames romantiques des années 1830. Le théâtre romantique saura recueillir l'héritage à la fois du mélodrame et de la tragédie classique, pour former un genre capable d'unir les traditions noble et populaire et de réunir, par conséquent, les talents si différents de Frédérick et de Ligier<sup>29</sup>.

Pour l'instant, en 1829, cette synthèse n'a pas vraiment été trouvée. Frédérick reste un acteur de mélodrame, qui n'a pas accès – si ce n'est dans une reprise – à un rôle tragique comme celui de Marino Faliero. La direction théâtrale et l'auteur de la pièce lui opposent un veto qui a pour cause non seulement un règlement de comptes personnel, mais encore une volonté de ne pas transgresser complètement la règle classique de la séparation des genres et des styles. Le *Globe* a beau déclarer triomphalement le 3 juin 1829 qu'avec *Marino Faliero* « les barrières sont levées », la pièce de Delavigne reste une tragédie classique jouée par un acteur tragique du Théâtre-Français. À la veille de 1830, les frontières hiérarchiques entre les genres dramatiques et entre les différentes scènes parisiennes ne sont pas encore brouillées ; la querelle judiciaire entre Frédérick et le théâtre de la Porte Saint-Martin en est un témoignage significatif.

---

<sup>29</sup> Il ne faut pas oublier que Ligier devient, dans les années 1830, l'un des acteurs les plus appréciés par les auteurs romantiques, en interprétant des rôles importants dans les drames d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo, en particulier celui de Triboulet dans *Le roi s'amuse*. À ce propos, voir Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 163. Sur la synthèse du noble et du populaire opérée par le drame romantique, et en particulier par le drame de Victor Hugo, voir Olivier Bara, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », dans *Théâtre populaire et représentations du peuple*, dir. Marion Denizot, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 17-27. Voir aussi Olivier Bara et Barbara T. Cooper (dir.), « L'autre théâtre romantique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, février 2013.



« Notre rêve était de mettre la planète à l'envers. »  
*Gautier, révolutionnaire manqué?*  
*Le cas des Jeunes-France*

Myriam Rochedix

« *Pavé!* est un impératif latin qui veut dire TREMBLE! Dans les trois grandes journées, les pavés de Paris avaient tous cette signification. »  
(*Le Corsaire*, 11 octobre 1830).

Millésime historique, 1830 survient au moment où les Jeunes-France goûtent à la gaieté de leurs vingt ans. Leur engagement, total – fanatique même – durant la bataille d'*Hernani*, est beaucoup plus timide lors des Trois Glorieuses. Ce serait cependant une erreur de croire ces ultra-romantiques indifférents à la vie politique. Au cœur du Petit Cénacle, la jeunesse en colère élève la voix. Il y a « Gérard autrement dit Beuglant<sup>1</sup> » qui, dès l'été brûlant, publie des poésies politiques célébrant les journées de Juillet. Petrus Borel n'hésite pas, lui, à se placer sous le patronage de Saint-Just dans ses *Rhapsodies* (1832). Quant à Philothée O'Neddy, il affiche un républicanisme girondin et s'insurge contre l'ordre établi dans *Feu et flamme* (1833). L'encre de la révolte colore donc réellement les écrits Jeunes-France des années 1830. Manifestant leur opposition au régime du Juste-Milieu, les excentriques « brigands de la pensée<sup>2</sup> » s'apparentent à des contestataires.

---

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, cité par Michel Brix et Claude Pichois, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995, p. 54.

<sup>2</sup> Philothée O'Neddy, « Nuit première. Pandæmonium », *Feu et flamme*, Paris, Dondey-Dupré, 1833, p. 17.

Théophile Gautier aurait-il été vaguement révolutionnaire à l'instar de ses camarades? La question a de quoi surprendre. Ces réticences sont compréhensibles : la tradition littéraire a légué des idées reçues qui s'imposent comme autant de garde-fous interprétatifs. D'où le désir de relire Théo d'un autre œil, les clichés en moins, par le biais d'un texte politiquement incorrect : *Les Jeunes-France, romans goguenards*. La révolution y éclaterait-elle à chaque coin de page? Loin s'en faut. Au contraire, l'*opus* de 1833 élude les ultimes sursauts de l'histoire, ce qui ne manque pas d'être étrange pour une œuvre générée si près des heures troublées de 1830 – et 1832.

Prenant acte de ce silence paradoxal, l'étude voudrait montrer que ce livre, apparemment détaché du fait révolutionnaire, s'avère, en réalité, une émanation en même temps qu'une démystification de toutes les révolutions. De par une rare conjoncture, Gautier devient écrivain dans, avec et par les révolutions. Cette expérience vécue suscite une écriture de la révolution fort ambiguë. D'un côté, l'homme en pourpre produit une lecture critique et minorée de la révolution ; de l'autre, ses propos subversifs tendent à souffler sur les braises de la révolte. Assemblées, ces pièces composent le puzzle anamorphosique du Gautier Jeune-France. Ou le portrait d'un révolutionnaire manqué. Ce qui, après tout, s'allie plutôt bien aux paroles de Théo dont se souvient Maxime Du Camp : « Notre rêve était de mettre la planète à l'envers<sup>3</sup>. »

### GAUTIER : POÈTE RÉVOLUTION(-)NÉ

1830 est l'an I de la carrière littéraire de Gautier comme de ses amours contrariées avec les révolutions. À coup sûr, un faisceau de circonstances exceptionnel met en concordance l'entrée dans le champ littéraire et l'expérience révolutionnaire. Un auteur révolutionné naît à la littérature.

Les débuts du jeune Tarbais se placent sous le signe de la révolution au travers de trois moments critiques dans la vie d'un poète : l'entrée dans le système médiatique, l'entrée dans le monde de l'édition, l'entrée dans l'âge adulte.

*Primo*, l'irruption fracassante en « chevalier du Rouge<sup>4</sup> » lors de la bataille d'*Hernani* se veut révolutionnaire. Cette entrée dans la sphère des

<sup>3</sup> Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Charlieu, La Bartavelle éditeur, coll. « La Belle Mémoire », 1998 (fac-sim. de l'éd. de Paris : Hachette, 1890), p. 33.

<sup>4</sup> Théophile Gautier, « La légende du gilet rouge », dans *Histoire du Romantisme* suivi de *Quarante portraits romantiques*, édition préfacée et établie par Adrien Goetz, avec la collaboration d'Itaï Kovács, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 130.

médias est littéralement spectaculaire. C'est un passage en force, prémédité puis relayé *a posteriori* par des récits orientés qui donnent à la célèbre empoignade une dimension mythique. Sous ses « cheveux en saule pleureur<sup>5</sup> », Gautier fait fureur. Arborant l'étendard de son gilet rouge, il hallucine. Autant dire que son geste prend l'allure d'un défi, pire d'un anathème, lancé à l'encontre des bourgeois dans une ambiance par ailleurs électrique – dont l'*Histoire du romantisme* a gardé trace, ici en relatant les secondes tendues précédant l'affrontement :

Malgré la terreur qu'inspirait la bande d'Hugo répandue par petites escouades et facilement reconnaissable à ses ajustements excentriques et à ses airs féroces, bourdonnait dans la salle cette sourde rumeur des foules agitées qu'on ne comprime pas plus que celle de la mer. La passion qu'une salle contient se dégage toujours et se révèle par des signes irrécusables. Il suffisait de jeter les yeux sur ce public pour se convaincre qu'il ne s'agissait pas là d'une représentation ordinaire ; que deux systèmes, deux partis, deux armées, deux civilisations même – ce n'est pas trop dire – étaient en présence, se haïssant cordialement, comme on se hait dans les haines littéraires, ne demandant que la bataille, et prêts à fondre l'un sur l'autre<sup>6</sup>.

Nulla hésitation : aux yeux de tous, Gautier, s'engageant dans les rangs romantiques, se poste, dès sa première apparition publique, du côté des révolutionnaires littéraires.

*Secundo*, le poète en herbe inaugure son tout premier recueil de poésies par un fiasco éditorial complet lié à la révolution de Juillet. Par une malchanceuse coïncidence historique, la deuxième Glorieuse se transforme en une première pleureuse. L'Orphée vient de rater son entrée en poésie. Revenant sur cette publication malheureuse, il expliquera plus tard :

Mon père fit les frais de la publication, Rignoux m'imprima, et avec cet à-propos et ce flair des commotions politiques qui me caractérisent, je parus au passage des Panoramas, à la vitrine de Marie, éditeur, juste le 28 juillet 1830. On pense bien, sans que je le dise, qu'il ne se vendit pas beaucoup d'exemplaires de ce volume à couverture rose, intitulé modestement *Poésies*<sup>7</sup>.

En plein tourbillon politique, les *Poésies* passèrent inaperçues. Le passage à l'acte littéraire de Théo, loin de l'investir en poète romantique à la Hugo,

<sup>5</sup> Arsène Houssaye, *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, Paris, E. Dentu, 1885-1891, t. I, p. 299.

<sup>6</sup> Théophile Gautier, « Hernani », dans *Histoire du Romantisme...*, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>7</sup> Théophile Gautier, « Portrait de Théophile Gautier par lui-même » [première publication : *L'Illustration*, 9 mars 1867], dans *Portrait de Balzac précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Montpellier, L'Anabase, 1994, p. 16-17.

Musset ou Sainte-Beuve, se conclut par un échec. Gautier, à contre-courant de la révolution, dut moyennement apprécier cette histoire de calendrier.

*Tertio*, le changement de régime après la révolution s'impose au jeune homme comme une véritable sortie de l'âge d'or. Il s'en ouvrira aux Goncourt ainsi :

Lors des glorieuses de Juillet, mon père était très légitimiste, et il a joué à la hausse sur les ordonnances... vous pensez comme ça a réussi... nous avons tout perdu : quinze mille livres de rente. J'étais destiné à entrer dans la vie en homme heureux, en homme de loisir ; il a fallu gagner sa vie<sup>8</sup>...

Une fois de plus, la révolution influe directement sur sa vocation. L'ancien protégé de Montesquiou apprend, sur le tas, les vicissitudes de la fortune qui suivent les contingences de l'Histoire. Juillet a définitivement changé la donne : difficile de ne pas nourrir un sentiment de rancœur.

1830 s'avère donc une année décisive dans la construction personnelle de Gautier pris dans l'entre-deux des révolutions. En ce sens, l'atmosphère révolutionnaire conditionne les écrits immédiats de l'après-1830.

D'autant que ce climat orageux persiste sous Louis-Philippe, dès ses débuts. Il suffit d'un rapide survol de l'actualité politique pour se convaincre des crises fréquentes qui se succèdent sur la période 1830-1833. Chronologiquement, on note : du 17 au 19 octobre 1830, des mouvements parisiens qui exigent la peine capitale pour les quatre anciens ministres de Charles X arrêtés en train de fuir ; du 20 au 22 novembre 1831, la révolte des canuts lyonnais ; à la mi-février 1832, des émeutes anticléricales qui aboutissent à la mise à sac de Saint-Germain-l'Auxerrois et de l'Archevêché ; les 3 et 4 juin 1832, la Vendée légitimiste qui tente un soulèvement conduit par la duchesse de Berry ; toujours en juin, les funérailles du général Lamarque qui se prolongent en insurrection républicaine sévèrement réprimée. Et pendant ce temps-là : permanence des complots et des tentatives d'assassinat, multiplication des procès, radicalisation des clubs et des sociétés populaires. Quoique limitée, cette série décrit bien « l'époque dite *des émeutes*<sup>9</sup> » dont parle Hugo, dans *Les Misérables*, où il affirme aussi :

<sup>8</sup> Théophile Gautier, cité par Edmond de Goncourt dans sa « Préface » à l'ouvrage d'Émile Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Charpentier, 1879, p. XIV.

<sup>9</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, préface et annotation de Guy Rosa, commentaires de Nicole Savy, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Classiques », 2010 [1998], t. II, p. 1424.

1831 et 1832, les deux années qui se rattachent immédiatement à la révolution de juillet, sont un des moments les plus particuliers et les plus frappants de l'histoire. Ces deux années au milieu de celles qui les précèdent et qui les suivent sont comme deux montagnes. Elles ont la grandeur révolutionnaire<sup>10</sup>.

Dans ce contexte extrêmement tendu, paradoxalement *post* et toujours révolutionnaire, la méfiance envers les artistes de la nouvelle école grandit. On assimile les romantiques à des fauteurs de trouble, on les accuse d'encourager l'insubordination. Thiers propage même l'idée que « les révolutionnaires littéraires sont plus dangereux que les révolutionnaires politiques<sup>11</sup> ». C'est dire si les romantiques, *a fortiori* les Jeunes-France proches des milieux bousingots, sont dans le collimateur du gouvernement. Face à la contagion et au danger de la « carmagnole littéraire », une commission ministérielle est formée. Nom de code : « Réorganisation littéraire », information révélée par *L'Europe littéraire* du 10 juin 1833. En clair, « les Médées du ministère » lancent une opération commando aux objectifs ciblés : « traquer le romantisme » et « régénérer<sup>12</sup> » le monde des arts et des lettres. Or, l'ouverture de cette chasse aux sorcières intervient à un autre moment important pour les débuts de Gautier. Deux mois plus tard, son premier livre en prose paraît : l'édition originale des *Jeunes-France, romans goguenards* est enregistrée à la *Bibliographie de la France* du 17 août 1833.

Manifestement, la révolution, dans l'acception large du mot, marque l'entrée en littérature de Gautier. De 1830 à 1833, c'est-à-dire de la posture d'*hernaniste* à l'écriture des *Jeunes-France*, Théo traverse une zone de turbulences. Il est un révolutionnaire littéraire assumé, dépossédé par la révolution politique. Il est celui qui réussit à s'inviter dans l'histoire littéraire, en quelques heures et sans œuvre, avant que l'histoire politique le rattrape et lui confisque la possibilité de prouver, par l'écrit, son talent. Bref, l'expérience révolutionnaire embrasse l'ensemble du processus créatif qui mène aux *romans goguenards*. Le jeune Gascon qui, après deux recueils de poésies, passe à la prose, est un poète révolution(-)né.

Jamais d'ailleurs son appartenance Jeune-France ne sera complètement libérée du politique. Avec ses camarades du Petit Cénacle, Théo cultive le dérèglement généralisé et se complaît dans un constant anticonformisme.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1115.

<sup>11</sup> René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Vuibert, 1929, p. 129.

<sup>12</sup> L. G., « Feuilleton dramatique », *L'Europe littéraire*, n° 44, 10 juin 1833, p. 178.

Sans affinité avec la monarchie de Juillet, farouchement opposés aux conventions et à l'utilitarisme bourgeois alors croissants, les artistes Jeunes-France intriguent et inquiètent. Volontiers rebelle, leur attitude présente plus d'une similitude avec le comportement d'un mutin. De quoi amalgamer le Jeune-France à la figure du républicain radical, révolutionnaire déclaré celui-ci : le bousingot. Depuis les campagnes satiriques supposées orchestrées, non sans brio, par Léon Gozlan dans les colonnes du *Figaro* (1831-1833), le Jeune-France est volontiers confondu avec son avatar politique, le Bousingot. On ne retracera pas ici l'historique de cette confusion pour directement rappeler qu'elle eut notamment pour conséquence de faire émerger, au sein du Petit Cénacle, un projet d'écriture collective, abandonné par la suite, et dont *Les Jeunes-France* justement recueilleront, en partie, l'héritage. Personnage central des *romans goguenards*, l'énergumène Jeune-France est donc un objet problématique en soi, difficile à cerner du fait de son orientation politique à géométrie variable. Le républicanisme exacerbé qu'on lui prête, *via* la proximité réelle ou fabriquée du Jeune-France avec le Bousingot, contribue à forger l'image d'un être qui dérange. Dans la psyché des contemporains, une mauvaise réputation lui colle à la peau. Sous la plume d'Albertus, le Jeune-France devient un objet paradoxal, guère intéressé par la vie politique, pas plus enclin à la révolte. Ce traitement qui édulcore le Jeune-France dans ses démonstrations les plus engagées témoigne du rapport ambigu entretenu par Gautier avec la politique. En intitulant son texte *Les Jeunes-France*, l'auteur indique son intérêt pour les irréguliers. Refusant qu'ils se compromettent dans la moindre poussée révolutionnaire, il les délivre de la tentation politique. Peine perdue : en ôtant tout parti pris républicain à ses Jeunes-France de papier, Gautier les transforme seulement en agents dormants.

## LA RÉVOLUTION SANS MAJUSCULE OU LE MANÈGE DE L'HISTOIRE

Introuvable, elle est une éclipse de l'histoire. Un accent atone. Disparue des mémoires, la révolution de 1830 semble, dans *Les Jeunes-France*, n'avoir jamais eu lieu – pas même en rêve. Une lecture alerte de l'ouvrage (composé en 1832 et 1833) permet pourtant d'établir que les aventures relatées se déroulent avant et après les Trois Glorieuses inconnues. Malgré cela, les ultimes sursauts de l'histoire restent entourés d'un profond secret.

Le mystère s'installe dès le début du volume lorsque le narrateur, se présentant au lecteur de la « Préface », évoque son existence sans relief :

Ma vie a été la plus commune et la plus bourgeoise du monde, pas le plus petit événement n'en coupe la monotonie; c'est au point que je ne sais jamais l'année, le mois, le jour ou l'heure. En effet, eh! qu'importe? 1833 ne sera-t-il pas semblable à 1832? hier n'a-t-il pas été comme est aujourd'hui et comme sera demain<sup>13</sup>?

Dans l'esprit du préfacier, les jours se suivent et se répètent si invariablement que les frontières entre le passé, le présent et le futur en viennent à disparaître. Le temps perd sa temporalité. Curieusement, ni les journées de Juillet survenues trois ans plus tôt, ni celles de Juin dont il n'est séparé que d'une seule année, n'ont, un instant, troublé ce « Parisien » (p. 28) de « vingt ans » (p. 29). Nul événement ne se serait donc produit depuis longtemps dans la capitale française.

L'incompréhension émerge à nouveau dans le conte « Daniel Jovard », qui voit le narrateur récapituler les différentes étapes attestant le passage au romantisme du personnage éponyme. On apprend ainsi que l'ancien voltairien, respectueux de Boileau et d'Aristote « en 1828 » (p. 93), outrage désormais Racine et les bustes. Mais l'hugolâtre a beau se donner en spectacle au théâtre pour défendre *L'Honneur castillan*, il ne parvient pas à faire décoller sa réputation et, frustré, tombe jaloux des très populaires Bouginier et Crédeville. Or, le graffiti modelant le nez caricaturé de Bouginier et le slogan « Crédeville voleur! », célébrités pour avoir envahi les murs de Paris, enregistrent des records en 1832. L'action de « Daniel Jovard » se situe indiscutablement sous la fin de la Restauration puis au début de la monarchie de Juillet. De toute évidence, la révolution de 1830 est tue une fois de plus.

Moins un oubli qu'une mise en oubli arrangée, le silence qui entoure les Trois Glorieuses vaut comme un refus de l'évolution politique, un démenti de la réalité, une pensée négativiste de 1830. N'ayant rien changé à la vie des personnages, la révolution de Juillet perd son caractère événementiel, sa portée historique – en somme, sa majuscule. Parenthèse de l'histoire qui s'efface derrière son caractère illusoire, elle devient transparente et constitue finalement un non-événement. Si une discrétion pareille laisse perplexe, elle n'est pas unique en son genre. Un Stendhal demeure aphone dans *Le Rouge et le Noir*: la « chronique de 1830 » ne fait écho d'aucun « hôtel de Juillet<sup>14</sup> ».

<sup>13</sup> Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, introduction et notes par René Jasinski, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1972, p. 29. Toutes les références à cette œuvre, désormais placées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

<sup>14</sup> David H. Pinkney, *La Révolution de 1830 en France*, traduction et adaptation par Guillaume de Bertier de Sauvigny, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Historien », 1988, p. 170.

Il n'empêche: un climat typiquement révolutionnaire se perçoit bel et bien dans *Les Jeunes-France*.

L'invisibilité des journées de Juillet est compensée par une obsession latente de la violence révolutionnaire. Hache suprême de la Terreur, la guillotine retentit continuellement dans les propos du narrateur et des personnages. Ce motif revient fréquemment tout au long de « Daniel Jovard », signalant chaque cap franchi par Daniel dans son évolution. L'histoire de « Celle-ci et celle-là » commence par le lever peu matinal de Rodolphe, dont c'est le vingt-et-unième anniversaire. À quoi cette entrée officielle dans le monde des adultes lui fait-elle penser? À ceci: « Qu'il était majeur, c'est-à-dire qu'il avait le droit de faire des lettres de change, d'être mis à Sainte-Pélagie, d'être guillotiné comme une grande personne [...] » (p. 112). L'épreuve de la guillotine devient ici un droit dû à tout citoyen français. Dans « Le Bol de punch », les Jeunes-France s'improvisent bourreaux pour « couper le col au temps » (p. 211). Sur un mode léger d'abord, quelque dandy, avec chic, « guillotin[e] des mouches avec des queues de cerises » (p. 211). Sur un mode grinçant ensuite, l'organisateur de l'orgie classe les participants et distribue les rôles avant de préciser le scénario de la future soirée: « À droite aussi, vous êtes les aristocrates de l'orgie, et nous vous guillotinerons à la fin entre la poire et le fromage » (p. 216). En résumé, l'omniprésence d'une violence indissociablement liée à la Révolution tempère et contrebalance l'absence criante des journées de Juillet. L'obsession des protagonistes pour la guillotine met au jour leur état d'esprit nerveux. Ces jeunes gens donnent l'impression de souhaiter ou de redouter une secousse prochaine. La révolution n'appartient pas qu'au passé.

Et pour cause: l'esprit révolutionnaire se perpétue insidieusement dans l'épaisseur du langage. À travers une poétique de l'insinuation, la langue devient elle-même révolutionnaire. Dit autrement, la contestation circule sous le manteau des mots. Rien d'étonnant à cela: une politique de la langue imprègne, en effet, le livre de Théophile. Comme d'inattendues comètes de poudre, nombre d'allusions fuyantes mais explicites traversent la carte du texte. La charge de ces piques est évidente pour les contemporains habitués à décrypter les satires et les caricatures présentes en abondance dans les journaux. Justement, les sous-entendus critiques ne manquent pas dans les *romans goguenards*. L'inégalable poire surtout retient l'attention. Dessinée par Charles Philippon dès 1831, la poire est aussitôt appréhendée comme la miniature de Louis-Philippe I<sup>er</sup> et, par extension, de la monarchie de Juillet. Dans la presse, elle est le fruit discriminant qui révèle les lignes éditoriales: évoquer la poire, c'est se déclarer

journal d'opposition. Significativement, Gautier ose recourir à ce symbole politique. Par la bouche de son narrateur, il mentionne explicitement l'exposition murale de Louis-Philippe version poire. Daniel Jovard recherchant la renommée, « il eut maintes fois le désir d'écrire son nom sur toutes les murailles, entre les croquis priapiques et les nez de Bouginier, et autres ordures de l'époque, détrônées aujourd'hui par la poire de Philippon [*sic*] » (p. 105). Difficile d'être plus direct : le caricaturiste, nommément cité, possède d'innombrables émules qui perpétuent son œuvre sur le moindre coin de mur disponible. Le jeu de mots audacieux autour du verbe « détrôner » n'est pas inintéressant non plus. *Bis repetita*, la poire réapparaît dans la phrase déjà citée du « Bol de punch » : « À droite aussi, vous êtes les aristocrates de l'orgie, et nous vous guillotinerons à la fin entre la poire et le fromage » (p. 216). Rappel de lexicologie : « entre la poire et le fromage » est une expression langagière ancienne. Au XVII<sup>e</sup> siècle, « on dit prov. et fig. *Entre la poire et le fromage*, pour dire, Dans la gayeté où l'on est d'ordinaire sur la fin d'un bon repas. *C'est entre la poire et le fromage que l'on parle à cœur ouvert*<sup>15</sup>. » L'énoncé de Gautier, bien sûr, joue sur l'ambiguïté. Soit l'on restreint la formule à son sens propre : dans ce cas, ne monteraient sur l'échafaud, à la fin du festin, que les convives aristocrates de l'orgie. Soit l'on associe Louis-Philippe d'Orléans à la poire : l'exécution des nobles invités succéderait alors à la décapitation du roi. Du reste, les satiristes de l'époque ne cessaient d'inventer chaque jour des rapprochements analogues. On retiendra deux exemples très parlants. Dans son édition du 9 mars 1831, *Le Figaro* publie la bigarrure suivante : « Entre la poire et le fromage, le peuple demande pour juste milieu, la liberté<sup>16</sup>. » Dans *La Caricature* du 12 avril 1832, une planche de Traviès représente un homme en train de trancher une poire... bref : un poiricide, légendé ainsi : « Ah ! scélérate de poire pourquoi n'es-tu pas une vérité<sup>17</sup> ! » À n'en point douter, Théo pratique avec plaisir le politiquement incorrect. La politique révolutionnaire de la langue, qu'irrigue la veine subversive de ces romans annoncés d'emblée « goguenards »,

<sup>15</sup> Voir l'entrée « Fromage » du *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Petit, 1687 [Avant-première 3] (1<sup>re</sup> éd. 1694).

<sup>16</sup> « Bigarrures », *Le Figaro*, n° 68, 9 mars 1831, p. 3.

<sup>17</sup> Charles-Joseph Traviès, « Ah ! scélérate de poire pourquoi n'es-tu pas une vérité ! », *La Caricature*, n° 76, 12 avril 1832, pl. 153. Ce personnage n'est autre que le fameux M. Mahieux : le texte de la rubrique « Planches » s'intitule précisément « M. Mahieux Poiricide » (p. 2). À noter que le bossu réapparaît, dans ce même numéro, au détour de l'aphorisme suivant : « La vue du beau sexe fait tourner la tête à Mahieux ; la vue de la Poire la lui fait détourner » (rubrique « Pochades », p. 4).

confirme donc autant l'intérêt de son auteur pour l'histoire politique que sa connaissance du réseau révolutionnaire.

Et quand, tout de même, les camarades romantiques ne sont pas soupçonnés d'intentions malveillantes, ils restent néanmoins habités par le principe de toute révolution : le changement. Intellectuel, physique, identitaire, le changement caractérise le Jeune-France mal dans sa peau. Pas à leur place dans ce faux nouveau monde *post*-1830, les personnages enchaînent des révolutions intérieures. Au fond, ils continuent inconsciemment, sur le plan personnel, la révolution de Juillet inachevée. Les fréquents dédoublements de personnalité, le goût prononcé pour le travestissement voire le désir de transsexualisme participent de ces transformations journalières. Quasiment tous les récits contiennent de brusques métamorphoses. Le cas de « Daniel Jovard » est exemplaire : c'est, conformément au sous-titre de la nouvelle, l'histoire d'une « conversion » (p. 89). L'organisme du jobard pâtit d'ailleurs de ce désordre émotionnel lorsque, la nuit qui suit les premières révélations du prosélyte Ferdinand de C\*\*\*, Daniel ne trouve pas le sommeil. On lit : « Il ne dort pas de la nuit ; il se tournait et se retournait comme une carpe sur le gril » (p. 99). Traduisant la révolution psychologique en cours chez l'initié, ce corps agité décrit un mouvement rotationnel. Or, les verbes utilisés pour dire ce mouvement rappellent les définitions originelles du mot « révolution » (tour complet d'un objet sur lui-même), « où la racine latine de la seconde syllabe, *vol-*, implique la valeur de "tourner, retourner"<sup>18</sup> ». Les grandes révolutions collectives se diffractent ainsi en des révolutions individuelles elles-mêmes composées de micro-révolutions successives. Les personnages vivent dans un état de révolution permanente.

C'est que le premier Gautier conçoit la révolution, non plus comme l'ensemble des actions radicales menant au changement des institutions politiques et sociales – en d'autres termes, le sens historique qu'on attribue au vocable depuis 1789 –, mais plutôt comme le retour périodique d'un défoulement carnavalesque entraînant tout juste un changement des apparences. Dans cette perspective, la révolution n'est pas un point de non-retour dans l'histoire mais le retour en un point du cycle<sup>19</sup> de l'histoire.

Sur l'ensemble du volume, il ne se relève qu'une occurrence du mot

<sup>18</sup> Alain Rey, « Un mot révolutionné ; un concept trahi », dans *Romantisme et Révolution(s)*, textes réunis par Daniel Couty et Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF. Les entretiens de la Fondation des Treilles », 2008, p. 12.

<sup>19</sup> La fin des années 1820 voit plusieurs penseurs s'intéresser à cette notion de cycle dans l'histoire, dont Ballanche (*Essais de palinogénésie sociale*), Michelet (qui lit Vico) et Quinet (traduisant Hegel).



Charles-Joseph Traviès, « Ah! scélérate de poire pourquoi n'es-tu pas une vérité! », *La Caricature*, n° 76, 12 avril 1832, pl. 153.

« révolution » – mais son emploi est significatif –, dans la « Préface », lorsque le narrateur confie au lecteur ses convictions politiques :

Quant à mes opinions politiques, elles sont de la plus grande simplicité. Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements [*sic*] de dynasties, je suis arrivé à ceci — 0.

Qu'est-ce qu'une révolution ? des gens qui se tirent des coups de fusil dans une rue : cela casse beaucoup de carreaux ; il n'y a guère que les vitriers qui y trouvent du profit. Le vent emporte la fumée : ceux qui

restent dessus mettent les autres dessous ; l'herbe vient là plus belle le printemps qui suit ; un héros fait pousser d'excellens [*sic*] petits pois.

On change aux bâtons des mairies les loques qu'on nomme drapeau. La guillotine, cette grande prostituée, prend au cou avec ses bras rouges ceux que le plomb a épargnés, le bourreau continue le soldat, s'il y a lieu, ou bien le premier drôle venu grimpe furtivement au trône, et s'assoit dans la place vide. Et l'on n'en continue pas moins d'avoir la peste, de payer ses dettes, d'aller voir des opéras comiques sous celui-là comme sous l'autre. C'était bien la peine de remuer tant d'honnêtes pavés qui n'en pouvaient mais (p. 33).

Une vision nihiliste de la révolution émane de ce passage. Des « gens » s'entretuent sans que l'on sache vraiment pourquoi. Le combat pour la cause juste dégénère en une tuerie absurde. Les pertes humaines, le faible regain d'activité dont bénéficient les vitriers et la promesse d'une récolte prochaine exceptionnelle grâce au super-engrais des héros sont d'ailleurs, à l'heure du bilan, mêlés indistinctement. Total : la révolution compte pour zéro. Typographiquement immanquable, le chiffre « 0 » dresse le constat sans appel d'une nullité du processus révolutionnaire<sup>20</sup>. La révolution ici définie ne modifie pas en profondeur la société : le citoyen vit à l'identique avant et après. L'unique changement donné comme tel, c'est-à-dire le remplacement du drapeau, n'est qu'un changement purement symbolique. L'immense déception qui suit les révolutions est à la mesure de leurs dénouements insatisfaisants : le glissement dans la terreur (figuré par la guillotine promue « grande prostituée ») ou la confiscation de la victoire au profit d'un seul (figurée par le « premier drôle venu », usurpateur qui s'empare du pouvoir illégitimement). La révolution ne serait donc qu'une grande illusion collective. Un nuage de fumée.

Même le drapeau devient un étendard de la confusion. Car, présentement, de drapeau, il n'y en a pas. En réalité, ce nom trompeur sert seulement à masquer des « loques ». Le drapeau constitue ainsi l'élément d'un décor, et ce, au moment précis où le texte parle aussi d'un « héros », donc d'un personnage. La révolution bascule en plein dans le théâtre. Toutes les composantes d'une pièce semblent effectivement réunies : de la trame dramaturgique aux tableaux successifs, des rôles (le bourreau, le soldat, le drôle) aux effets grands-guignolesques, jusqu'au public qui, la représentation finie, retrouve ses occupations ordinaires. Voilà une pièce qui, tragédie

<sup>20</sup> On trouvera d'autres éléments de réflexion concernant ce « 0 » dans « *Les Jeunes-France* : un hiatus entre l'histoire et l'histriion ? », communication au colloque international *Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire*, Martine Lavaud et Corinne Saminadayar-Perrin dir., Montpellier, 9-10 juin 2011, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 34, 2012, p. 214-233.

en puissance, mute finalement en farce. Devant ce rendez-vous manqué avec l'histoire, ce 89 non-récidivé, le narrateur ressent un désenchantement qui, *mutatis mutandis*, possède déjà quelque ressemblance avec l'état d'esprit qui se manifesterait, une révolution plus tard, en 1848. Car, si la conscience de vivre un *remake* raté de 1789 est très présente chez les acteurs de 1848, le phénomène se laisse deviner antérieurement. Il suffit d'observer les maints gilets rouges flamboyants dans les textes ayant trait aux années 1830 – par exemple, *Les Misérables* montrent Grantaire et Bahorel équipés respectivement d'« un gilet à la Robespierre<sup>21</sup> » et d'« un gilet cramois<sup>22</sup> », sur les barricades de juin 1832. Chez Gautier, où les gilets sont particulièrement à la mode, la révolution n'est plus qu'une mystification. D'où, dans cet extrait, une déréalisation par théâtralisation.

Ce théâtre de la révolution ressurgit dans un autre contexte, lorsque les Jeunes-France du « Bol de punch » arrivent à la maison de l'orgie. Leur tohu-bohu effraie le voisinage. Le quartier est en révolution. « Les honnêtes bourgeois du quartier, ne sachant à quoi attribuer ce tintamarre, s'imaginaient qu'on allait donner une seconde représentation des immortelles au profit de la république » (p. 219). Si l'on admet, avec Michel Crouzet<sup>23</sup>, que les « immortelles » sont un autre mot pour dire les journées de Juillet<sup>24</sup>, alors les Trois Glorieuses, désormais mises en pièce, perdent leur caractère référentiel, temporel et numérique pour s'ancrer dans un temps indéfini. En parallèle, le principe même de « représentation » induit une reproduction, et partant, une réactivation du réel, tandis que l'adjectif ordinal ajoute l'idée d'une série. Indubitablement, la donnée de la répétition participe de la révolution qui n'est, dès lors, plus comprise comme un événement ponctuel et historique mais comme un épiphénomène périodique et monotone. Nul hasard donc si la métaphore de la germination inscrit la révolution dans le cycle de la nature. Gautier renoue ainsi avec le sens initial du latin *revolutio* : retour. Beaucoup plus radicale cependant se révèle une autre interprétation de ces lignes. Il s'agirait de discerner, plutôt qu'une révolution anhistorique à force d'être répétée, une révolution interrompue qui s'achèverait enfin. La première représentation – comprendre : juillet 1830 – ayant entamé une marche révolutionnaire finalement suspendue, une seconde

<sup>21</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, t. II, p. 1158.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1452.

<sup>23</sup> Voir *Les Jeunes France, romans goguenards*, édition de Michel Crouzet, Paris, Séguier, 1995, note 28, p. 229.

<sup>24</sup> L'expression « immortelles journées » apparaît, en effet, dès 1830, pour désigner les Trois Glorieuses.

représentation s'avérerait nécessaire pour aboutir au changement de régime souhaité. Cette dernière approche s'accorde d'ailleurs avec le sens premier du numéral « seconde » qui, contrairement à « deuxième », n'est censé s'appliquer que pour une suite binaire. Dans cette perspective, il n'y aurait évidemment pas de troisième représentation puisque la seconde devrait suffire à faire advenir la République.

Avec certes quelque audace, on avancera qu'une figure synthétise la révolution dans *Les Jeunes-France*: l'ellipse. Parce que les journées de Juillet font l'objet d'une ellipse historique. Parce que le graphisme de « 0 » dessine la forme circulaire d'une ellipse. Et parce que l'ellipse décrit le retour cyclique par excellence, le mouvement orbital des corps célestes.

Aux frères Goncourt, le vieux Fortunio fit un jour cette confidence saturdayenne: « [...] je suis une victime des révolutions... sans blague<sup>25</sup>. » Ce triste constat d'un homme arrivé au crépuscule de sa vie résume la *jettatura* qui accompagna l'écrivain tout au long de son existence. Fier dans son mirifique pourpoint écarlate au commencement de 1830, Gautier sera un révolutionnaire manqué, s'efforçant de maintenir son art à bonne distance du guignon des révolutions. Vaine chimère. On tombera d'accord avec Stéphane Guégan qui, interviewé au sujet de sa récente biographie consacrée à l'auteur du *Fracasse*, déclarait: « Malgré cette volonté de se tenir à l'écart du débat, la politique le rejoint, la politique le rattrape. La politique le rattrape à son corps défendant<sup>26</sup>. » *Les Jeunes-France*, il est vrai, ne se veulent point des romans historiques prétendant expliquer le sens des révolutions. Reste que le livre est né de la révolution. L'écume des romans en garde le sel de l'écœurement. En un mot, la révolution constitue le filigrane caché derrière le texte. Errante, intermittente, l'écriture paradoxale de la révolution n'en demeure pas moins virulente car les Jeunes-France se montrent des francs-tireurs très habiles de l'armée du rire. Or, le rire n'est-il pas déjà le signal d'une révolte qui se trame? Décidément, *Les Jeunes-France* n'en finissent pas d'étonner: ils sont bien, à leur façon, les « romans goguenards » de la révolution.

<sup>25</sup> Théophile Gautier, cité par E. de Goncourt dans sa « Préface » à l'ouvrage d'É. Bergerat, *Théophile Gautier...*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>26</sup> Propos de Stéphane Guégan, recueillis par William Irigoyen pour *Entre les lignes, le rendez-vous littéraire quotidien d'Espace 2*, animé par Christine Gonzalez et William Irigoyen: « Théophile Gautier le touche-à-tout », émission du 18 avril 2011. Podcast disponible sur: [http://download-audio.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/2011/entre-les-lignes\\_20110418\\_full\\_entre-les-lignes\\_02e37af2-ded3-4fc5-8963-3e93abf0ae75-128k.mp3](http://download-audio.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/2011/entre-les-lignes_20110418_full_entre-les-lignes_02e37af2-ded3-4fc5-8963-3e93abf0ae75-128k.mp3).

**CAHIER D'ORAGES**

*Fil-rouge*



## *Présence des femmes poètes dans l'Almanach des Muses, de la prise de la Bastille à Thermidor*

Jean-Noël Pascal

Apparu en 1765 (et destiné à durer jusqu'en 1833), l'*Almanach des Muses*, soucieux de faire place aux productions poétiques fugitives émanées de plumes célèbres ou moins connues<sup>1</sup>, a incontestablement joué un rôle majeur dans l'émergence d'une sorte de conscience d'appartenir à un groupe chez les femmes poètes, relativement nombreuses, auxquelles il a, dès l'origine, ouvert ses pages. On n'y reviendra pas, la question ayant été éclairée, à partir de sondages ou de manière plus synthétique, par différentes études parues ou en voie de publication<sup>2</sup>. L'objectif de notre feuilleton, aujourd'hui, est simplement de réfléchir sur l'inventaire des pièces de vers insérées entre 1790 et 1795 dans le périodique, qui traverse l'époque révolutionnaire non sans connaître quelques soubresauts et diverses mutations<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voir Frédéric Lachèvre, *Bibliographie sommaire de l'Almanach des Muses*, Paris, Giraud-Badin, 1928.

<sup>2</sup> Voir notamment, parmi les contributions fondamentales de Catriona Seth, « Les Muses de l'*Almanach*: la poésie au féminin dans l'*Almanach des Muses*, 1789-1819 », dans *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Christine Planté, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 105-119; voir encore *Almanachs et anthologies poétiques*, dir. Jean-Noël Pascal, n° 28-2009 des *Cahiers Roucher-André Chénier*. J'ai donné au *Dictionnaire des femmes des Lumières* (dir. Valérie André et Huguette Krief), à paraître chez Champion dans les mois à venir, une série d'articles destinés à faire le point sur la question.

<sup>3</sup> Claude Sautereau de Marsy (1740-1815), rédacteur en titre de l'*Almanach* de 1765 à 1793, est visiblement politiquement plus timide que le poète Louis-Étienne Vigée (1758-1820), qui lui succède pour la période 1794-1820, après avoir été son collaborateur éditorial depuis 1789 (voir F. Lachèvre, *op. cit.*, p. 13). Vigée, quoi qu'il en soit, fait très libéralement place (mais surtout après Thermidor) à la poésie « républicaine », au lyrisme patriotique et aux hymnes entraînants destinés à l'exécution collective et publique.

mais ne cesse jamais son activité : à un moment où la condition des femmes connaît, avec peine, quelques changements majeurs, les textes que l'éditeur de l'*Almanach* leur permet de publier en portent-ils quelques traces, ou bien demeurent-ils conformes à la tradition de la poésie galante, légère et de circonstances, qui partage l'espace du périodique annuel avec les bonnes feuilles des recueils à paraître ou, désormais, avec des pièces, parfois assez amples, qui ont déjà connu une certaine diffusion et entretiennent un rapport avec l'actualité, politique notamment ? Autrement dit, les « muses de l'*Almanach* » continuent-elles, alors que n'a pas encore éclaté la querelle des femmes poètes<sup>4</sup> malignement initiée par Le Brun-Pindare en 1796 et avant que Constance Pipelet n'exprime vigoureusement, début 1797, avec son *Épître aux femmes* lue au Lycée républicain, la revendication brillamment argumentée de la nécessaire égalité des sexes vis-à-vis de la culture, des lettres et des arts<sup>5</sup>, à égrener leur chapelet de piécettes convenues, ou bien, emportées par le mouvement général qui s'empare de la poésie, se consacrent-elles à des chants plus ambitieux ou plus directement inscrits dans l'histoire en train de se faire ?

\*\*

Commençons par un rapide état des lieux en suivant la chronologie. La livraison de 1790 de l'*Almanach* – en théorie, des textes essentiellement rédigés en 1789 – donne à lire des vers de M<sup>me</sup> de Bourdic (3 textes), de M<sup>me</sup> Dufrenoy (4 textes), de M<sup>me</sup> de La Férandière (5 textes), de M<sup>me</sup> Laugier de Grandchamp (1 texte), de M<sup>me</sup> de Montanclos (1 texte), sans compter quelques *Vers à Voltaire*, forcément très antérieurs, attribués à la sœur de Frédéric II, la reine Ulrique de Suède. En réalité, toutes ces poétesses sont déjà relativement bien connues. Marie-Anne-Henriette Payan de L'Étang (1746-1802) a figuré, presque sans désespérer, dans le recueil périodique dès 1769, à l'heure où paraissait une mince brochure réunissant ses premières œuvrettes poétiques<sup>6</sup>, d'abord comme marquise d'Antremont jusqu'en 1776, puis comme baronne de Bourdic, du nom de son deuxième mari. Elle y apparaîtra encore, à partir de 1798, comme madame Viot, du

<sup>4</sup> Voir Jean-Noël Pascal, « Les Muses à l'assaut du Pinde », dans *Orages, littérature et culture*, n° 8-2010, p. 341-360.

<sup>5</sup> Voir Catriona Seth, « *L'Épître aux femmes* : textes et contextes », dans *Constance de Salm*, dir. Jean-Noël Pascal, n° 29-2010 des *Cahiers Roucher-André Chénier*, p. 41-63.

<sup>6</sup> *Poésies de M<sup>me</sup> la marquise d'Antremont*, Amsterdam, s.n., 1770, 64 p.

nom de son dernier époux, et même, en 1813, à titre posthume. Sa contribution à l'*Almanach*, pour 1790, comprend d'abord un conte galant plutôt bavard intitulé *Le bon ménage* (p. 107-111), dont le thème éculé est la jalousie : Volsain, l'époux, et Isabelle, sa femme, vivent de très moderne façon une union qui ne leur interdit pas les aventures, mais elle s'éprend sérieusement de Valcour, que lui a présenté son mari. Malheureusement, l'amant est jaloux et sa maîtresse, à la fin de l'histoire, le congédie en déclarant préférer son légitime époux, même s'il est libertin et superficiel. Le sens de cette narration n'est pas d'une absolue clarté. S'y ajoute une « traduction libre » d'une églogue de Pope, *Alexis ou l'Été* (p. 151-156) : il s'agit d'une version soignée et plutôt réussie, malgré du délayage, de la deuxième section des *Poésies pastorales* du poète britannique, qui figurent par exemple dans le premier volume de l'édition des *Œuvres complètes* (p. 25-30), donnée en 1779 à Paris chez la Veuve Duchesne par l'abbé de Laporte. Mais le morceau le plus intéressant est le troisième, une brève épître badine *À M. de La Harpe qui prétendait qu'il commençait à vieillir* (p. 255-256) : sur un ton léger et amical, en rappelant l'exemple de Fontenelle, la poétesse invite l'écrivain célèbre à devenir à son tour « l'heureux Nestor des amants », pour conserver la jeunesse que donne l'amour. On y reconnaît la virtuosité d'une spécialiste des échanges de la poésie de société : la réponse de La Harpe, parfaitement galante, est du reste reproduite après le texte (p. 256-258).

Comme M<sup>me</sup> de Bourdic, Jeanne-Amable Petiteau (1736-1819), marquise de La Férandière – dont le nom complet n'est pas imprimé par l'*Almanach*, qui se contente de « madame la marquise de La Fer\*\* » –, est une habituée du périodique poétique, où elle est apparue pour la première fois en 1779. On l'y retrouvera jusqu'en 1799, puis une dernière fois en 1808, peu après la parution du recueil de ses Œuvres<sup>7</sup>. Poétesse provinciale posant volontiers à la sage grand-mère expérimentée, l'écrivaine rédige avec régularité un nombre considérable de fables bien troussées<sup>8</sup>. Quatre d'entre elles figurent dans le volume de 1790 : *Le Merle et l'Hirondelle* (p. 14), *L'Homme et le Cheval* (p. 97-98), *Les Grenouilles et les Poissons* (p. 225-226), *Le Singe à la cour du Lion* (p. 253-254). Les moralités sont traditionnelles, mais les récits

<sup>7</sup> *Œuvres de madame de La Fer...*, Paris, Colnet, Debray et Lenormand, 1806. L'ouvrage comporte deux parties, la première consacrée aux *Fables*, la seconde aux *Poésies fugitives* (dont plusieurs romances avec la musique).

<sup>8</sup> Voir Jean-Noël Pascal, « La Glaneuse, la Fauvette et la Maîtresse d'école », dans *Poétesses et Égéries*, dir. Édouard Guitton, n° 17-98 des *Cahiers Roucher-André Chénier*, p. 17-32.

plutôt bien tournés, notamment celui de la dernière pièce, qui raconte comment le singe perd progressivement sa faveur auprès du despote dont il s'est chargé de faire l'éloge et retranche progressivement les qualités qu'il avait attribuées à son maître, pour en arriver à la conclusion qu'il faut attendre la mort des souverains pour les louer. Mais, quoi qu'il en soit, l'apologue fonctionne en dehors du contexte du temps. Un cinquième texte, intitulé *Réflexion* (p. 106), moralise brièvement et élégamment, de manière désabusée, sur le thème de la conquête amoureuse: un amant volage, parvenu à séduire sa maîtresse, se lasse vite des charmes qu'il lui trouvait.

Pour M<sup>me</sup> Laugier de Grandchamp (née peut-être en 1765), c'est sous son nom de fille, Gaudin<sup>9</sup>, qu'elle est apparue dans l'*Almanach* en 1783, signant de son nom d'épouse entre 1786 et 1790, date de sa dernière pièce publiée, alors que par ailleurs son activité poétique semble s'être poursuivie à l'époque de Napoléon. L'« anecdote historique » intitulée *Les serviteurs généreux* (p. 115-120) est en fait un long conte édifiant qui met en scène les deux vieux domestiques d'un curé, revenus porter assistance à leur maître qui, après leur retraite, avait mal géré sa dépense et vivant alors avec lui sur un pied d'égalité. Les quelques vers de la conclusion peuvent, sans que cela soit vraiment certain, donner lieu à une lecture en contexte contemporain: ils définissent « la divine liberté », non pas celle qui « des lois bravant la liberté » conduit à « la licence », mais celle qui reconnaît – c'est le dernier vers – « Le frein des mœurs et de la probité ». Marie-Émilie Mayon de Montanclos (1736-1812), quant à elle, a donné quelques vers à l'*Almanach* en 1775, mais c'est surtout sous l'Empire qu'elle figurera fréquemment au recueil<sup>10</sup>. Elle est néanmoins très connue, ayant rédigé, en 1774, le *Journal des dames* et travaillé pour le théâtre. Ses *Œuvres diverses* sont justement sous presse<sup>11</sup> au début de 1790. Comme M<sup>me</sup> de Bourdic, c'est dans le cadre d'un échange qu'elle apparaît dans le périodique: les stances très joliment écrites *À l'auteur de la chanson « La plus jolie »* (p. 23-24), qu'elle adresse au poète Auguste Gaude en badinant sur son grand âge qui lui interdit désor-

<sup>9</sup> Une demoiselle Gaudin a concouru au prix de l'Académie française, en 1779, pour l'*Éloge de Voltaire*: il semble que ce soit la sœur aînée de la future M<sup>me</sup> Laugier de Grandchamp.

<sup>10</sup> On lit à tort dans divers ouvrages de référence (et notamment dans le *Dictionnaire des journalistes* disponible en ligne) qu'elle était connue pour « de nombreuses pièces fugitives dans l'*Almanach des Muses* » dès l'époque – de janvier à novembre 1774 – où elle rédige le *Journal des dames*.

<sup>11</sup> *Œuvres diverses de M<sup>me</sup> de Montanclos, ci-devant M<sup>me</sup> de Princen*, Paris, Delalain, Genève, Bardé, Manget et Cie, 1790, 2 vol. in-12.

mais de briguer le titre de « la plus jolie », sont accompagnées d'une réponse dans laquelle le chansonnier la nomme glamment « muse et grâce ».

C'est cependant, de toute évidence, Adélaïde-Gillette Dufrenoy (1765-1825) qui mériterait ce titre, au vu des vers qu'elle insère dans l'*Almanach*, où elle a fait ses premiers pas en 1786 et auquel elle donnera régulièrement des pièces jusqu'à sa mort. Ces quatre textes sont, en effet, les prémices de ce qui deviendra, en 1806 et 1813, le très original recueil élégiaque de la poétesse<sup>12</sup>, parfois surnommée Sapho en raison du caractère brûlant de certains de ses poèmes<sup>13</sup>. Les *Vers sur le Luxembourg* (p. 249-250) sont une tendre méditation désenchantée sur l'amour, la rêverie et la nature, qui finit par une adresse à Parny, le Tibulle français, avec lequel la poétesse déclare partager la déception amoureuse. Dans *Le pouvoir d'un amant* (p. 71-72), c'est une brûlante déclaration d'amour, marquée certes par la tradition de la poésie érotique, mais dans une perspective incontestablement inversée par rapport à une vision usuellement plutôt masculine, que développe une voix poétique qui n'hésite absolument pas à s'exhiber comme sujet lyrique, de sorte que *Le changement* (p. 145-146), qui évoque avec pudeur le douloureux moment où la relation amoureuse doit évoluer de la passion violente à la tendre amitié, apparaît déjà comme l'esquisse émouvante d'une diégèse élégiaque en construction : une histoire s'amorce, conformément – du moins, c'est probable – au modèle réactivé par les poètes élégiaques masculins (Bertin, Parny) des années 1780. Le dernier texte, une épître élégiaque un peu longue de *Zulma à sa mère* (p. 31-34), se lamente sur le refroidissement des relations entre une fille et sa mère : malgré la délégation fictionnelle de la voix poétique, le morceau contient des indications assez transparentes de son caractère autobiographique et parvient aisément à émouvoir le lecteur, malgré sa saturation un peu exagérée par la topique mélancolique et plaintive (métamorphose négative de l'univers, lyre qui n'émet plus que des sons gémissants, caractère fugace des moments de bonheur, etc.).

\*\*

<sup>12</sup> Le recueil élégiaque de M<sup>me</sup> Dufrenoy est d'abord inclus dans ses *Opuscules poétiques* (Paris, Arthus Bertrand, 1806), dont les pièces érotiques constituent le deuxième livre, avant de devenir, si l'on veut, plus ostensible dans le volume des *Élégies suivies de poésies diverses* (Paris, Librairie d'éducation et de jurisprudence d'Alexis Eymery, 1813), dont les quatre premiers livres sont dédiés aux poésies amoureuses. J'ai entrepris l'édition critique – complexe – de ces textes.

<sup>13</sup> Sur la référence à Sapho à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Huguette Krief, *La Sapho des Lumières*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le dix-huitième siècle », 2006.

La livraison de 1791 permet de retrouver M<sup>me</sup> de Bourdic (2 textes), M<sup>me</sup> Dufrenoy (3 textes) et M<sup>me</sup> de La Férandière (5 textes). Auprès d'elles figure cette fois, mais pour un seul morceau, une femme bien connue elle aussi dans les milieux mondains et littéraires, romancière, poétesse<sup>14</sup> et salonnière très active depuis les années 1770, Fanny de Beauharnais (née Marie-Anne-Françoise Mouchard de Chaban, 1737-1813), dont les *Vers à l'amitié* (p. 21-23), de belle facture, jouent fort subtilement, pour déplorer le silence d'un ami qui néglige d'écrire, sur la distinction entre l'amour, qui « soupire en secret », et l'amitié, qui « redit cent fois ce qu'elle a déjà dit » : c'est l'école de Dorat et des poètes légers, assurément, avec ce petit rien de préciosité qui en fait tout le prix, pourvu qu'on sache s'arrêter aux frontières de l'artifice. Apparaît aussi, dans ce recueil de 1791, le nom de Sophie de Jaucourt, auteur de deux textes. Si le premier, *Mes inconséquences* (p. 25), n'est qu'une assez brillante pochade sur les inégalités d'humeur de la poétesse, le second retient l'attention, du moins par son titre qui l'inscrit délibérément dans le cours des événements contemporains. Cette *Adresse de l'Amour à l'Assemblée nationale sur le Décret contre la Noblesse* (p. 101-102) n'abandonne cependant pas le ton léger et l'élégance mondaine : il s'agit de solliciter « Un décret contre ceux qui profanent l'Amour », maître très despotique des humains et « premier citoyen » du monde. L'insouciance règne encore dans les milieux littéraires, qui sans doute ne perçoivent pas, en 1790, quels nuages s'amoncellent sur la société d'Ancien Régime.

Les pièces signées par la marquise de La Férandière ne sont pas forcément plus clairvoyantes. Si *Le conseil des Renards* (p. 6-7) est bien une fable politique, c'est à la manière traditionnelle de La Fontaine : on y invite le lecteur à ne pas décrier trop précocement un roi malade, qui pourrait bien retrouver la santé. Les trois autres apologues reproduits par l'*Almanach* sont encore bien moins ambigus : *L'Abeille et le Limaçon* (p. 52) n'est qu'une variation pédagogique de plus sur le thème de l'oisiveté et du travail ; *Jupiter et l'Homme marié* (p. 168) rappelle qu'on perçoit toujours mieux les défauts d'autrui que les siens propres ; *Les deux Campagnards* (p. 123-124), dans une tonalité voisine de celle qu'on trouvera bientôt chez Florian, dont le recueil sera imprimé fin 1792, hésite entre la sensibilité et l'épigramme. Quant à *L'amitié trahie* (p. 215-216), c'est une sorte de romance minuscule qui laisse entendre la tristesse d'une femme vieillissante, face à l'abandon dont elle est victime de la part d'une amie oublieuse, conventionnellement appelée

<sup>14</sup> *Mélanges de poésies fugitives et de prose sans conséquence, par M<sup>me</sup> la comtesse de \*\*\**, Amsterdam et Paris, Delalain, 1776.

Thémire. Les deux textes de M<sup>me</sup> de Bourdic ne sont certes pas plus inscrits dans leur temps : le bref *Impromptu* en cinq vers pour un tableau de Pougens (p. 7) est accompagné d'une très belle *Épître à ma muse* (p. 163-167), à la manière de Chaulieu ou de Gresset – tous deux cités –, qui annonce selon le système de la prétérition que la poétesse, qui connut quelques succès grâce à ses vers, « Enfants légers d'un doux loisir », préfère désormais la « solitude » et la « tranquillité ». On y cherche même en vain des indices qui feraient écho à la condition particulière des femmes poètes : la « fauvette » Bourdic n'est pas vraiment différente des innombrables Philomèles de l'autre sexe qui gazouillent dans les recueils contemporains.

C'est donc encore Adélaïde Dufrénoy qui retient l'attention dans cette livraison de l'*Almanach*. Le morceau intitulé *L'amour* (p. 106), ou *L'amour fin* (dans la table des matières), destiné à demeurer l'un des plus connus de la poétesse, évoque le plaisir, toujours mêlé de quelque douleur, de l'attente et les sentiments contradictoires qui se partagent une âme amoureuse : il est si évidemment destiné à servir d'ouverture à une suite élégiaque qu'on ne s'étonne guère de le retrouver en position initiale, après le préambule sur *L'origine de l'élégie*, dans le premier livre du recueil complet<sup>15</sup>, en 1813. *L'Emploi de la journée d'une amante* (p. 135-138), pièce présentée comme l'« imitation d'un poète espagnol », décrit par le menu, avec une sensibilité vraiment touchante, les mille petits riens qui scandent la journée d'une femme entièrement occupée à attendre celui qu'elle aime, le trouvant – jusqu'à sa venue – dans tous les objets qu'il a pu toucher, puis évoque de vibrante manière le rendez-vous et enfin la séparation jusqu'au lendemain. Écrire le poème, ici, c'est visiblement faire exister le sentiment : l'élégie, genre artificiel s'il en est dans ses origines et sans doute jusque dans les petits chefs-d'œuvre qui ont marqué sa résurgence dans les années 1780, devient une véritable confidence personnelle, ce que la poétesse reconnaît, dans une note de l'édition de ses *Opuscules*, en 1806, où elle avoue que le texte lui « appartient en entier » et qu'elle ne l'a présenté comme une imitation que « pour ne point donner carrière à la malignité<sup>16</sup> ». Il n'y manque même pas les allusions brûlantes, inscrites dans la topique générique, mais bien moins conquérantes, bien moins vulgaires, chez Adélaïde Dufrénoy que chez ses modèles masculins de la génération précédente :

<sup>15</sup> M<sup>me</sup> Dufrénoy, *Élégies*, 1813, *op. cit.*, livre I, p. 10-11. En revanche, à l'heure des *Opuscules poétiques*, en 1806, le morceau se trouve près de la fin du deuxième livre (*op. cit.*, p. 77).

<sup>16</sup> *Opuscules poétiques*, *op. cit.*, p. 88.

Qu'ils sont courts et délicieux  
 Ces moments d'abandon, et d'extase et d'ivresse,  
 Où, confondant leurs cœurs et leurs sens et leurs vœux,  
 L'heureux amant, son heureuse maîtresse,  
 Sans leurs doubles plaisirs, oublieraient qu'ils sont deux!

Une authentique voix poétique, donc, se fait entendre ici, tributaire certes de celle de ses récents modèles, mais en route vers son autonomie en courant le risque de la poésie personnelle. Le troisième morceau signé par M<sup>me</sup> Dufrénoy dans l'*Almanach* pour 1791, *L'anniversaire* (p. 197-199), tout vibrant qu'il est, est peut-être moins original, notamment par l'usage un peu voyant de procédures rhétoriques passionnées (la prosopopée) : il célèbre, en un long thrène dolent, le souvenir d'une sœur disparue.

\*\*

On retrouve, en 1792, Adélaïde Dufrénoy (4 textes), aux côtés de M<sup>mes</sup> de Beauharnais (1 texte), de Bourdic (2 textes), de La Férandière (5 textes) et de Jaucourt (2 textes). Il est assez difficile, assurément, de déterminer des inflexions majeures dans le *corpus*. Les fables de la marquise de La Férandière, dont l'*Almanach* reproduit aussi quelques vers sur l'amitié *À une jeune personne* (p. 214), sont toujours fidèles à la tradition, même *Le Financier et le Paysan* (p. 31), qui semble s'insurger contre l'inégalité entre les nantis et les pauvres, ou *La naissance du Lionceau* (p. 141-142), qui montre une génisse prudente peu soucieuse d'aller fêter à la cour la royale naissance d'un futur despote : de tels apologues pullulaient déjà dans les années 1770, à l'heure justement où la poétesse entreprenait la rédaction des siens. Quant à *L'Éléphant et le Singe* (p. 174), il s'agit d'une variation, plutôt réussie, sur la raillerie, considérée comme une marque de la faiblesse de ceux qui ne sont pas de taille à se défendre autrement. Il n'y a que *L'Oiseau de passage et les Pigeons* (p. 201-202), qui semble faire allusion à l'émigration, dont on sait qu'elle se précipita après l'épisode de la fuite à Varennes : on y dépeint les menaces qui pèsent sur bien des « animaux à deux pieds », qui sont « forcés de quitter leur demeure », alors que la contrée est livrée en proie aux « Tigres, loups et renards, singes, taupes et rats »... La pièce, probablement, témoigne d'une inquiétude, mais il serait exagéré de l'interpréter comme anticipant sur les épisodes futurs de la Terreur<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Voir Jean-Noël Pascal, « Antoine Vitalis : des fables pendant la Terreur », dans *Les Poètes sous la Terreur*, dir. Édouard Guitton, n° 15-1995 des *Cahiers Roucher-André Chénier*, p. 89-104. La même question se pose de savoir dans quelle mesure les apologues de Florian reflètent plus ou moins le climat d'incertitude qui régnait en France en 1791-1792.

Les vers de Sophie de Jaucourt *À une prude ci-devant coquette* (p. 124) sont parfaitement plats, mais ceux qu'elle adresse *À la raison que je veux avoir* (p. 24) témoignent d'un esprit élégant et fin. Ceux de M<sup>me</sup> de Bourdic *À une jolie dévote* (p. 109-110) raillent aimablement la conversion prématurée d'une jolie femme à « une dévotion qui défend les plaisirs », mais ses *Vers trouvés à Trianon, sous le saule pleureur, vis-à-vis de la grotte* (p. 197-198) évoquent la « cabale ennemie » qui s'est acharnée sur la reine Marie-Antoinette, naguère « idole chérie » et bienfaitrice de la France. Non sans habileté, la poétesse met en scène la colère de la nature (l'orage gronde) et son dépérissement (la verdure se flétrit) : l'écriture allégorique semble donc bien exprimer une prise de position – ici mélancoliquement défavorable aux temps nouveaux – face à l'événement.

Rien de tel, en revanche, dans la piécette de Fanny de Beauharnais, *L'âge du bonheur* (p. 4), qui regrette les temps heureux de l'enfance, ni dans les contributions de M<sup>me</sup> Dufrenoy. Une galante série de *Couplets* (p. 14) invite les amants à redoubler d'attentions, s'ils veulent que les maîtresses tiennent leurs serments. *Les Serments* (p. 99-100) s'inscrivent clairement dans la série élégiaque initiée dans les deux années précédentes de l'*Almanach* : c'est la phase topique, dans la diégèse des suites conventionnelles, de l'impossible palinodie, qui conduit à une rechute... La poétesse négocie ce moment avec une maîtrise rhétorique ostentatoire et une sensualité d'excellent aloi :

Je lui disais, non, je n'ai plus d'amour ;  
 Mais je laissais sa main presser la mienne ;  
 Mais malgré moi, ma main pressait la sienne ;  
 Mais des soupirs échappés de mon sein  
 Le suppliaient d'adoucir mon destin ;  
 Mais je laissais ses lèvres palpitantes  
 Se rapprocher de mes lèvres brûlantes :  
 Ma bouche encore opposait des refus ;  
 Mais, le cœur plein du feu qui me dévore,  
 En lui jurant que je ne l'aimais plus,  
 Je lui prouvais que je l'aimais encore.

Difficile de nier, à la lecture de ces vers vibrants, qu'Adélaïde Dufrenoy ne soit vraiment parvenue, à ce stade de l'écriture de sa suite élégiaque, à renverser la perspective traditionnellement masculine de ce type de texte pour la remplacer par une posture personnelle, d'une efficacité érotique sans doute bien supérieure aux rodomontades conquérantes des élégiaques soldatesques de ses prédécesseurs. La minuscule pièce intitulée *Le répit* (p. 166) souffre peut-être de son caractère excessivement spirituel, tandis

que les vers *À une insensible* (p. 189-190), destinés à prévenir une confidente qui ignore les grands élans de la sensibilité que son tour viendra d'aimer, dessinent en filigrane avec une justesse psychologique confondante la nature même de la métamorphose que peut causer une passion absolue dans « une âme bien éprise ». On songe à Julie de Lespinasse explorant les tortueux replis de son cœur supplicié.

\*\*

Dans l'*Almanach* pour 1793, les femmes poètes ne sont plus que deux, M<sup>me</sup> de La Férandière (4 textes) et M<sup>me</sup> de Jaucourt (2 textes). Celle-ci adresse *À Dorat-Cubières* (p. 128) des vers exagérément spirituels, pour le complimenter de son talent poétique, qui conduit à douter de l'égalité entre les hommes et se lamente de manière brillamment convenue sur la fuite du temps dans des *Vers au premier jour du printemps* (p. 180). L'obstinée fabuliste, pour sa part, dans *La consultation* (p. 111-112), revient une fois de plus sur la propension des oiseaux (et des hommes) à voir plutôt les travers d'autrui que les leurs, mais elle laisse peut-être transparaître ses préoccupations du moment dans *Le retour de l'Hirondelle* (p. 173-174), apologue dans lequel la migratrice ailée ne reconnaît plus, au moment d'y revenir, son pays « tout changé », où ne résonnent plus que « des gémissements ». De même, dans *Les deux Villageois* (p. 148), elle affirme avec force – comme Florian au même moment – la nécessité de révéler les dieux, à l'heure où la tentative de déchristianisation révolutionnaire est déjà bien avancée. Mais rien de tout cela ne déborde le cadre traditionnel de la fable et il faut se garder des excès d'une lecture conditionnée par nos connaissances *a posteriori*.

Le recueil pour 1794 ne comporte aucun texte signé par une femme, mais celui pour 1795 ouvre ses pages à deux signatures apparemment nouvelles, dont l'une est assez mystérieuse, tandis que l'autre est appelée à une grande célébrité. Mystérieuse, donc, est au premier abord la citoyenne V., dont quatre textes sont reproduits. Le premier, *L'émigration du Plaisir* (p. 5-7), destiné à être chanté sur l'air de *La Marseillaise*, exprime très nettement le soulagement ressenti par la population française à la chute de Robespierre<sup>18</sup> : désormais, après l'épisode de la Terreur, la paix civile

<sup>18</sup> *L'émigration du Plaisir* sera fréquemment reprise dans des recueils patriotiques, jusque sous Napoléon III, la plupart du temps présentée comme anonyme.

retrouvée va permettre au plaisir de rentrer d'exil<sup>19</sup>. Les *Couplets d'une femme à son mari* (p. 60) sont bien moins originaux : ils évoquent l'évolution des rapports conjugaux, quand la sagesse et l'équilibre succèdent aux folies des inclinations naissantes. La romance d'*Isabelle* (p. 131-132) est spirituelle, assurément, mais sans grand relief. Quant à l'anecdote du *Ministre disgracié* (p. 155-156), son principal intérêt est de comporter une indication de date (1788), en plus du mot d'esprit final, dans lequel un paysan s'efforce de détourner l'ex-ministre de profiter de son retour en grâce pour reprendre son poste : la poétesse était donc active dès avant le début des événements révolutionnaires. Et même longtemps auparavant, en réalité, car l'énigmatique V. cache tout simplement<sup>20</sup> M<sup>me</sup> Viot, auparavant baronne de Bourdic et marquise d'Antremont : le retour d'Apollon est donc aussi, si l'on veut, celui d'une des muses les plus fidèles de l'*Almanach*.

En revanche, Constance-Marie Pipelet, née de Théis (1767-1845), future princesse de Salm, n'est jamais encore apparue dans le périodique poétique. Des quatre textes publiés sous sa signature, un seul est dépourvu de lien ostensible avec l'actualité politique, *Le bon fils, idylle imitée de Gessner* (p. 107-108), version agréablement versifiée et plutôt concise en quatrains de rimes croisées d'une pièce bien connue du poète suisse germanophone. *Le soir* (p. 173), étonnant hymne physico-théologique au créateur, chante la gloire de l'Être suprême, d'une manière qu'on est bien obligé de rapporter aux évolutions religieuses du temps – la course de Robespierre ayant justement été interrompue alors qu'il tentait de fonder le nouveau culte – que la République thermidorienne s'efforce de consolider. Le texte, malgré l'usage du vers court, est d'une réelle beauté et d'une grandeur incontestable :

Cri de la faible créature !  
Voix secrète de la nature !  
C'est toi qui fais vibrer mes sens ;  
J'ai besoin d'un Être suprême :  
Je le vois dans son ombre même,  
Dans son silence je l'entends.

<sup>19</sup> Et à la poésie de retrouver sa place. Le frontispice de l'*Almanach* pour 1795 représente un Apollon, muni de sa lyre, que couronne la bienveillante Liberté, tandis qu'entre eux un petit Amour ailé à l'air béat tient une partition ouverte.

<sup>20</sup> Frédéric Lachèvre l'indique dans son ouvrage sur l'*Almanach*, *op. cit.*, p. 122, col. 1, et par ailleurs le conte du *Ministre disgracié* avait circulé à l'époque de sa rédaction par M<sup>me</sup> de Bourdic, qui ne se cachait pas d'en être responsable.



Frontispice de l'*Almanach des Muses* pour 1795,  
dessin de Queverdo gravé par Gaucher.

Mais en vain il m'offre un refuge ;  
 En vain je connais sa bonté ;  
 Je cherche un dieu, je crains un juge,  
 Et je sens ma fragilité.

C'est cependant un poème, pas un chant destiné à être repris en chœur par la foule dans le cadre des cérémonies... La pièce dédiée au petit tambour *Barra* (p. 132) n'est pas non plus un hymne guerrier, mais plutôt une sorte d'épithaphe assez concise en quatre quatrains de rimes croisées, qui contraste fortement avec la pochade, datée de 1793, toujours en stances de quatre vers, *Sur le Décret qui ordonne de mettre l'âge sur les portes*: la poétesse y proteste avec humour contre une législation peu galante, en jouant sur le thème de la coquetterie féminine, empressée à masquer par d'innocents artifices les signes précurseurs de la vieillesse qui s'avance. On aperçoit donc, dès ces premiers pas de la future princesse de Salm dans l'*Almanach*, à la fois combien elle maîtrise les codes traditionnels de la poésie fugitive et combien elle est apte à traiter les sujets d'idées: son instrument poétique, assez économe, est aussi souple que discret et celle qui va devenir, aux côtés de M<sup>me</sup> Dufrénoy, l'autre poétesse importante<sup>21</sup> des années 1800-1820, commence déjà à affirmer sa voix propre.

\*\*

De cet état des lieux un peu cavalier, on retiendra du moins, outre l'éclosion spectaculaire de la grande poétesse élégiaque, aujourd'hui très injustement négligée, qu'est Adélaïde Dufrénoy, et celle plus timide du futur Boileau féminin – Constance Pipelet fut ainsi surnommée en raison de sa virtuosité dans le genre de l'épître –, que la présence des femmes dans l'*Almanach des Muses* entre 1790 et 1795, même si elle est réelle, n'a rien de massif, ni rien de particulièrement original. Sauf sans doute dans l'élégie – et on a essayé de le souligner de manière répétée dans les lignes qui précèdent –, la voix féminine, en ces temps de Révolution, au sein d'un périodique traditionnellement dévolu aux productions fugitives de circonstances, se cantonne souvent à la pratique d'une poésie brillamment spirituelle et galante, comme du reste le fait la voix masculine. Si l'on perçoit bien, à partir de la livraison de 1792, quelques timides marques des réactions que peuvent causer les temps dans l'esprit des poétesse, elles demeurent voilées,

<sup>21</sup> *Poésies de M<sup>me</sup> la princesse de Salm*, Paris, Didot, 1811. Deuxième édition en 1817.

et souvent difficilement interprétables : la mélancolie de M<sup>me</sup> de Bourdic ou les inquiétudes de M<sup>me</sup> de La Férandière n'ont rien d'assertif et on les devine plutôt qu'on ne les voit vraiment. Il faut en fait attendre Thermidor pour que les langues se délient. Si donc il y a eu un engagement poétique des écrivaines aux temps les plus troubles de la Révolution, ce n'est pas dans l'*Almanach* qu'on peut l'analyser, que cela soit ou non le fruit d'une volonté éditoriale délibérée<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Il est probable, en fait, que cela ne soit pas le fruit d'une telle volonté. Le paradoxe est que, alors que le Consulat et l'Empire vont sensiblement revenir en arrière sur certaines avancées de la condition féminine obtenues pendant la Révolution, la poésie politique féminine – souvent, concédons-le, par le biais de l'éloge poétique – connaîtra alors un véritable développement.

# **CAHIER D'ORAGES**

*Entretien*

© Sophie Bassouls



Photographie d'Hélène Cixous.

*Hélène Cixous*  
*Entretien autour de Stendhal*

**Catherine Mariette:** Hélène Cixous, bienvenue à Grenoble pour cette quatrième rencontre autour de Stendhal<sup>1</sup>. Depuis longtemps connue pour vos travaux théoriques, vos positions féministes, votre travail avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, vous avez aussi écrit des « fictions », comme vous aimez appeler certains de vos écrits. Nous les évoquerons aujourd’hui et nous parlerons surtout de Stendhal, pour lequel vous nourrissez, m’avez-vous confié, une « passion profane », Stendhal, on va le voir, avec qui vous vous accordez pour définir-détester Grenoble, que vous ne connaissiez pas encore hier soir. Il m’a paru drôle de commencer cet entretien en lisant un passage d’*Hyperrêve*, où vous rendez un hommage particulier à Grenoble, un hommage très stendhalien, on va le voir. Il faut évidemment remettre en contexte ce passage que vous allez lire. Vous vous trouvez dans un lieu et dans une situation qui vous insupportent et vous téléphonez à Jacques Derrida pour lui dire votre malaise. Grenoble devient alors un code, un mot de passe pour dire l’exécration et s’en libérer.

**Hélène Cixous:** *Évidemment, je n’avais pas prévu de venir à Grenoble quand j’écrivais cela, et je dois dire aussi que c’est la première fois que je viens à Grenoble et c’est une expérience très particulière. Non, je suis souvent venue à Grenoble évidemment, mais mentalement et « stendhalemment » :*

*Lorsque j’en étais au comble de l’exécration, – à la différence de Stendhal qui au comble de l’exécration grenobloise n’avait personne à qui téléphoner – je me voyais lui téléphoner, je pouvais me représenter l’acte salvateur, je disais : « Je suis à Grenoble », et l’assurance jouait instantanément, je savais qu’il comprendrait et reconnaîtrait mon état de révolusion, ce qui suffisait à me permettre de rester en réalité où je n’étais pas en vérité. « Je suis à Grenoble »,*

---

<sup>1</sup> La Bibliothèque municipale de Grenoble a organisé un cycle de rencontres d’écrivains « Stendhal aujourd’hui » entre 2006 et 2009. L’entretien avec Hélène Cixous a eu lieu dans ce cadre, le 17 mars 2007.

*disais-je si j'étais à Francfort, il pouvait être à « Grenoble » lui aussi, une ville où je ne suis jamais allée et lui non plus, et parfois je pouvais dire « à Gre- », ou bien « à Grand », ou « place Gre- », c'était un mélange des puants ruisseaux et des Granges remplis de grenouilles et recouverts d'une pourriture verte, de la place Grenette avec la place de Grève, je disais gre pour dire le dégoût, l'enfer, la condamnation à mort, l'ignoble<sup>2</sup>.*

*Oui, la personne à laquelle la narratrice peut téléphoner en disant « grr », c'est le personnage de Jacques Derrida. On « grr » ensemble.*

**C.M. :** Voilà, donc, qui donne le ton de votre écriture. Toujours à propos de Stendhal, on a l'impression que les textes qui vous retiennent de lui sont surtout ceux qu'on appelle « intimes » : le journal, la correspondance, et surtout la *Vie de Henry Brulard* que vous affectionnez particulièrement. Ce matin, vous êtes entrée dans l'intimité de Stendhal, dans la chambre où il est né, rue Jean-Jacques Rousseau, puis dans l'intimité de son écriture, devant ses manuscrits. Vous pouvez peut-être nous dire quel est votre Stendhal, à partir de cette nouvelle expérience.

**H.C. :** *Je ne sais pas si je peux parler de « mon Stendhal », d'abord parce que je ne sais pas s'il n'y en a qu'un, je pense qu'il y en a des milliers. Il y en a plusieurs que j'aime, que j'adore. Parmi les Stendhal que j'aime, il y a celui qui, pour quelqu'un qui écrit, est un compagnon extrêmement apaisant et rassurant. C'est celui qui dit : « Bon, je n'ai encore pas de lecteurs, mais je sais que mon lecteur va naître, il me lira en 1880. Je n'ai qu'à attendre cinquante ans et mon lecteur me lira. Puis 1880, ce n'est peut-être pas tellement prudent et si je disais 1900... et puis non, finalement je suis sûr que mon lecteur arrivera en 1924... Ou bien c'est lui qui est en train de vagir dans la maison à côté. » J'ai toujours ri de cela quand j'étais petite, d'abord parce que ça ouvre évidemment tout l'avenir, mais aussi parce que je pense que c'est une loi de la littérature qu'elle arrive à lecture – à lectures au pluriel puisqu'ensuite, d'une lecture à l'autre, mille événements se produisent très, très tardivement, et la personne qui s'aventure dans le monde de l'écriture doit avoir une patience posthume. L'écriture qui est le présent même, qui est la vie même, est en même temps toujours posthume. Et lorsque je lisais ces traces de Stendhal, dont vous savez qu'il constelle son œuvre d'indications temporelles, à la fois de dates, de rappels historiques et d'avenir, je me sens rassurée, et je me dis : il a attendu 124 ans ou à peu près, ou 100 ans – et c'est vrai, le lecteur a commencé à arriver à ce moment-là –, attendons 100 ans, 200 ans. Stendhal, c'est un donneur d'éternité.*

<sup>2</sup> *Hyperèves*, Paris, Galilée, 2006, p. 69.

*L'autre Stendhal que j'aime, évidemment, c'est le génie absolu. Pour moi dans le texte long, déployé, de la littérature française ultramoderne, hypermoderne, il est l'inventeur. Non pas qu'il ait inventé à partir de zéro puisque c'est un héritier. C'est très important de le dire : en littérature on hérite de ce qui a été écrit auparavant et Stendhal est un héritier extrêmement moderne puisqu'il a hérité de pensées, de mouvements, de créations très largement européens ; c'est un grand voyageur de la littérature, ce qui est très important pour nous, et donc d'une part il reçoit, emmagasine, transforme la littérature anglaise dans sa totalité jusqu'au jour où il écrit l'italienne, l'allemande, il baragouine, à sa façon, comme vous le savez, tordante, d'une langue à l'autre, mais il invente aussi quelque chose. Et cette invention, elle est dans des modes d'écriture qui sont des fulgurances, des foudroiements que l'on ne trouve en général qu'en poésie. Disons qu'après Stendhal, pour moi, il y aurait Rimbaud, mais ce n'est évidemment pas du tout le même espace textuel. Rimbaud écrit de manière rassemblée, enfermant des univers dans une page alors que Stendhal a tout le temps, tout l'espace. Mais pour les inventions, les courses, les mutations, les audaces, les formidables témérités, Stendhal, vraiment, est inaugural et d'une certaine manière sans successeur.*

**C.M. :** Vous aimez le rythme, la vitesse de l'écriture du *Brulard*. Votre écriture aussi jaillit, improvise et l'allure de vos textes fait parfois penser à celle des textes de Stendhal. J'aimerais que vous nous lisiez un passage de *L'Amour du loup* où vous avez essayé de parler de l'écriture « galopante » de Stendhal, selon une métaphore qui vous est chère.

**H.C. :** *Je crois que ça suit, justement, de longues citations de Stendhal. Il faudra qu'on y revienne parce qu'il faut dire qu'il est insurpassable. Pour faire écho à ce que vous disiez, je pense que ce qui est admirable avec Stendhal, et c'est une forme de modernité, c'est non seulement sa vitesse, mais c'est sa double vitesse. C'est-à-dire qu'il circule toujours comme s'il était toujours sur deux chevaux – il faut l'imaginer, un cheval, puis l'autre. Il est lui-même à cheval sur les deux chevaux et il est lui-même les deux chevaux. Et il fait la course avec tous ces chevaux, en essayant chaque fois de doubler, de rattraper, de distancer l'autre cheval. Il écrit comme ça. Il faut imaginer des phrases qui démarrent de cette manière, qui sont doublées par d'autres. Ça fait un très drôle de galop :*

*J'aime les phrases longues, segmentées, affolantes, auto-érotiques, obsessionnelles, les hypotaxes alambiquées, l'alambic, l'alchimie qui rêve du Tout et de l'Or. J'aime les parataxes. L'arrêt. Les décisions. Les chutes. J'aime les nominales. J'aime. Gemmes.*

*Je lis Stendhal intime par passion pour ses rythmes. Il file comme un cheval comme un chien de chasse comme un lièvre poursuivi comme un faucon,*

*comme un faux consul, je veux dire un faux Nap., comme il dit pour Napoléon. Je lis Derrida intime par passion pour ses phrases stendhaliennes. « Je suis le dernier des Juifs », dit-il. « Je posthume comme je respire », dit-il. Par passion pour sa chevauchée des clichés, sa façon d'éperonner la langue de tous les jours<sup>3</sup>.*

*La phrase, c'est le mystère, c'est la perle de l'écriture et on distingue en rhétorique classiquement ce qu'on appelle des hypotaxes et ce qu'on appelle des parataxes, c'est-à-dire les petites phrases courtes, comme il y en a dans Stendhal parfois, c'est-à-dire des phrases qui ont quatre mots, qui filent, et puis des phrases au contraire, qui sont comme les phrases à la Proust, qui tournent, qui spiralent, qui intègrent, qui sont des labyrinthes. Ce sont les deux grands pôles de l'écriture, mais, moi, ce qui m'intéresse, c'est de combiner les deux, de faire qu'il y ait, quand nécessaire, une phrase interminable lorsqu'on se perd en soi-même à la recherche de la clé d'un état mystérieux, et puis des phrases qui démarrent comme un chat qui a vu un oiseau.*

**C.M. :** À propos de cheval, il y a un texte de vous que j'aime particulièrement, qui s'appelle « Le livre que je n'écris pas » où Stendhal, ou, plutôt, Fabrice Del Dongo, tire le fil du texte, vous sert de fil conducteur, pour une rêverie autour du livre, de l'écriture, de la genèse de votre venue à l'écriture et de cette continuelle tentative de dire pourquoi et comment la littérature, en vous, advient. J'aimerais que vous lisiez ce texte, qui évidemment, pour les lecteurs de *La Chartreuse de Parme*, va faire écho, et qui séduira ceux qui ne l'ont pas en tête, cela n'a aucune importance.

**H.C. :**

*Après d'interminables galopades qui avaient déroulé des murailles de fumée blanches et duré deux minutes Fabrice, l'idiot sublime de Stendhal, se demandait : cette bataille où j'ai suivi mon cheval qui m'a conduit une fois au-delà de la ligne du front, à vingt pas sur la droite en avant des généraux, dont quatre chapeaux brodés, où je n'ai jamais rien fait qu'à la tête de mon cheval, que sa volonté soit faite,*

*où j'ai été en vérité le cheval de mon cheval, sa fougue, et où donc j'ai été comme une bête sur la terre fort humide à distance incalculable de la ligne du bien et du mal,*

*où l'ennemi c'était soudain les nôtres*

*où j'ai tout vu de ce qu'on peut voir c'est-à-dire rien, ce qui n'empêche une chose qu'on sait être terrible de se passer*

*où cent fois je n'ai rien compris du tout,*

*où devant chaque scène en sang et cris secs que j'ai vue, un rideau d'énigme est tombé devant mon âme,*

<sup>3</sup> *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, 2003, p. 136.

*où j'ai manqué d'être à chaque événement, où là où j'étais jamais je n'étais là –*

*cette bataille était-ce une vraie bataille? Ou bien était-ce une bataille seulement mais pas une vraie mais quand même. Mais qu'est-ce que ça veut dire bataille et vraie ça veut dire quoi? Et comment répondre à soi-même lorsque l'on est transporté par des puissances-autres, ici le cheval, et pas seulement le cheval, lorsque l'on est tourbillonné sous l'habit, le nom, et les papiers d'un autre, et donc sous le sort d'un autre et jeté sur le champ agité à la place d'un mort, mis comme et pour un mort qui par-dessus le marché fut pendant sa vie voleur condamné prisonnier? Alors lorsque l'on a succédé à son être, lorsque l'on est personne d'autre que le successeur d'un mort, à qui se demander ce qui est vrai, si la bataille est vraie et si le gros blond à la tête rouge est vraiment le maréchal Ney? Mieux vaut demander à un maréchal des logis qui est peut-être, il faut l'espérer, lui, vrai, un vrai, quelqu'un de première main: « Monsieur, ceci est-il une véritable bataille? »*

*Réponse: « Un peu ».*

*Moi aussi j'ai succédé à un être, je veux dire un maître et je ne sais pas ce que son destin m'aura réservé. J'ai commencé par être un successeur, l'état de succéder était si fort, j'étais si ensorcelée par celui que je logeais et en lequel j'habitais que le je au moyen duquel je m'exprimais en était masculin.*

*[...] Le premier mort auquel j'aie succédé est mon père mort<sup>4</sup>.*

**C.M.:** Mais vous avez aussi succédé à des maîtres en littérature. Tout à l'heure, vous avez dit que Stendhal était un héritier; vous êtes, vous aussi, une héritière Et vous faites converser – puisque vous aimez ce terme de conversation plutôt que celui, plus savant, d'intertextualité – Stendhal et Derrida, Montaigne et Benjamin. Vous êtes « en conversation » avec les livres de votre bibliothèque, avec les auteurs, d'Homère à Derrida. Pouvez-vous parler de votre rapport avec la bibliothèque, avec les livres, dans ce lien d'« intersouterretextualité », comme vous dites dans *Rencontre terrestre*?

**H.C.:** *Oui, effectivement, je reçois; je suppose que je suis presque née pour recevoir. À la fois historiquement et géographiquement, je suis toute sillonnée, tracée, écrite par ce qui m'a précédée, à la fois dans l'histoire – je dirais largement de l'Occident – et dans ce que l'Occident a largement déposé pour nous, en particulier dans les arts et en particulier dans la littérature. C'est quelque chose dont je n'ai jamais été privée et dont je ne me suis jamais privée. J'ai pensé qu'étant une sans-terre et une lancée dans le temps, ce qui m'attendait, c'était ce monde*

<sup>4</sup> Hélène Cixous, « Le livre que je n'écris pas », *Genèses, Généalogies, Genres, Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Mireille Calle-Grüber et Marie-Odile Germain dir., Paris, Galilée, 2006, p. 236-237.

*sublime et tellement démocratique, qui est le monde infini des livres. Quand je dis que c'est « démocratique », c'est que rien n'est plus démocratique, finalement, que les livres, que lire et écrire : c'est facile, ce n'est pas cher, il faut simplement un désir et que ce désir, évidemment, ne soit pas barricadé, qu'il puisse faire son chemin. Je ne me suis donc absolument pas privée de ce qui m'était accordé et promis. Dans la langue française, qui est la langue dans laquelle j'écris quoique je puisse pratiquer d'autres langues, j'ai toujours été accompagnée par toute la littérature et je me suis réjouie dès ma scolarité, dès que j'ai été au lycée, d'aller d'un texte à l'autre, de découvrir un texte et un autre, et donc chaque fois un monde, un monde plus un monde, plus un monde... Chaque fois une sensibilité absolument singulière, que ce soit Montaigne, Stendhal, Derrida, Proust, Rousseau. Vous savez, quand on est un lecteur régulier et insistant, quand on aime lire et qu'on se nourrit des livres, on passe d'une œuvre à l'autre, on découvre très vite que tout auteur digne de ce nom, tout écrivain digne du nom de créateur d'écriture, est dans la même situation, c'est-à-dire qu'il a lu tous les livres. Mallarmé disait : « la chair est triste, hélas et j'ai lu tous les livres », mais c'est exactement le contraire. C'est-à-dire, Dieu soit loué, j'ai lu tous les livres et je les ai oubliés, mais eux ne m'oublient pas, ils sont toujours là. Lorsqu'on lit Stendhal, on le voit avoir lu Rousseau, on voit Rousseau avoir lu Montaigne. Ils sont là, ils sont recueillis, ils sont remémorés, transposés, ils reparlent à l'intérieur des textes qui les suivent et Proust est véritablement une encyclopédie de toute la littérature française. Ce qui ne l'empêche pas de n'écrire que du Proust. Mais, à chaque page, en fait, il a entendu et il a repris le fil d'un dialogue avec toute la littérature française. Cela donne à ces œuvres une seconde vie ou une survie ; il n'est pas nécessaire, pour jouir, d'avoir lu toute la littérature française, puisque ça devient ensuite du Proust et ça deviendra plus tard du Blanchot, etc., mais, plus, évidemment, on a lu, plus on est heureux de voir réapparaître partout, et d'une manière qui donne une autre vie, ceux qui font la richesse infinie, ceux qui sont les habitants et les déités, et les puissances d'une certaine langue qui est une langue libre – qui n'est pas une langue enfermante – dans laquelle tout le monde peut prendre place et à son tour lancer une autre œuvre. C'est quelque chose qui m'accompagne, mais de manière vivante.*

*Par exemple, chez moi, il y a évidemment beaucoup de livres et parmi eux, comme dans la vie, des dizaines de livres qui sont mes plus proches, comme on dirait ma famille, mes proches, mes amis secrets, que je connais à peu près par cœur. Ils sont là, certains d'entre eux sont juste derrière moi. Il y a à peu près cent ou deux cents livres et lorsque j'écris, je sais d'abord qu'ils sont là et ensuite, pendant que j'écris, une sorte de dialogue s'instaure, qui n'est pas clair, mais qui est comme une sorte de musique d'accompagnement. Tout d'un coup, je me dis :*

« Et toi, qu'est-ce que tu as dit? Qu'est-ce que tu disais dans cette situation-là? » Je prends Stendhal, j'ouvre et il me répond. Ou Montaigne, ou Shakespeare, etc. Pourquoi? Parce que cette situation-là, tout homme l'a vécue. Chaque scène, chaque situation que nous traversons est une situation importante, c'est-à-dire déracinante, qui nous ébranle, qui nous laisse incertain. Chaque moment d'angoisse, d'hésitation, c'est un moment qui a été vécu par quelqu'un d'autre de très fort, avant moi. Ça remonte à la Bible, ça remonte aux Grecs, Eschyle l'a déjà dit et chaque fois la réponse est différente. La scène revient, mais la réponse est bien sûr chaque fois différente, parce qu'il y a des milliers d'éléments qui surdéterminent une certaine situation. Est-ce que je déteste mon père ou est-ce que je l'aime? Est-ce que je suis jaloux ou est-ce que je suis amoureux? Comment conquérir l'être que j'aime? Ça, c'est du Stendhal. Comment surmonter la déception, comment ne pas me sentir mourir? Chaque être humain a vécu, disons, deux ou trois, ou quatre cents scènes qui sont celles qui font la vie d'un être humain et chaque écrivain a l'impression d'avoir vécu la scène pour la première fois, alors que c'est toujours la même, mais c'est pour la première fois parce qu'il a réagi d'une manière qui porte sa signature exclusive. Si bien que s'il m'arrive un malheur, je me dis: « toi, qu'as-tu senti quand il t'est arrivé ce malheur? » Je peux demander à vingt personnes: « Qu'as-tu dit, qu'as-tu senti? » Et l'on avance comme ça.

**C.M.:** Ce qui est frappant dans votre écriture, c'est ce rapport vivant et amoureux à la littérature. Il y a chez vous un amour viscéral de la littérature. Vous aimez lire, « lirecrire » dites-vous, comme vous « vivécrivez », car vous ne pouvez pas détacher, semble-t-il, la vie d'écriture et la lecture qui forment pour vous un tout, et en même temps vous êtes très attentive à votre lecteur, vous lui laissez un espace suffisant à l'intérieur de votre écriture. Est-ce que ce lecteur, au moment où vous écrivez, vous est présent comme il était présent dans l'écriture de Stendhal? Est-ce que vous pensez à votre lecteur futur, posthume, ou à celui qui va vous lire quelques jours après la parution de vos livres?

**H.C.:** C'est une question évidemment aiguë et très difficile. Je vais y répondre de manière apparemment contradictoire. D'une certaine manière, quand je travaille pour le théâtre, par exemple, les comédiens viennent me dire (je les connais, c'est une troupe): « Est-ce que tu penses à moi pendant que tu es en train d'écrire? » parce qu'évidemment ils ont l'enfance et le désir de se dire: « c'est écrit pour moi ou je vais jouer tel rôle ». Je leur dis toujours: « non, je ne pense pas du tout à vous, je ne pense même à personne ». L'œuvre s'en va. Elle ne s'adresse pas à un lecteur immédiat. Il peut y avoir une sorte de « sur-lecteur ». Mais le

« sur-lecteur », je veux dire par là l'être sous les yeux duquel on écrit et que l'on considère comme une sorte d'inspecteur de la littérature, de grand maître, alors, c'est qui? Eh bien, par exemple, pour moi, dans mon existence à moi, de manière tout à fait particulière, il y avait un être qui était en aplomb et qui lisait mes textes: c'était Derrida. Et vice-versa, je lisais ses livres. Mais ça peut être Montaigne, ça peut être quelqu'un de passé et c'est bien sûr, nécessairement, quelqu'un d'à venir qui va naître en 2024 ou en 3024, si la Terre existe encore. Le lecteur, finalement, est partout dans l'œuvre. Il est exactement comme le public pour un auteur de théâtre. Il y a quelque chose en moi qui représente, dans le collectif qui écrit, le public. Je pourrais presque dire que c'est le chœur, que c'est le souci que l'on a de l'être humain. J'appellerais ça le lecteur. C'est-à-dire que lorsque j'écris, je me soucie et je prends soin, j'essaie, parce qu'évidemment je peux faire erreur, mais j'ai en moi, qui me conduit, un sentiment incessant de responsabilité du sens de la littérature, parce que je crois que la littérature c'est la voix des hommes, la voix des êtres humains. Il faut qu'elle soit aussi raffinée, aussi subtile, aussi implacable que peuvent l'être nos destins. C'est aussi la responsabilité que nous avons tous lorsque nous nous adressons aux autres, parce que nous pouvons faire du bien et du mal. C'est une pensée qui ne me quitte jamais. On ne peut pas faire exprès du bien, mais on ne doit pas faire exprès du mal. Ça peut se produire, cependant. Ça peut se produire, même à mon insu. Il y a en moi quelqu'un qui est l'humanité, le lecteur, à qui je pense, comme je penserais, par exemple, à ma mère, à mon frère, à un chercheur ami; un regard, qui est intérieur, et qui me fait me dire qu'il faut être d'une exigence folle, qu'il ne faut avoir peur de rien. Nous avons la chance, lorsque nous écrivons, de pouvoir dire, de pouvoir utiliser la langue. Je sais par expérience – vieille expérience – à quel point si souvent les êtres humains sont réduits au silence, socialement, ethniquement, dans les pays sous-développés, et dans notre propre pays où énormément de gens sont bâillonnés. Alors, lorsqu'on a la chance d'être traversé par le fleuve, l'océan de la parole ou de la phrase, je crois qu'on pense à ceux qui, s'ils ne peuvent pas produire eux-mêmes, ou faire eux-mêmes le portrait de leur joie ou de leur douleur, trouveront dans le texte ce portrait. On parle toujours au nom d'un ou de plus d'un, de beaucoup, beaucoup plus d'un.

**C.M. :** Et en vous lisant, on se sent concerné et atteint par cette universalité de la littérature dont vous faites, étrangement, un personnage de vos livres au même titre que votre livre est un personnage de vos livres. Et j'aimerais que vous nous lisiez un extrait de *Manhattan, lettre de la préhistoire* où la présence de la littérature en tant que personnage du livre est très présente.

**H.C. :** *C'est un chapitre qui s'appelle « J'aimais par-dessus tout la littérature » :*

*J'aimais par-dessus tout la littérature depuis la mort de mon père mon être avait une définition d'une précision extraordinaire qui me gardait et se gardait de tout ce qui n'était pas littéraire, c'est ça la vie, pensais-je j'ouvrais à l'aube un livre de Stendhal et « la lumière » s'élançait; « la lumière » est ce soudain allumage sans couleur mais tout feu intérieur qui, en principe, se déclenche dès que je m'approche d'une feuille de papier page de livre ou de cahier à condition que la condition de solitude soit remplie. J'ouvre un livre, la lumière est, la langue commence aussitôt son récit, je me refabrique toujours moi-même avec ces molécules littéraires me disais-je autrefois comme aujourd'hui, il est six heures du matin, sept heures parfois, j'entends le souffle régulier et curieusement fort des livres sur mes étagères. Ils respirent comme des chats humains depuis la mort de mon père<sup>5</sup>.*

**C.M. :** On voit là cette présence de la littérature, de ces livres qui respirent; il y a quelque chose de très souterrain dans votre façon d'écrire. Vous fouillez la mémoire, la vôtre, celle de votre famille. Vous allez vers les rêves. Un de vos livres s'appelle *Rêve, je te dis*. Quelle est la part de votre « personne de nuit » comme vous la nommez dans *Le Livre de Promethea*? Comment cette « personne de nuit » éclaire-t-elle votre littérature?

**H.C. :** *Là encore, il faudra que je « stendhalise », c'est-à-dire que je réponde en trois mots, à la place des trois millions de mots que je devrais utiliser. D'abord, ma famille; ma famille fait personnage, multipersonnage dans mes textes, mais je dois dire que c'est à la mesure de son ouverture, au-delà de sa singularité et de sa définition très précise, sur toute l'histoire des dix-neuvième et vingtième siècles et maintenant vingt-et-unième siècle. Il se trouve que c'est une famille qui a des ramifications immenses dans toute l'Europe, l'Afrique, les Amériques et maintenant aussi l'Asie, parce que c'est une famille qui a été frappée successivement par toutes les guerres qui ont signé notre histoire depuis la colonisation française en Algérie, donc depuis 1830, jusqu'à la guerre de 1870, qui a été vécue par ma famille entre la France et l'Allemagne, puis la guerre de 1914, puis la guerre d'Algérie 1956-1962, puis la deuxième Guerre Mondiale, etc. C'est donc comme une famille témoin; c'est une famille qui porte les traces d'une histoire immense qui ne concerne pas qu'elle mais qu'elle a traitée elle-même, à sa façon, chaque membre de la famille à sa façon. C'est une chance qui m'est accordée: je dispose, de naissance, d'une sorte de laboratoire humain.*

<sup>5</sup> *Manhattan, Lettres de la préhistoire*, Paris, Galilée, 2002, p. 77.

*Le rêve, c'est une autre affaire. Je suis une rêveuse. Je n'ai jamais fumé, mais je suis une droguée aux rêves, certainement. C'est quelque chose que j'ai, petit à petit, à la fois noté et accepté. Car quand j'étais petite, le fait que je rêve était pour moi une gêne. Le matin, il fallait d'abord que je trie, que je me dise : « Bon, ici la nuit, ici le jour ». Que je me lève, que je passe de la nuit au jour. Que je repousse le monde nocturne, qu'il m'était arrivé des épopées, et je trouvais ça un peu bizarre. Je gardais le secret pour moi-même. Lorsque j'ai commencé à écrire, c'est devenu pire : je ne savais jamais très bien si mon écriture était nocturne ou diurne. J'étais tellement envahie et précédée par le monde de la vision, de l'illumination, que, lorsque j'ai commencé à laisser venir mes premiers textes, qui m'étaient dictés de nuit, et que je notais de nuit, je me disais : « Qu'est-ce que c'est que ces choses-là ? » Je considérais même que c'étaient des larves, des démons. Et que j'étais d'une certaine manière une possédée. Cela m'a posé un problème, même presque moral. Lorsque mon premier texte est apparu, je l'ai montré à lire à Derrida, en considérant que c'était là un ensemble de moments délirants. Intérieurement, je me disais : « Honnêtement, tu sais, tu ne devrais pas le signer, parce que tu ne l'as pas écrit ». Et en même temps, je ne pouvais pas échapper à la logique de la publication, donc j'ai quand même mis mon nom, mais j'étais gênée quand on me disait « votre livre ». Je voulais dire aux gens : « Non, non, ce n'est pas mon livre, c'est eux qui l'ont écrit ». Ça a duré très longtemps. J'ai mis au moins une dizaine d'années, une dizaine de livres, sinon plus, à me réconcilier avec cette chose pourtant toute évidente, que je suis un être composé, que j'ai une vie double, un monde double, une double circulation et que je ne suis pas la seule. Il a fallu que je me reconforte en voyant la même chose se produire chez un grand nombre de très, très grands écrivains, et qui sans doute, étaient comme moi et qui, sans doute, devaient se dire : « Je ne peux quand même pas dire à mes lecteurs que j'ai copié ». Que j'ai copié ! Je suis une copieuse, je copie mes rêves. Je suis là, et pourtant, ce n'est pas moi qui écris. Chez Rimbaud, c'est absolument éclatant. Un certain nombre de ses poèmes, surtout ceux qui apparaissent comme des sortes de poèmes en prose, sont des récits de rêves. Ce n'est pas signalé. Dans Proust il y a partout des traces de rêves. Où que vous alliez, si vous-même vous êtes effectivement envahi, attaqué par le monde des rêves, vous reconnaissez la chose. Mais je pense que la plupart des auteurs se disent : « il vaut mieux ne pas le dire, on aura l'air d'imposteurs ». Ce que nous sommes.*

**C.M. :** Vous dites à Jacques Derrida, au cours d'un entretien :

Même si tout ce que j'ai écrit est pensé à partir des expériences que j'ai pu faire, je me trouve relativement absente de mes textes considérés comme

autobiographiques. L'essentiel de ce qui a été moi est complètement secret. J'écris à partir de cette tension entre ce qui se cache et ce qui advient, c'est-à-dire : le livre. Le livre m'arrive, il a un pouvoir supérieur à celui de la personne qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m'échappent. Ils me soumettent à traduction<sup>6</sup>.

Il y a un mot qui me frappe parce qu'il revient très souvent dans vos écrits, c'est ce mot de « secret » que vous appelez aussi parfois « le trésor », dans *Le Livre de Prométhée* particulièrement. On a même l'impression que votre écriture est tout entière tournée vers la recherche de ce secret qui s'en va fouiller dans les profondeurs de l'être, de la mémoire. Je voudrais que vous essayiez de définir cette chose indéfinissable, de dire ce qu'est le secret pour vous.

**H.C.** : *C'est ce qui m'échappe, je ne peux donc pas dire ce qu'est le secret pour moi. Ce que je peux dire, c'est qu'il y a secret. Je pense que la littérature signale la présence du secret et quand on commence à écrire, – je dis exprès écrire – c'est-à-dire quand on engage toute sa vie à écrire, quand on sent que c'est pour toute la vie et pas seulement pour un livre, pour vendre un livre, pour avoir un prix littéraire, etc., c'est qu'on est à la recherche; certains sont à la recherche d'une révélation, jadis on aurait pu parler d'une quête religieuse, d'une recherche de quelque chose qui s'appellerait la grâce. D'une certaine manière, je pourrais dire que la littérature est ma religion, si le mot de « religion » me convenait. Si on engage sa vision, on sait que c'est indissociable de la vie et de la mort, on est poussé par quelque chose qui est brûlant et qui en même temps est comme une sorte d'énorme souffle dont on n'entend pas toujours, justement, le message, mais dont on sait qu'il est porteur d'un message et qui dit : « va et cherche ». Cherche quoi ? Toujours des histoires de soulèvement de tout l'être, en général douloureux, de mise en danger, quand on se voit soi-même comme s'étant mis en danger, sans savoir pourquoi, d'ailleurs. C'est l'histoire de Stendhal, c'est Stendhal disant : « Je me révoltais, j'avais quatre ans ». Ça commence à quatre ans, il commence à écrire à quatre ans. Il découvre la vie, la mort, la révolution, le sang, l'injustice, tout ce que nous rencontrons aussi, ça produit en lui un mouvement de formidable révolte et cette révolte, c'est le premier stade de l'écriture. C'est s'en aller savoir pourquoi c'est comme ça. Pourquoi je suis comme ça, pourquoi, par exemple – question qui nous hante tous – pourquoi je fais toujours le contraire de ce que je veux faire. Pourquoi, lorsque j'écris et que je me dis : « Tiens je veux aller par là, je vais aller écrire par là, d'ailleurs, ça me passionne » et que je chevauche dans cette direction, je me trouve exactement de*

<sup>6</sup> Genèses..., op. cit., p. 23.

*l'autre côté. Un livre, métaphore empruntée par Proust du côté de Stendhal, c'est comme un général qui veut mener une bataille, qui engage la bataille et qui veut tromper l'ennemi ; il met donc toutes ses troupes d'un certain côté et va ensuite de l'autre côté. Sauf que ce n'est pas si simple que ça, parce qu'une fois arrivé de l'autre côté, il se retrouve après mille manœuvres du côté dont il pensait s'être éloigné, etc. Ce sont donc, en fait, des mouvements vitaux mais dont nul ne peut nous dire ce qui les cause, ce qui les engendre. Lorsque les Grecs commencent à écrire, c'est-à-dire lorsqu'ils ouvrent le monde de la littérature dans l'Antiquité avec Eschyle, Euripide, Sophocle, c'est la question. Ils posent les premières questions : « Mais pourquoi Œdipe ? Cet événement-là, incompréhensible, pourquoi frappe-t-il ? Et en quoi suis-je coupable, sans être coupable ? En quoi suis-je innocent, sans être innocent ? » Nous aimerions savoir. Je crois qu'écrire c'est aller vers, en analysant, c'est-à-dire, en procédant par étapes, en essayant d'établir le problème comme on le fait en maternelle, avec des problèmes élémentaires. On voit le problème – vous savez que le mot problème veut dire bouclier, c'est donc aussi ce avec quoi je me défends – et puis, on arrive à le résoudre. Quand j'étais jeune, je me dis que j'avais tout trouvé. Mais plus je trouvais, plus je m'apercevais que j'avais trouvé pour aller plus loin encore, on n'arrive jamais au bout. C'est ce que vous dirait aussi la psychanalyse, que c'est interminable. C'est pour ça que, si on veut être plus fort et plus profond, si on veut développer et étendre le domaine intérieur, on poursuit. On poursuit le chemin et on découvre. Si on se dit qu'on va arriver, d'abord, c'est une illusion, et ensuite on n'arrive jamais, on est mort, on s'arrête et c'est fini. C'est parce qu'on sait qu'on ne va pas arriver qu'on continue. Ça peut être fatigant mais c'est enrichissant, c'est exaltant. On va d'une joie à l'autre. C'est ce que j'appellerais le trésor d'une certaine manière. Nous avons un trésor. Mais le trésor, il n'est jamais dormant. Il est appelant et il faut y aller.*

**C.M. :** Oui, c'est très proustien comme mouvement : vos livres sont aussi le récit d'une écriture. Vous disiez, tout à l'heure : « Là où j'ai été, je n'étais pas ». Vous parlez du livre que vous n'écrivez pas et vous mettez souvent en scène des feuillets perdus dont vous êtes à la recherche, que vous essayez de retrouver. *Manhattan*, dont vous nous avez lu quelques extraits tout à l'heure, est par exemple le récit du livre dont vous êtes à la poursuite, que vous n'écrivez pas, et qui finalement s'écrit de ne pas s'écrire. Vous écrivez dans le même mouvement qui se refuse à vous et vous porte en avant et une fois que vous avez écrit, vous racontez le geste, la geste, la gestation de vos livres dans vos livres. Il y a ce mouvement incessant, perpétuel, de la recherche de quelque chose, d'une quête de quelque chose qui, finalement,

fait le livre. Dans *L'Amour du loup*, ou dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, vous parlez du livre comme personnage du livre. Alors, vous entrez dans un mouvement de spirale, au risque de la folie, qui rôde au rivage. Vous explorez les zones d'ombre et vous parlez souvent de cette folie qui affleure... Je ne sais pas si les livres vous aident à la surmonter ou si, au contraire, vous vous en accommodez en écrivant ?

*H.C. : Je pense que lorsqu'on s'engage vers ce qui deviendra ensuite un livre et que de toute façon on s'aperçoit assez vite que le livre vient à vous, ça n'a aucun intérêt d'aller vers un port tranquille. On va vers la tempête. Je ne vois pas non plus la nécessité ou l'urgence d'écrire quelque chose de tranquille. J'écris toujours vers ce qui me fait peur et qui me fait peur doublement, à la fois parce que j'ai peur de ce qui est derrière le mur et que je vais découvrir tout d'un coup si je fais encore quelques pas, et aussi parce que j'ai peur de m'égarer, de me trouver échouée sur un sable. La folie est quelque chose qui m'est extrêmement familier. Du moins, je ne devrais pas dire la folie, mais la peur de la folie, l'effleurement, la caresse, le murmure de la folie qui est toujours un peu là, ne serait-ce que parce que lorsqu'on part à l'aventure, on doit se détacher de soi-même. On va, bien sûr, dans de l'inconnu, on perd pied, on ne se reconnaît pas et cette altération du « moi » qui va avec, qui est indispensable, est quelque chose de troublant et même d'insupportable, lorsque cela dure jusqu'à quelque chose de vertigineux dont on a le sentiment qu'on ne reviendra pas. Il m'est arrivé de faire des expériences quasi hallucinatoires que je ne cherche pas du tout à renouveler parce que je ne suis pas adepte de ce genre de choses. En écrivant pour le théâtre je suis allée jusqu'à la perte de connaissance, parce que pour écrire pour le théâtre et créer des personnages, il faut vraiment mettre de côté son moi, il faut justement créer de l'autre et fournir à l'autre un autre monde, une autre mémoire, un autre sexe ; c'est exaltant, mais c'est redoutable. On peut se trouver tout d'un coup tombée dans un abîme. Cela m'est arrivé plusieurs fois, sans que je veuille, là encore, renouveler l'expérience, parce que c'est très éprouvant et très effrayant. Mais en écriture non théâtrale, on peut avoir le même genre de sentiments et c'est une menace. C'est aussi une indication. Lorsqu'on sent ce souffle, lorsqu'on sent la rafale, qu'on se dit qu'on va choir, c'est qu'on est en chemin. Stendhal est à cet égard exemplaire, parce qu'il passe son temps à tomber. Oui, tout le monde tombe, mais lui-même tombe et rebondit en même temps comme s'il était fait en liège. Dans la Vie de Henry Brulard, c'est à mourir de rire : il ouvre un chapitre en tombant. Il tombe. Il vous dit : « Je tombais avec Nap. » Mais, hop, la phrase s'arrête là et même Napoléon s'arrête à Nap. Et, pan, en*

*retournant Nap., il remonte. Stendhal est quelqu'un qui passe son temps à dire : « Je suis fou ». Mais il le dit sur tous les modes : « Je deviens fou, je suis fou d'angoisse, je suis fou de terreur, j'ai peur de mourir ». Et puis, « je suis fou de Hamlet », ou « je suis fou des épinards, etc. » C'est la même gamme. Ça va du plus petit au plus grand, et parfois jusqu'à frôler l'hôpital!*

**C.M. :** Mais il dit aussi que les gens qui ne sont pas fous sont des gens ennuyeux.

**H.C. :** *Mais les gens qui sont trop violemment fous sont ennuyeux aussi. Je me rappelle d'une toute petite excursion que j'avais faite avec Gilles Deleuze « chez les fous », si on peut dire une chose pareille, à une époque où je ne connaissais pas bien le monde véritable de la psychiatrie, un monde qui a des richesses, des trésors, où l'on peut trouver un Artaud, mais où l'on trouve aussi beaucoup de râtaeux. Un jour, sortant de l'un de ces hôpitaux psychiatriques où séjournaient des êtres très divers, une humanité avec ses hauts et ses bas, Deleuze s'exclame : « Je déteste les fous! ». Tiens! Pour moi, c'était une révélation! Cela ne m'était pas venu à l'esprit, cette chose-là. Je me suis dit, s'il a exhalé quelque chose qui l'affectait à ce moment-là, c'est qu'il n'en pouvait plus, parce qu'il y a un excès. Il y a des moments où notre régime de normalité est débordé et peut être coulé par la formidable énergie débridée d'un discours fou. Alors, il faut trouver l'économie de la folie. Écrire, c'est ça, c'est une économie de la folie.*

**C.M. :** Dans *Le Livre de Prométhéa* vous écrivez : « Quand je dis “je”, ce n'est jamais le sujet d'une autobiographie. Non, “je” est libre. Est le sujet de ma folie, de mes alarmes, de mon vertige<sup>7</sup> ». Je voudrais maintenant que nous parlions de votre rapport à l'autobiographie. Vous refusez le terme « d'autofiction », vous n'aimez pas celui d'autobiographie parce que, dites-vous, « ce n'est pas un genre vivant<sup>8</sup> ». Celui, plus vague, plus libre, de « récit » vous convient mieux ; c'est le nom provisoire que vous avez donné à *Manhattan, lettres de la préhistoire* en attendant que le titre vienne à vous. Vous semblez toujours ailleurs dans votre écriture, jamais enfermée dans aucun genre, aucune définition. Ce qui frappe, c'est cette constante ouverture de votre écriture, l'accueil qu'elle fait à ce qui est dedans, dehors, entre la vie et la mort, sur le bord fragile de la frontière. Dans quel lieu de la littérature vous situez-vous, pour autant que vous ayez une situation ? Quel est

<sup>7</sup> *Le Livre de Prométhéa*, Paris, Gallimard, 1983, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*

le statut de vos textes pour autant qu'ils en aient un ? Quel est ce sujet qui dit « je » dans vos fictions – car, aussi étrange que ça puisse paraître, ce sont des fictions, et vous tenez à les appeler comme ça – ? Bien que vous ne fassiez aucune confiance, on suit pourtant le fil d'une narration, vos livres parlent de vous, le biographique nourrit votre œuvre. D'où vient cette « voix du Dedans », ce « Souffle » (pour parodier quelques-uns de vos titres) qui parcourt votre écriture ?

**H.C. :** *Oh, je fais ce que font bien d'autres. Je lance sur la scène une quantité de personnages divers. Une part du jeu, c'est-à-dire l'autre je, consiste à affecter certains personnages du nom propre de personnalités connues. Mais de là à être réaliste, jamais. Il n'y a jamais de référent authentifié qui relèverait du témoignage. C'est du théâtre. C'est une façon de faire venir des êtres en empruntant à ceux que je rencontre, la richesse, l'intériorité, les trouvailles qui sont les leurs. Je suis une grande curieuse. J'aime regarder vivre, s'habiller les gens. J'aime les signes. Je suis au balcon de l'humanité et je regarde un peu partout, afin, bien sûr, de peupler mon théâtre de fiction. Alors, quand il y a « je », c'est pareil. C'est aussi quelqu'un qui est là, un petit peu comme Stendhal s'autorise à le faire dans la Vie de Henry Brulard, à la fois en faisant le récit apparent de la vie mais ce n'est pas la vie, ni de Stendhal, ni d'Henri Beyle. C'est la vie de Henry Brulard. C'est quelqu'un d'autre. Je crois que c'est peut-être simplement un garde-fou, c'est une façon de dire aux lecteurs : « Vous êtes libres de lire selon ce que vous recevez, d'interpréter comme vous le voulez. Vous êtes vous-mêmes, d'ailleurs, partie prenante dans le jeu de la littérature. Et, comme vous le savez ce qui est merveilleux avec la littérature c'est qu'il peut y avoir des milliers et des milliers et des milliers de lectures – à la fois des milliers de lecteurs mais chaque lecteur peut produire des centaines de lectures selon le moment et l'entrée dans tel ou tel texte. Et inversement, le texte lui-même a ses libertés. Il n'y a pas de comptes à rendre. Il y a juste une expérience à faire. »*

**C.M. :** En même temps ce « je », est traversé par l'histoire, ou quelque chose de plus fort que l'histoire. À vous lire on sent une grandeur sauvage, une grandeur archaïque, antique. Et ces mots reviennent souvent. Dans *Le Livre de Prométhée*, vous avez une expression qui me plaît beaucoup : « il y a de la genèse dans l'air ». Quand on vous lit, on lit quelque chose de très contemporain, de très présent, on sent que vous êtes vivante, que vous êtes là et que vous écrivez ici et maintenant et, en même temps, vos livres sont traversés par quelque chose de plus ancien, de plus archétypal. Dans *Jour de*

*l'An*, vous écrivez : « Chaque chose est d'une antique importance<sup>9</sup> ». Est-ce que vous pourriez nous expliquer cette forme « d'archéologie subjective<sup>10</sup> » ?

**H.C.** : *Expliquer c'est difficile – enfin, je peux en dire quelque chose. Oui, je crois effectivement que je suis portée de manière assez originale par les commencements et les fins, par les origines, les naissances, les surdéterminations, ce qui fait que ces atomes que nous sommes sont expédiés dans telle ou telle direction, vont avoir tel ou tel destin, parce qu'il leur advient tout ce qu'on appelait autrefois le destin ou le fatidique ou la fatalité. Et je pourrais dire après tout que je souscris à il y a de la genèse dans l'air. C'est ce qui m'intéresse. Je ne suis pas tellement intéressée par exemple par la technologie, sauf de manière épisodique. Je suis intéressée par la technologie comme Stendhal par le cheval, c'est-à-dire par un moyen de transport. Ce qui m'importe, c'est plutôt ce qui nous échappe. C'est ce qui nous fait, non pas ce que nous maîtrisons et ce que nous contrôlons, mais ce qui nous arrive, que nous ne contrôlons pas et qui produit, en aval et en amont, de l'événement. Il y a de la genèse dans l'air : quelque chose va naître ou mourir. Il y a de l'apocalypse dans l'air : quelque chose va se produire, je ne sais pas quoi, de la révélation de je ne sais pas quoi. Ce n'est pas agréable, car parfois quelque chose de terrifiant surgit. Parfois, quelque chose d'admirable nous transporte. Cela n'a d'intérêt, je crois, pour moi comme pour tout autre, que s'il y va vraiment de la vie et de la mort de moi avec le monde, de toi avec le monde. Il faut chaque fois que l'enjeu soit la création du monde, ou sa destruction. On a des modèles comme la Bible qui n'arrête pas de créer le monde, parce que, vous le savez, Dieu crée le monde plusieurs fois. C'est admirable de se dire ça : dans la Genèse, Dieu, en une page, crée deux fois : une fois il crée Adam, une fois il crée l'homme. Mais, ensuite, il n'est pas du tout content de ce qu'il a fait. La grandeur du Dieu juif, c'est que c'est quelqu'un qui rature. C'est un véritable auteur. Il regarde son œuvre et il se dit : « Comment, mais moi, j'avais dit, enfin il a été dit, il a été écrit par mes scribes que Dieu trouve que c'est bien, mais c'est une catastrophe ! » Là, c'est l'époque Noé. Il estime « non, ce n'est pas possible, je ne peux pas signer ça ! » Il efface tout et il recommence. Et il y a une autre Genèse. C'est exactement le mouvement de l'écriture, et c'est la même chose pour ce que j'ai appelé tout à l'heure l'Apocalypse. Ce sont des mots qui nous viennent d'antan et qui ont toujours leur valeur. C'est l'événement. Au fond, ne m'intéresse que l'événement. Mais il n'y en a pas qu'un. Je ne sais pas combien il y en a. Chacun est à la merci, à la grâce de l'événement, et il peut y en avoir un,*

<sup>9</sup> *Jours de l'An*, « Des Femmes » Antoinette Fouque éd., 1990, p. 149.

<sup>10</sup> *Le Livre de Prométhée*, op. cit., p. 25.

*deux, trois, zéro. Une vie avec zéro événement, c'est un événement incessant. Et puis mille, et puis la mort. Ça, c'est ce qui nous arrive de plus surprenant parce que ça ne nous arrive jamais.*

**C.M. :** Ça ne nous arrive jamais, mais pourtant la mort affleure dans vos livres, et notamment dans *Hyperrêves*. Je pensais en le lisant qu'il y avait des livres qui changeaient la vie, ou une certaine manière de voir la vie et la mort. Et *Hyperrêves*, c'est un livre grâce auquel on peut envisager de surmonter la mort, la mort des autres, la penser, la croire inévitable mais croire aussi qu'on peut vivre avec les morts, avec leurs fantômes. C'est ce que vous appelez la « permission » dans un très beau texte où vous évoquez une entrevue *post mortem* avec Jacques Derrida. « Ce n'était pas lui qui dépérissait, c'est moi qui le dépérissais », écrivez-vous. Vous avancez cette idée que c'est nous qui faisons revivre les morts, que c'est nous qui les faisons mourir vraiment mais qu'ils sont toujours vivants si on veut. Je trouve cette idée très belle. Vous la développez à propos de Jacques Derrida mais vous la développez aussi souvent dans vos livres à propos de votre père, toujours vivant pour vous.

**H.C. :** *Oui, à ce propos, d'ailleurs, je ne crois pas, mais peut-être me trompé-je, je ne crois pas avoir utilisé le mot de « fantôme ». Mais là, personne n'est obligé de me suivre, parce que ce sont des expériences limites. Tout le monde cependant a fait l'expérience suivante qui, elle, est communicable : quelqu'un est absent, il est absent, ou elle est absente, dans un pays étranger, en voyage. Le voyage peut être long : un an, six mois, deux ans. Parfois, c'est très long. Cette absence produit à l'intérieur de moi qui suis en attente, ou en relation avec la personne qui s'est éloignée, une sorte d'état, qui est comme un double, l'ombre de la personne qui n'est pas là, mais qui reste en réserve, bien vivante. Je refuse, je mets toutes mes forces en action pour faire qu'une absence, qui a été signifiée comme un verdict – c'est-à-dire : il n'y aura pas de retour – ne produise pas la destruction en moi de la personne qui s'est éloignée. Car cette personne s'est simplement éloignée. Si moi je décide, par paresse de l'âme, qu'elle appartient maintenant à une autre espèce, c'est mon affaire. Autrement, nous serions peuplés de morts. C'est-à-dire que tous les gens qui partent en voyage seraient des morts. C'est ce sur quoi j'ai toujours travaillé, parce que j'ai fait souvent l'expérience de la mort d'un être que j'aime et que je me suis toujours dit : « Nous sommes deux dans cette aventure, de part et d'autre de cette limite invisible entre la vie et la mort. La personne qui est de l'autre côté de cette frontière peut demeurer si moi, je lui accorde une certaine hospitalité, si je la nourris, si je la reçois, si je la continue. Mais je peux aussi l'abandonner et la laisser tomber en poussière. » Nous sommes des êtres*

*oublieux, nous sommes envahis par cette chose étrange qui en psychanalyse s'appelle le principe de réalité, cette chose terrifiante qui vous dit: « Voilà, ça c'est une tombe, et là vous marchez debout ». J'essaye de résister à ça et c'est vraiment une histoire qui devient l'affaire de chacun. Je me souviens d'avoir été très surprise quand j'étais enfant, d'apprendre par Freud qu'il existait quelque chose qui s'appelait « faire son deuil ». Pour moi c'était terrifiant. J'admets maintenant que beaucoup d'êtres humains sont entraînés, sans savoir ce qu'ils font c'est-à-dire faire de la prose sans le savoir, à faire leur deuil sans le savoir. Ceux qui se tournent vers des pratiques analytiques peuvent aussi être entraînés par les textes et par la rumeur analytique, etc., à faire ce qu'on appelle son deuil. De plus, c'est devenu une expression journalistique. Parfois j'entends à la radio, à la télévision: « Avez-vous fait votre deuil? Oui, j'ai fait mon deuil. Et où? Eh bien, chez Auchan, etc. » Bon! Ça me transit d'effroi, quoique j'admets que c'est un phénomène courant. Je m'arc-boute contre cette chose-là tout en me disant et en admettant la possibilité que le deuil se fasse. C'est-à-dire que le deuil se fasse malgré moi, malgré toi, et qu'intervienne ce monstre qui s'appelle « l'oubli » et dont je trouve dans Proust la plus formidable métaphore au tournant d'une page où, à propos de l'amour, Proust met en scène deux adversaires colossaux: un lion et un python. Il dit que tout se passe comme si le lion – c'est l'allégorie de l'amour – avait été enfermé dans une cage dans laquelle l'attend un python. Donc, il y a une cage, ça, c'est très important, ce n'est pas un combat. Le python est là. Et le lion sait que le python va l'avalier. C'est-à-dire que l'amour sait que l'oubli va l'ingérer. Le narrateur dit qu'il est saisi d'une panique terrible parce qu'il a vu la scène et qu'il sait ce qui va se passer. C'est un peu la même chose pour « faire son deuil »: il y a un python qui guette et, ensuite, le lion – il est peut-être déjà dans la cage, ou bien il n'est pas dans la cage – peut fuir, il peut livrer un combat contre le python. Il peut écraser le python, il peut le déchiqueter. Il n'y a pas de loi générale de ce qui nous advient dans l'expérience de la perte de quelqu'un qui nous est cher (ceux qui ne nous sont pas chers n'existent pas, ils sont morts d'avance). On n'est pas en situation de savoir si oui ou non on est menacé par le python, sauf quand il s'agit d'amour. Pour le reste, on laisse courir, on laisse mourir. Alors, écrire, pour moi c'est une façon de faire le lion sans la cage.*

**C.M. :** Cette résurrection dont vous parlez, elle a lieu aussi dans la langue: « Là où le langage qui est toujours là, tout d'un coup se brise, il vous rappelle qu'il est fait de coquilles qui peuvent s'ouvrir<sup>11</sup> » dites-vous. Il me semble qu'il y a quelque chose de magique dans votre écriture. Les mots, les

<sup>11</sup> Genèses, *op. cit.*, p. 343.

mots ordinaires, s'ouvrent comme des coquilles et délivrent tous leurs possibles. Les mots pour vous ne sont pas une surface ; ils ont une épaisseur, une profondeur, une texture charnelle ; ils vibrent, ils vivent, ils se combinent, s'allient pour en former d'autres et l'on a sous les yeux, à vous lire, une sorte de bouillonnement de mots. C'est ce qu'on peut trouver poétique, ou « hyper-poétique », comme certains l'ont dit, dans votre langage et c'est peut-être encore une affinité avec Stendhal : cette poésie, ce lyrisme, avec toutes les précautions qu'on peut prendre avec ce mot, s'allie à quelque chose de sec. Vous écrivez dans *Benjamin à Montaigne*, « Je pense sec. » Comment réalisez-vous l'équilibre entre cette tendresse, ce lyrisme sans pathos et cette sécheresse ? Pouvez-vous expliquer cette apparente contradiction ?

*H.C. : Ce n'est pas contradictoire, c'est simplement que ce que j'écris a toujours une portée secrètement philosophique. Tout ce que je vous ai dit jusqu'ici, pendant que je vous parlais, appartiendrait à une pensée qui, si on la poussait, si on avait le temps, deviendrait la substance même de la réflexion philosophique. Je n'écris pas comme j'ai parlé ici, parce que, lorsque j'écris, j'écris avec chair, avec corps, avec l'âme, avec sueur, avec langue, avec mots et que ces deux niveaux se mêlent, ils ne sont pas côte-à-côte, séparés ; l'un entraîne l'autre, l'un emporte l'autre. Le « sec », si l'on peut dire, serait la rigueur, la ligne qu'il faut tenir tendue au maximum, pour suivre la pensée, car la pensée, par définition, va plus loin qu'elle-même. Elle explore, et pour ne pas la perdre, c'est l'histoire du fil d'Ariane, il faut un fil pour aller jusque dans les profondeurs. Et ce fil est mince, maigre, tendu. Par contre, autour, il y a ce qu'on trouverait dans mes textes ou dans ceux de Stendhal, il y a les paysages, il y a les moments d'hilarité, faire la cuisine, c'est le mélange qu'on appelle « la vie ». Figurez-vous que j'avais noté, parce que je trouvais ça merveilleux, trois mots de Stendhal à propos de la mort de Lambert dans Vie de Henry Brulard, où il dit (et je le saluais, je me disais vraiment je l'adore), il dit qu'il éprouvait ça pour la première fois : il est tout petit, il voit mourir son copain, son grand copain qui meurt fracassé, vomissant du sang, et beau. Il voit en même temps – alors que lui est un tout petit gosse – il voit la beauté de cet homme, les sourcils noirs, et qui devient blanchâtre, l'abandonner. Et il dit : « une douleur réfléchie, sèche, sans larmes, sans consolation ». J'ai pensé : « c'est un génie absolu ». On dit « la douleur », mais il y a des millions de douleurs. Et la douleur Stendhal, qu'il a analysée sur le vif, et qui est en lui, qu'il reconnaît, qu'il retrouve et qui revient, c'est une douleur « réfléchie, sèche, sans larmes, sans consolation ». C'est la marque de ce qui n'existait pas à son époque, c'est de l'analyse. C'est un analyste, mais non pas à la façon longue et nécessaire-*

*ment pédagogique de Freud : c'est un analyste-éclair. En quatre traits, vous avez la douleur Stendhal. Vous pouvez avoir une douleur irréfléchie, humide, sans consolation : il y a des milliers de formules de douleurs, c'est une chimie. La sienne, elle est comme ça. Et je pense qu'elle signe tout ce qu'il fait, tout ce qu'il écrit. Probablement y a-t-il en moi ces espèces de propriétés un peu particulières. Le « sec » n'est pas le sec de l'âme, c'est l'acier – le fil d'acier – de la pensée. Si c'est mouillé, psst... on dérape. Ce sont des mélanges qui font une œuvre et qui permettent aussi de voir les différences. Par exemple, vous citant ce portrait de la douleur de Stendhal, je me disais : lorsque Proust analyse la douleur, car tout écrivain analyse la douleur, lui l'analyse sur trente pages et il nous la fait sentir, et bien sûr, elle est tout autre. Elle n'a d'ailleurs rien de la douleur de Stendhal, sauf ce qui signe toute douleur, c'est-à-dire le retournement, c'est-à-dire la douleur fulgurante, comme tous vous l'avez éprouvée, le passage d'un état sans douleur, même de bonheur, à une cassure brutale où tout est perdu, d'un seul coup. Ça, ils l'ont en commun, Proust et Stendhal mais, pour le reste, la douleur de Proust est une douleur qu'il s'inflige lui-même, qui déploie des trésors de perversité et que je trouve absolument admirable. Ce n'est pas la mienne, mais je lis ça passionnément, en me disant « comme il se fait mal ! comme il se fait souffrir ! ». Stendhal ne se fait pas souffrir. Il reçoit une blessure.*

Propos recueillis par Catherine Mariette.  
Transcription effectuée par Susan Seth.

## *Table des contributeurs*

Jean-Christophe ABRAMOVICI, Université de Valenciennes

Gauthier AMBRUS, Université Paris-Sorbonne

Elizabeth CLAIRE, CNRS/EHESS, CRH (UMR 8558)

Olivier FERRET, Université Lyon 2, LIRE (UMR 5611)

Pierre FRANTZ, Université Paris-Sorbonne

Françoise LE BORGNE, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, CELIS

Philippe LEJEUNE, Université Paris-Nord Villetaneuse

Florence LOTTERIE, Université Paris-Diderot

Catherine MARIETTE-CLOT, Université Stendhal, Grenoble, Traverses 19-21

Maurizio MELAI, Université Paris-Sorbonne

Jean-Noël PASCAL, Université de Toulouse-Le Mirail

Clyde PLUMAUZILLE, Université Paris I

Myriam ROCHEDIX, Université Paul Valéry, Montpellier, RIRRA 21

Anne VERJUS, CNRS, Triangle (UMR 5206, Université de Lyon)



## Table des illustrations

1/ « La chevalière d'Éon », <i>European Magazine</i> , March 1 <sup>st</sup> , 1791. Tous droits réservés.....	43
2/ Debucourt, « La manie de la danse », estampe, s.l., s.n., [1809], <i>Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France</i> , Tome 170, pièce 13262, Paris, BnF©.....	89
3/ James Gillray, « Walzer au Mouchoir », estampe, London, H. Humphrey, 1800, <i>Catalogue of Political and Personal Satires</i> , vol. 7, n° 9583, Mary Dorothy George (éd.), Dept. of Prints and Drawings, British Museum©.....	93
4/ Dossier Lavale et François, Paris, Archives nationales©, F <sup>7</sup> 3299 8.....	131
5/ <i>Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe</i> , Milan, 1802. Felice Campi, d'après Viviani. Fig. 1, BIUS©.....	149
6/ <i>Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe</i> , Milan, 1802. Felice Campi, d'après Viviani. Fig. 3, BIUS©.....	152
7/ Fragm <sup>t</sup> de moi fait à Bellechasse après la mort de ma fille aînée – Ce 3 mai 1826. D. c <sup>tesse</sup> de Genlis ( <i>Journal de deuil</i> , 1788), Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 15043. ....	199-200
8/ Marie-Joseph Chénier, <i>Caius Gracchus</i> , Paris, Moutard, 1793, Lyon, Bibliothèque municipale, Fonds ancien, 358727.....	233
9/ Costume de Ligier, rôle de Marino Faliero dans la pièce de ce nom, Paris, Martinet, s.d. [circa 1829], Paris, BnF©.....	245
10/ Charles-Joseph Traviès, « Ah! scélérate de poire pourquoi n'es-tu pas une vérité! », <i>La Caricature</i> , n° 76, 12 avril 1832, pl. 153, Paris, BnF©.....	261
11/ Frontispice de l' <i>Almanach des Muses</i> pour 1795, dessin de Queverdo gravé par Gaucher. Tous droits réservés.....	278
12/ Photographie d'Hélène Cixous, Sophie Bassouls©.....	282



## *Annonces des partenaires d'Orages*

*Revue Voltaire*, n° 13

**VOLTAIRE ET LA MUSIQUE**

(à paraître au printemps 2013)

<http://voltaire.lire.ish-lyon.cnrs.fr/>

### **I. Voltaire et la musique**

Guillaume Métayer, Voltaire et la musique, ou l'empire du verbe

Béatrice Didier, Voltaire et la crise du poème lyrique

Judith le Blanc, Voltaire parodiste ou la dramaturgie musicale de *La Fête de Bélesbat*

Christophe Paillard, Voltaire chanteur, chanté et chansonnier: la chanson dans l'esthétique voltairienne

Martin Wålberg, Voltaire critique musical dans sa correspondance

Mark Darlow, « Malgré tous les Gluck du monde »: Voltaire et la réforme de l'opéra

Interview de Henri Dalem, Compagnie de Quat'sous, par Guillaume Métayer

Nicholas Cronk, Tout finit par une chanson: le *Songe* de Voltaire

### **II. Voltaire et l'Angleterre: anglophilie ou anglophobie?**

Laurence Macé, Voltaire et le modèle anglais: un rapport complexe

John Leigh, Voltaire et la langue anglaise

Gillian Pink, « *Stupendous Works* »: Voltaire anglographe dans ses notes marginales

Nicholas Cronk, *Les Lettres sur les Anglais* en France au XVIII<sup>e</sup> siècle: questions de réception et de réputation

Véronique Le Ru, Des *Lettres philosophiques* aux *Éléments de la philosophie de Newton*, ou comment devient-on newtonien ?

Gerhardt Stenger, Quand Voltaire expliquait l'attraction newtonienne aux Français (à propos de la quinzième *Lettre philosophique*)

Christiane Mervaud, Les Quakers des *Lettres philosophiques* aux *Questions sur l'Encyclopédie*

Myrtille Méricam-Bourdet, Une histoire neutre et dépassionnée ? L'histoire de l'Angleterre vue par Voltaire

Christophe Cave et Catriona Seth, Voltaire anglophile et/ou anglophobe ?

### **III. *Varia***

Nicholas Cronk, La correspondance de Voltaire : deux nouvelles lettres sur le début de l'affaire des serfs de Saint-Claude

Charles de Lamberterie et Sylvain Menant, Une lettre inédite de Voltaire au P. Basile Tuillon, 6 janvier 1759 (D8032a)

Sergueï V. Korolev, Voltaire et la reliure des livres

Beatrice Alfonzetti, Voltaire et la dramaturgie du complot

Russell Goulbourne, Voltaire et Dante

Girolamo Imbruglia, Antonio Genovesi lecteur de Voltaire et de Montesquieu

Samy Ben Messaoud, Voltaire journaliste scientifique

Antoine Villard, Une allégorie sabotée : *Pot-pourri* de Voltaire

### **IV. Comptes rendus**

# *Cahiers Roucher-André Chénier*

## Études sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle

### Sommaire du n° 33-2013

(à paraître en mai 2013)

### **Bucoliques, idylles et pastorales autour d'André Chénier**

Catriona Seth : Morts en Arcadie

Thomas Buffet : L'influence de Salomon Gessner sur André Chénier

Eric Francalanza : Variations françaises sur une idylle de Haller

Gwenaëlle Boucher : Les idylles de Nicolas-Germain Léonard

Jean-Louis Haquette : Sur la réception de Théocrite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Jean-Noël Pascal : Traducteurs et traductions en vers des *Bucoliques* de Virgile, du Consulat à la Restauration

### **Varia et documentation**

Pierre Blanchard : Marie-Joseph Chénier fratricide

Gauthier Ambrus : Marie-Joseph Chénier et le retour des Girondins en l'an III

Jean-Noël Pascal : Petite enquête sur un manuscrit de fables (faussement) attribuées à Florian

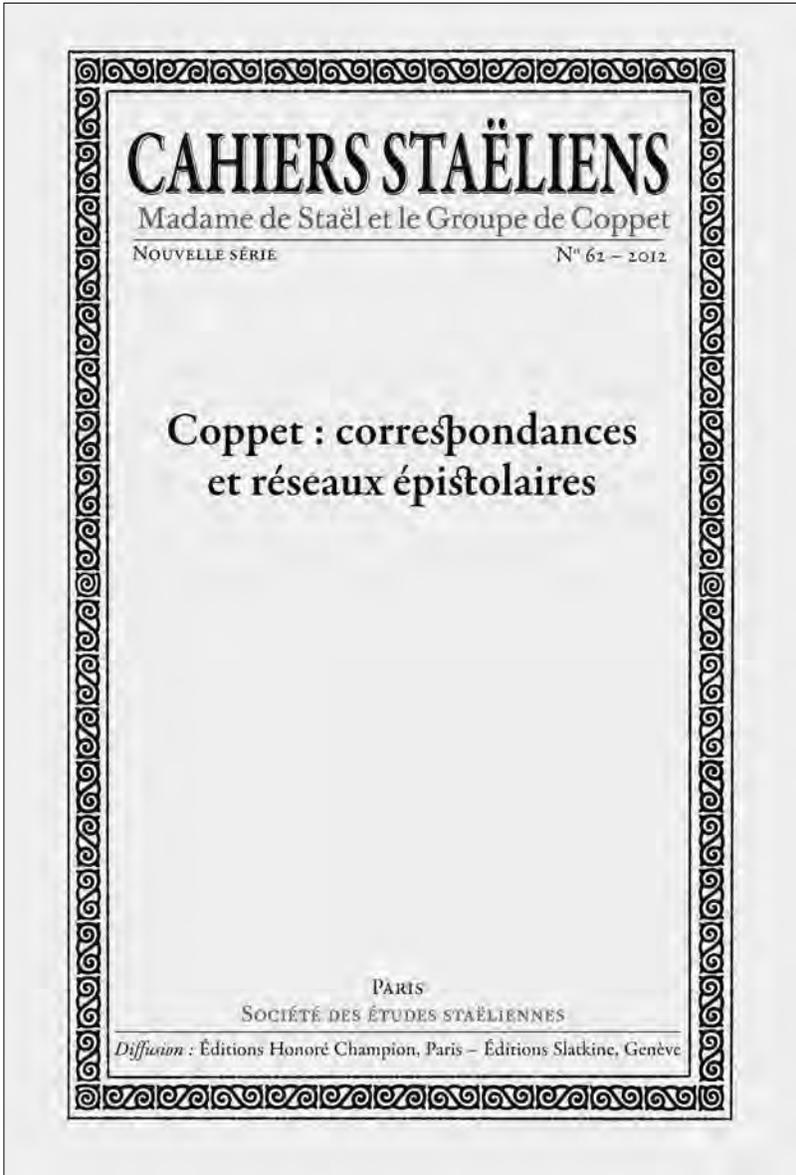
« Ah! laissez-le chanter! » Un hommage poétique méconnu de Marie Aycard à André Chénier (1821)

« André, saisis ton luth! » Le jeune Frédéric Soulié, admirateur d'André Chénier (1824)

Contact : SAPRAC, c/o J.-N. Pascal, 11, place Didier Daurat,  
F-31270 Cugnaux

Courriel : [jmp.saprac@wanadoo.fr](mailto:jmp.saprac@wanadoo.fr)

[www.assoc-roucher-chenier.fr](http://www.assoc-roucher-chenier.fr)



*Abonnements et ventes au numéro*: Éditions Honoré Champion,  
3 rue Corneille, 75006 Paris.

*Diffusion hors de France*: Éditions Slatkine, 5 rue des Chaudronniers,  
CH-1211 Genève 3, Suisse.

Une publication annuelle de la Société des études staëliennes

[www.stael.org](http://www.stael.org)

## *Table des matières*

Éditorial (Olivier Bara) .....	7
--------------------------------	---

### **SEXES EN RÉVOLUTION**

#### *DOSSIER*

Pierre FRANTZ, Florence Lotterie: Présentation .....	11
Olivier FERRET: « Sexe, mensonges et Vies privées ». ....	23
Anne VERJUS: « Être père et mari sous la Révolution ». ....	53
Françoise LE BORGNE: « Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807) » .....	69
Elizabeth CLAIRE: « Incrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale: la valse, le vertige et l'imagination des femmes » .....	87
Clyde PLUMAUZILLE: « L'appel à la justice des femmes enfermées pour prostitution sous la "Terreur": entre "vie fragile" et puissance d'agir ». ....	111

### **SEXES EN RÉVOLUTION**

#### *TEXTES*

Des « hermaphrodites politiques »: Collot d'Herbois, avant-propos à <i>Le Procès de Socrate</i> (1790). Édité par Pierre FRANTZ .....	135
Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe (1802). Édité par Jean-Christophe ABRAMOVICI. ....	141
Sur un individu rendu par jugement à l'état viril, après avoir été vingt-deux ans réputé du sexe féminin (1815). Édité par Florence LOTTERIE. ....	175

## CAHIER D'ORAGES

### *Varia*

Philippe LEJEUNE: « Un journal de deuil: M <sup>me</sup> de Genlis, 1788 ». . . . .	191
Gauthier AMBRUS: « Entre Histoire et Révolution: la première version du <i>Caius Gracchus</i> de Marie-Joseph Chénier » . . . . .	207
Maurizio MELAI: « Frédérick Lemaître contre le théâtre de la Porte Saint-Martin: une querelle judiciaire autour du <i>Marino Faliero</i> de Casimir Delavigne ». . . . .	235
Myriam ROCHEDIX: « “Notre rêve était de mettre la planète à l’envers.” Gautier, révolutionnaire manqué? Le cas des <i>Jeunes-France</i> » . . . . .	251

### **Fil-rouge**

Jean-Noël PASCAL: « Présence des femmes poètes dans l' <i>Almanach des Muses</i> , de la prise de la Bastille à Thermidor ». . . . .	267
--	-----

### **Entretien**

Hélène CIXOUS, entretien autour de Stendhal . . . . .	283
Table des contributeurs . . . . .	303
Table des illustrations . . . . .	305
Annnonce des partenaires d' <i>Orages</i> . . . . .	307