



HAL
open science

Plaisirs du texte et plaisirs du sexe : l'érotisation de l'histoire dans les récits historiques de Paul Lacroix (1829-1835)

Stéphane Fossard

► **To cite this version:**

Stéphane Fossard. Plaisirs du texte et plaisirs du sexe : l'érotisation de l'histoire dans les récits historiques de Paul Lacroix (1829-1835). Littératures. Université de la Réunion, 2017. Français. NNT : 2017LARE0004 . tel-01666296

HAL Id: tel-01666296

<https://theses.hal.science/tel-01666296v1>

Submitted on 18 Dec 2017

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

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

Université de La Réunion
Ecole doctorale « Sciences Humaines et Sociales »

Doctorat de Littérature française

Plaisirs du texte et plaisirs du sexe :
l'érotisation de l'histoire dans les récits historiques
de Paul Lacroix (1829-1835)

Thèse présentée par Stéphane FOSSARD

EA DIRE 7387

sous la direction de Mme Françoise SYLVOS

le 22 mars 2017

Université de La Réunion
Ecole doctorale « Sciences Humaines et Sociales »

Doctorat de Littérature française

Plaisirs du texte et plaisirs du sexe :
l'érotisation de l'histoire dans les récits historiques
de Paul Lacroix (1829-1835)

Thèse présentée par Stéphane FOSSARD

EA DIRE 7387

sous la direction de Mme Françoise SYLVOS

le 22 mars 2017

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice, Madame Françoise Sylvos, qui, par ses conseils avisés, a permis l'aboutissement du présent travail.

Je remercie également mes amis et mes collègues qui ont porté un intérêt constant à cette thèse. Leur soutien a été une source de motivation supplémentaire durant ces quelques années.

Mes pensées vont enfin à ma famille qui a su m'encourager et à Eric Achalé qui a toujours été présent.



POLE RECHERCHE
Ecoles Doctorales

LETTRE D'ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussigné(e) Jean Charles Stéphane Fossard, en ma qualité de doctorant(e) de l'Université de La Réunion, déclare être conscient(e) que le plagiat est un acte délictueux passible de sanctions disciplinaires. Aussi, dans le respect de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, je m'engage à systématiquement citer mes sources, quelle qu'en soit la forme (textes, images, audiovisuel, internet), dans le cadre de la rédaction de ma thèse et de toute autre production scientifique, sachant que l'établissement est susceptible de soumettre le texte de ma thèse à un logiciel anti-plagiat.

Fait à Saint-Louis, le 16/03/2017

Signature :

Extrait du Règlement intérieur de l'Université de La Réunion

(validé par le Conseil d'Administration en date du 11 décembre 2014)

Article 9. Protection de la propriété intellectuelle - Faux et usage de faux, contrefaçon, plagiat

L'utilisation des ressources informatiques de l'Université implique le respect de ses droits de propriété intellectuelle ainsi que ceux de ses partenaires et plus généralement, de tous tiers titulaires de tels droits.

En conséquence, chaque utilisateur doit :

- utiliser les logiciels dans les conditions de licences souscrites ;
- ne pas reproduire, copier, diffuser, modifier ou utiliser des logiciels, bases de données, pages Web, textes, images, photographies ou autres créations protégées par le droit d'auteur ou un droit privatif, sans avoir obtenu préalablement l'autorisation des titulaires de ces droits.

La contrefaçon et le faux

Conformément aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle d'une œuvre de l'esprit faite sans le consentement de son auteur est illicite et constitue un délit pénal.

L'article 444-1 du code pénal dispose : « Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d'expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d'établir la preuve d'un droit ou d'un fait ayant des conséquences juridiques ».

L'article L335_3 du code de la propriété intellectuelle précise que : « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel (...) ».

Le plagiat est constitué par la copie, totale ou partielle d'un travail réalisé par autrui, lorsque la source empruntée n'est pas citée, quel que soit le moyen utilisé. Le plagiat constitue une violation du droit d'auteur (au sens des articles L 335-2 et L 335-3 du code de la propriété intellectuelle). Il peut être assimilé à un délit de contrefaçon. C'est aussi une faute disciplinaire, susceptible d'entraîner une sanction.

Les sources et les références utilisées dans le cadre des travaux (préparations, devoirs, mémoires, thèses, rapports de stage...) doivent être clairement citées. Des citations intégrales peuvent figurer dans les documents rendus, si elles sont assorties de leur référence (nom d'auteur, publication, date, éditeur...) et identifiées comme telles par des guillemets ou des italiques.

Les délits de contrefaçon, de plagiat et d'usage de faux peuvent donner lieu à une sanction disciplinaire indépendante de la mise en œuvre de poursuites pénales.

Nous avons choisi de respecter l'orthographe de Lacroix dans les citations et pour les noms propres.

Les œuvres du corpus seront désignées par les abréviations suivantes :

LDm : La Danse macabre. Histoire fantastique du quinzième siècle.

LBVT : Le bon vieux Temps, suite des Soirées de Walter Scott

RdR : Le Roi des Ribauds. Histoire du temps de Louis XII.

L2F : Les deux Fous. Histoire du temps de François I^{er}. 1524.

LFT : Les Francs-Taupins. Histoire du temps de Charles VII. 1440.

Soirées : Soirées de Walter Scott à Paris.

Sommaire

INTRODUCTION.....	1
--------------------------	----------

PREMIERE PARTIE

LEGITIMER LE DISCOURS SEXUEL : UNE QUETE DU PLAISIR

CHAPITRE I – UNE FIGURE D’AUTORITE : LE BIBLIOPHILE JACOB.....	20
A) JOUER AVEC SON IDENTITE.....	20
B) L’EVEIL DES SENS.....	38
C) LE SUCCES DE LA SCENOGRAPHIE.....	46
CHAPITRE II – UN PRINCIPE FONDAMENTAL : PLAIRE ET INSTRUIRE	60
A) UN GENRE DE PREDILECTION : LE ROMAN HISTORIQUE	61
B) ECRIRE UNE HISTOIRE DES MŒURS.....	79
C) UNE INSTRUCTION GRIVOISE	100
CHAPITRE III – PROPOSER UNE AUTRE HISTOIRE.....	121
A) DRAMATISER L’HISTOIRE	121
B) UN CAS PARTICULIER : JEANNE D’ARC.....	132
C) UN PROJET REUSSI ?	137

DEUXIEME PARTIE

L’HORRIBLE ET LE RISIBLE : LE CHOIX D’UNE ESTHETIQUE DE L’EXCES

CHAPITRE I – UNE VOLONTE : SE LIBERER DES CONTRAINTES CLASSIQUES ..	151
A) UNE ESTHETIQUE JEUNE-FRANCE.....	152
B) A L’OMBRE DU DIVIN MARQUIS.....	163
C) RETROUVER UN RIRE GAULOIS	174
CHAPITRE II - UN EROS ROMANTIQUE	189
A) UN CORPS VISIBLE.....	189
B) UN CORPS DESIRABLE	200
C) UN CORPS INTRIGANT	212
CHAPITRE III – LE HIDEUX, UNE ESTHETIQUE POSITIVE.....	217
A) UNE ECRITURE JOUISSIVE.....	218
B) LA RELATION SEXUELLE, UN VIOLENT BESOIN NATUREL.....	224
C) LE VIOL, UNE NORME ESTHETIQUE	234

TROISIEME PARTIE
UN REGARD SUR LE PRESENT

CHAPITRE I - L'ECHEC D'UN MONDE SANS PERE.....	254
A) PAUL LACROIX, UN HOMME ENGAGE DANS SON EPOQUE	254
B) LE MEURTRE DU PERE	259
C) DEVENIR UN HOMME.....	276
CHAPITRE II – LA CONSCIENCE D'UN MONDE SANS DIEU	285
A) LE CORPS, REVELATEUR DE LA VIOLENCE DE L'HISTOIRE	285
B) LA MORT DE L'AMOUR COURTOIS.....	294
C) LA PERVERSITE DE L'HOMME D'EGLISE.....	306
CHAPITRE III – LE DESIR DE REINVENTER LA SOCIETE.....	313
A) BOULEVERSER L'ORDRE SOCIAL	314
B) LE DROIT NATUREL	342
C) L'EROTISATION DE L'HISTOIRE : UNE QUETE DE SENS IMPOSSIBLE ?.....	351
 CONCLUSION.....	 362
 ANNEXES.....	 366
BIBLIOGRAPHIE.....	374
INDEX.....	392
TABLE DES MATIERES	394

Introduction

Dans une dédicace adressée en 1838 à son jeune frère Edouard, Paul Lacroix reprend, avec ironie, les critiques qui lui ont été adressées :

Je consens à te transmettre les coûteuses prérogatives du droit d'aïnesse, afin que tu aies l'autorité requise pour me moraliser sur mes péchés littéraires, c'est-à-dire sur mes idées excentriques, sur mes boutades inexplicables, sur mes faits et gestes étranges en apparence¹.

Il est vrai que Lacroix a multiplié les provocations et qu'il a cultivé ce qu'il appellera dans la suite de la dédicace la « fantaisie du poète »². Les idées les plus extravagantes abondent dans ses créations littéraires. En les qualifiant de « péchés », il met en avant la notion de morale. Il a pleinement conscience de choquer les plus sensibles par la mise en scène d'un désir sexuel brutal à l'intérieur de ses écrits. Cette présence envahissante côtoie la volonté d'instruire le lecteur et de lui donner le plaisir de l'histoire, matière réputée exigeante et difficile. La sexualité est alors l'entrée privilégiée pour découvrir une histoire intime qui offre au lecteur l'occasion de s'insinuer au milieu des secrets des puissants. Ce rapport entre les plaisirs du texte et les plaisirs du sexe est le fil conducteur de cette thèse. En effet, l'écriture de Lacroix se caractérise par une érotisation assumée de l'histoire. Il convie son public à découvrir sa version des faits qui met en avant le rôle de la concupiscence dans la réalisation ou non d'un événement dont l'importance historique est le plus souvent révélée à la fin du récit.

Il faut avouer que, de nos jours, « le sexe est furieusement tendance »³ et le présent travail apporte sa contribution à un sujet qui interpelle et attise la curiosité. Néanmoins, il ne s'agit pas de se laisser porter par un simple effet de mode. La manière de parler du sexe évolue au XIX^e siècle. A cette époque, la sexualité est cachée, elle s'enferme dans l'intimité du couple et se transforme en tabou social. On ne peut l'évoquer librement sans choquer ou risquer de se faire accuser d'outrage à la morale. D'un autre côté, on assiste à une « explosion discursive »⁴ de la sexualité provoquée par la volonté d'interdire tout discours sur le sexe. Moins on en dit, plus on en suggère. Comme il est chassé du langage, le sexe « est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni

¹ Paul Lacroix, « A mon jeune frère, Edouard Lacroix », *Les Aventures du grand Balzac, Histoire comique du temps de Louis XIII*, 2 tomes, Dumont, 1838, p. 3.

² *Ibid*, p. 2. Les italiques sont de l'auteur.

³ Alain Vaillant, « Pornographie ou obscénité ? », *Romantisme* n° 167 [La pornographie], janvier 2015, p. 8. Il souligne la proximité temporelle de divers événements tels que la parution d'un numéro du *Magasin du XIX^e siècle* consacré à la sexualité et l'exposition consacrée à Sade au Musée d'Orsay qui s'est tenue d'octobre 2014 à janvier 2015.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome I, Paris, « Tel », Gallimard, 1976, p. 25.

obscurité ni répit »¹. Donner une place à la sexualité est alors une transgression, une contestation délibérée de l'ordre moral et l'écriture se fait obscène². Néanmoins, chez Lacroix, la relation sexuelle n'est jamais nommée dans sa réalité concrète. De même, le sexe, en tant que partie anatomique du corps et objet de fascination, n'est jamais décrit en tant que tel. Au contraire, le plaisir se situe dans l'allusion, dans la métaphore et non dans le dévoilement scabreux de la vérité. L'érotisme apparaît alors, au détour d'un regard ou d'un voile laissant échapper discrètement une chair tentatrice, entraînant à sa suite un lecteur curieux et conquis.

Sexualité et érotisme

Sexualité et érotisme sont indissociables d'un tel sujet d'étude. Définissons ces concepts dans leurs rapports à la psychanalyse et à l'esthétique romantique afin de délimiter notre sujet.

Qu'est-ce que la sexualité ? Partons d'une définition psychanalytique :

Dans l'expérience et la théorie psychanalytiques, sexualité ne désigne pas seulement les activités et le plaisir qui dépendent du fonctionnement de l'appareil génital, mais toute une série d'excitations et d'activités, présentes dès l'enfance, qui procurent un plaisir irréductible à l'assouvissement d'un besoin physiologique fondamental (respiration, faim, fonction d'excrétion, etc.), et qui se retrouve à titre de composantes dans la forme dite normale de l'amour sexuel³.

La sexualité n'est pas uniquement liée à la fonction de reproduction. Elle relève également du plaisir, de la satisfaction à combler un « besoin physiologique fondamental ». L'œuvre de Lacroix est marquée par cette conception de la sexualité comme un besoin. En effet, les personnages déploient une énergie débordante et bestiale pour mériter ou prendre de force la récompense – la relation sexuelle – à laquelle ils pensent avoir droit. Ils vivent le sexe comme une « pulsion de vie »⁴, c'est-à-dire qu'ils recherchent à la fois à assouvir ce besoin de sexe mais aussi à assurer leur propre conservation par la domination de l'autre et par la reproduction. La posture de Lacroix face à la sexualité est évidemment choquante pour une époque marquée par une forte répression des questions qui entourent l'intimité. Afin de rendre son discours plus acceptable, il le transforme, le poétise sous l'influence du romantisme et le langage devient érotique.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² « L'obscénité implique désormais une contestation morale, explicite ou implicite, où se retrouveront les artistes, les romanciers, les bohémiens, les poètes maudits » (Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 10).

³ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007 (1967), p. 443.

⁴ « Les pulsions de vie, qui sont désignées aussi par le terme d'Eros, recouvrent non seulement les pulsions sexuelles proprement dites mais encore les pulsions d'auto-conservation » (*Ibid.*, p. 378).

En effet, l'érotisme est une « manifestation sublimée de la sexualité »¹. Il autorise, grâce au jeu des mots et des allusions, le déploiement de l'imagination et fait de la reproduction une fonction secondaire². Alors que le discours sexuel est entravé par les tabous, l'érotisme le libère – sans pour autant dépasser l'ensemble des tabous – et « protège la société contre les assauts de la sexualité »³. Le lien entre sexualité et érotisme s'établit surtout par rapport aux normes sociales et au regard de l'autre. En effet, « l'érotisme est d'abord et surtout *soif d'altérité* »⁴. Il installe l'artiste dans un rapport de confiance et de confiance avec son public et ce dernier adopte une posture d'attente et d'excitation face aux plaisirs à venir.

Lacroix cherche à dépasser les conventions morales de son époque afin de procurer un plaisir nouveau à son lecteur. Il participe ainsi à l'essor du romantisme des années 1830, plus précisément celui des Jeune-France⁵, caractérisé par la volonté de s'affranchir des normes pour accéder à la reconnaissance littéraire tant désirée. Le rapport des petits romantiques à la sexualité est vécu sur le mode de l'excès et de la transgression. Ils cherchent à tout prix à choquer le lecteur et ainsi à lui faire prendre conscience de la vacuité du monde dans lequel il vit. Dieu n'a pas sa place dans l'espace que crée Lacroix. Le désir, le plaisir, l'amour même sont corrompus par cet appel à une sexualité outrageante. Le sexe est un instrument, une arme qui assure le pouvoir de celui qui impose la relation physique. Puisqu'il faut choquer, autant le faire avec éclat ! Le sang des vierges déflorées coule à flot dans cet univers guerrier. Le viol semble être la règle et l'acte sexuel est rarement dénué de brutalité. Les corps eux-mêmes sont caractérisés par cet excès : sublimes ou grotesques, ils sont hors normes et méritent pour cela une *destruction* particulière.

D'ailleurs, dans un article consacré à *La Danse macabre*, un journaliste déclare qu'« il a surpassé ses devanciers maîtres-ès-laid, il a créé le hideux »⁶ et « trouvé le beau

¹ *Ibid.*, p. 143.

² « La métaphore sexuelle, à travers ses variations infinies, dit toujours *reproduction* ; la métaphore érotique, indifférente à la perpétuation de la vie, met la reproduction entre parenthèse » (Octavio Paz, *La flamme double. Amour et érotisme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 15. Les italiques sont de l'auteur). Paz poursuit avec un parallèle entre la poésie et l'érotisme, dans leurs rapports au langage et à la sexualité : « la poésie suspend la communication, tout comme l'érotisme la reproduction » (*Ibid.*, p. 15).

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Nous adoptons la graphie proposée par José-Luis Diaz dans *L'Écrivain imaginaire* lorsque nous parlerons des Jeune-France (José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007).

⁶ *Figaro*, 26 avril 1832, p. 1.

idéal du laid »¹. La déclaration nous interpelle sur le rapport entre sexe et beauté dans la poétique de Lacroix. Sous la plume de notre auteur, la sexualité se pare d'horribles attractions et rebute le cœur le plus amoureux. Lacroix s'éloigne des canons classiques et se complaît au contraire à placer ses personnages dans des situations dérangeantes, voire humiliantes. En prônant une esthétique de l'excès, il dépasse les normes et exalte le hideux. Le beau est alors ce qu'il y a de plus laid dans l'être humain. La sexualité, en tant que besoin fondamental, devient belle dans ce qu'elle a de plus choquant. La violence des actes est donc une célébration esthétique et un renversement des valeurs.

Tout cela laisse penser que Lacroix glorifie la beauté du mal et se place sous la filiation du marquis de Sade. Ce serait une erreur d'interprétation que de croire cela. La réputation qui entoure le nom du divin marquis est si sulfureuse qu'il est lui-même un tabou. Ses ouvrages sont interdits et circulent clandestinement dans des cercles avertis. Peu nombreux sont ceux qui avouent l'avoir lu mais tout le monde le connaît. Pour se garder un public *bienveillant*, Lacroix ne va pas aussi loin que Sade dans les descriptions et dans l'utilisation qu'il fait de la sexualité. L'acte charnel et les parties génitales ne sont jamais décrits avec précision. L'inceste reste un « interdit majeur »² qu'il n'ose pas franchir. Néanmoins, en 1834, Lacroix publie un article qui défend sa vérité à propos des faits reprochés au marquis de Sade³ et il s'inspire de ses idées pour créer le personnage d'Ambroise, moine débauché au destin contrarié dans *Les Francs-Taupins*. L'œuvre de Lacroix n'est peut-être pas proche de celle du marquis mais ce dernier laisse un sillage dans lequel il puise, à l'instar de ses contemporains, quelques impressions.

Peindre la beauté du laid revient à proposer une conception personnelle de l'érotisme. Le beau se révèle dans ce contraste avec le hideux. En poussant à l'extrême la déformation des corps, Lacroix se fait le chantre du grotesque romantique. La galerie de *monstres* – la femme obèse, le lépreux, l'homme-squelette, l'androgyme en sont les principaux représentants – fait figure de proclamation esthétique. Mais cette laideur est aussi morale et se vit sur le plan de la corruption et du sadisme. En effet, pour Lacroix, le physique est le reflet de la personnalité. Aussi, chaque personnage est présenté dans son rapport au sexe et à la morale au moyen d'un relevé d'éléments significatifs qui, même

¹ *Ibid.*, p. 2.

² Titre de l'ouvrage de Bertrand d'Astorg, *Variations sur l'interdit majeur : littérature et inceste en Occident*, Paris, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1990.

³ Jacob (Paul Lacroix), Jules Janin, *Le marquis de Sade par Jules Janin. La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade par le bibliophile Jacob*, Paris, Chez les marchands de nouveauté, 1834.

dans le cas d'une sublime beauté physique, dévoilent une âme profondément corrompue par la concupiscence et la cruauté. Cet éloge du hideux se fait dès lors sous le couvert de l'érotisme. Une poésie de l'horreur naît sous la plume de Lacroix et s'inscrit durablement dans l'imaginaire sexuel du lecteur.

Les ouvrages concernant l'écriture érotique ou l'histoire de la sexualité au XIX^e siècle sont nombreux et constituent d'importants points de repères dans la rédaction de cette thèse¹. Pourquoi alors présenter une étude supplémentaire sur un sujet aussi fécond ? L'originalité du présent travail tient, selon nous, dans le rapprochement entre le roman historique et la sexualité. La dimension érotique et sexuelle, si présente dans l'œuvre de Paul Lacroix, occupe peu les critiques qui ont proposé une définition du genre. Pourtant, les récits de Lacroix ont marqué ses contemporains et illustrent la volonté de proposer une histoire des mœurs basée entre autres sur la soumission à son désir physique. Le choix du roman historique n'est pas anodin. Il est pour Lacroix le support privilégié pour développer son « système d'éducation historique »² qui transforme la représentation que le lecteur a de l'enseignement de l'histoire. Un de nos objectifs est finalement d'apporter un éclairage différent sur la définition du roman historique en la confrontant à la notion de plaisir.

L'union de l'histoire et de la sexualité libère donc l'écriture de Lacroix et procure un plaisir certain à la découverte des événements qui ont marqué le passé. En donnant ironiquement à son frère le droit de le « moraliser » à propos de ses provocations, il montre qu'il a pleinement conscience de choquer la morale de l'époque et d'enfreindre des tabous. Toutefois, ses œuvres connaissent un grand succès et il est reconnu comme un érudit dont le savoir est sans failles. Avant de poursuivre notre analyse, faisons connaissance avec celui que l'on peut appeler un illustre inconnu.

Un illustre inconnu

Ce qui marque le plus l'esprit de qui entreprend des recherches sur Lacroix est l'écart surprenant entre sa notoriété auprès de ses contemporains et l'oubli qui entoure son nom de nos jours. Qui en effet connaît Paul Lacroix ? Absent des manuels scolaires et des anthologies littéraires, il n'est qu'un nom cité parmi tant d'autres dans les ouvrages spécialisés. Pourtant, Paul Lacroix acquiert une forte notoriété dans les années 1830 sous le pseudonyme de « Bibliophile Jacob » et il est l'auteur d'un très grand nombre d'écrits

¹ Nous pensons par exemple aux études de Michel Foucault, d'Alain Corbin, de François Kerlouégan ou encore de Pierre Laforgue citées en bibliographie.

² Paul Lacroix, « Introduction », *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, Paris, Firmin Didot, deuxième édition, 1875, p. 24.

journalistiques, littéraires et documentaires, au point que Victor Fournel dit de lui qu'il est « l'un des esprits les plus prodigieusement actifs qu'on ait jamais vus »¹. Jules Clarétie classe le bibliophile parmi « ceux dont les ouvrages se vendent de 1,000 à 1,200 exemplaires et s'achètent de 1,000 à 1,200 fr. le volume. *Ils ne sont pas six* (Alphonse Karr, le bibliophile Jacob, la duchesse d'Abrantès, la *Contemporaine* (Ida Saint-Edme) »². Lacroix appartient à la troisième catégorie des auteurs à succès, surpassé par Hugo, Paul de Kock, Balzac, Soulié, Sue et Janin. Pourtant, l'œuvre du bibliophile n'est plus connue de nos jours. Sa profusion étonne. Il ne passe pas une journée sans composer, comme entraîné dans un délire productif qui le lierait à sa table de travail, se condamnant volontairement à jouir du plaisir d'écrire.

Lacroix a récemment fait l'objet d'une thèse soutenue par Magali Charreire³ et Paule Adamy a publié en 2015 une biographie très complète⁴. D'ailleurs, cette dernière étude est parue chez Plein Chant, une maison d'édition qui publie une « Bibliothèque facétieuse, libertine et merveilleuse » aux côtés d'une collection qui met en valeur les « Gens singuliers ». Le caractère osé de l'œuvre de Lacroix n'a pas échappé à l'éditeur qui intègre la biographie de Paule Adamy à une longue liste d'ouvrages remis au goût du jour.

Entre ces deux périodes, les critiques n'abordent que peu l'œuvre du bibliophile. Nous trouvons une courte entrée dans le *Dictionnaire du roman populaire*⁵ ou quelques citations en référence à ses écrits, mais seules quelques études complètes lui ont été consacrées⁶. En mars 2015 à la Bibliothèque de l'Arsenal et en janvier 2016 à Montpellier

¹ Victor Fournel, *Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calman Lévy, 1883, pp. 284-285. Octave Uzanne le qualifie d'« hercule du travail » (Octave Uzanne, *Nos amis les livres – Causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, Paris, Maison Quantin, 1886, p. 171).

² Jules Clarétie, *La Vie à Paris. 1881*, Paris, Victor Harvard, sans date, p. 369. Les italiques sont de l'auteur. Il cite Emile de Girardin (Emile de Girardin, « Enquête commerciale. Industrie littéraire », in *Musée des Familles*, décembre 1834, pp. 44-47) qui distingue dans son classement les poètes et les auteurs et s'intéresse ici à ces derniers. Cependant, Emile de Girardin ne nomme pas les auteurs de cette catégorie d'écrivains à succès. C'est un ajout de Jules Clarétie.

³ Magali Charreire, *L'Histoire en médailles romantiques : Paul Lacroix, le bibliophile Jacob (1806-1884)*, sous la direction de Christian Amalvi, Montpellier 3, thèse soutenue le 6 décembre 2013. Marine le Bail, a soutenu le 2 décembre 2016 une thèse sur les écrivains bibliophiles et en consacre une partie à Lacroix (Marine Le Bail, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIXème siècle*, sous la direction de Fabienne Bercegol et Françoise Mélonio, Toulouse 2, thèse soutenue le 2 décembre 2016).

⁴ Paule Adamy, *Paul Lacroix, l'homme aux 25 000 livres, 1806-1884*, Bassac, « Gens singuliers », Plein Chant, 2015.

⁵ Daniel Compère, *Dictionnaire du roman populaire*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2007, p. 239.

⁶ A notre connaissance, il y a eu cinq ouvrages ou articles consacrés exclusivement à Paul Lacroix parus après sa mort et avant la thèse de Magali Charreire : Eric Berthoud, *Une Amitié littéraire, Auguste Bachelin et le Bibliophile Jacob, suivi des lettres de Paul Lacroix au ménage Bachelin, 1869-1883*, Editions de La Baconnière, Neuchâtel, 1972 ; Maurice Parturier et Jean Mallion, « Prosper Mérimée et le Bibliophile Jacob (*lettres inédites*) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1937, pp. 517-532 ; Luce Cremer, *Paul Lacroix (1806-1884), le « Bibliophile Jacob » : une passion, une profession*, Ecole des

ont eu lieu deux journées d'études organisées par Magali Charreire et Marine Le Bail autour de Lacroix bibliophile et écrivain. La publication des actes de ces journées donnera nous l'espérons une nouvelle notoriété à cet illustre inconnu¹. La consultation des archives et des manuscrits répartis essentiellement entre la Bibliothèque de l'Arsenal et la Médiathèque de Montpellier a été une aide précieuse pour approfondir notre connaissance de l'œuvre de Lacroix. D'ailleurs, le fond Lacroix de la Médiathèque de Montpellier est depuis peu accessible à tous en ligne².

Une rapide biographie est nécessaire pour comprendre l'importance de cet homme dans la vie littéraire française du XIX^e siècle.

La volonté de se démarquer

Encourage ma muse, aide moi de tes conseils, peut être que plus tard, suivant le chemin que tu me montreras, fort de ton secours je franchirai les rochers du parnasse et j'irai m'asseoir sur les degrés du temple de l'immortalité³.

Cet appel au lecteur lancé en 1821 par le jeune Lacroix nous dévoile un aspect important de sa personnalité : l'ambition. Le début de la carrière de Lacroix est marqué par sa volonté de dépasser ses contemporains et d'exceller sur la scène littéraire. Il se lance tout d'abord dans la poésie et le théâtre. Il multiplie les ébauches et compose des pièces plus abouties dès la classe de seconde pour tromper son ennui et ne pas « tomber dans un lache [sic] désœuvrement »⁴, selon ses propres aveux ! Il fait déjà preuve de l'ironie mordante qui caractérisera ses œuvres futures et invite modestement son lecteur à le retrouver, quelques années plus tard, « sur les degrés du temple de l'immortalité ». Il publie dans le même temps une édition des *Œuvres complètes de Clément Marot* grâce à laquelle il acquiert une certaine notoriété. Ce premier succès préfigure le bibliophile incontournable que sera Lacroix quelques années plus tard. Il déploie une énergie étonnante qui caractérisera sa conception de la création littéraire. Mais cela ne suffit pas pour embrasser la carrière de poète et de dramaturge. Face aux nombreux refus des théâtres, il se tourne avec plus de succès vers le genre romanesque et abandonne toute

Chartes, sous la direction de Mmes Charon et Parinet, thèse soutenue en 1993 ; Eliane Maingot, *Le Bouquiniste français* n°38, février 1962 ; et Françoise Sylvos, « La légende de Dassoucy au XIX^e siècle' ou l'enfance de Dassoucy par Paul Lacroix », in Dominique Bertrand (dir.), *Avez-vous lu Dassoucy ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

¹ Le numéro de la revue *Littératures* paru en mars 2017 contient un dossier sur Paul Lacroix et rassemble les actes des deux journées d'études qui lui ont été consacrées ; Magali Charreire, Marine Le Bail (coord.), *Littératures* n°75 [Paul Lacroix, l'homme-livre du XIX^e siècle], Presses Universitaires du Midi, mars 2017.

² <https://mediatheques.montpellier3m.fr/MEMONUM/fonds-litteraires.aspx>

³ Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-04 (3).

⁴ Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-04 (2).

prétention à la dramaturgie¹. Cependant, cet échec le marque au point qu'il déconseille quelques années plus tard à son frère Jules de devenir poète².

Paul Lacroix s'invente alors un *alter ego*, une créature qui s'autorise toutes les provocations littéraires et qui malgré tout est reconnue pour sa grande érudition. « Le bibliophile Jacob, membre de toutes les académies »³ entre avec force sur la scène littéraire en 1829 avec la publication des *Soirées de Walter Scott à Paris*⁴. Lacroix élabore ainsi sa propre « scénographie auctoriale »⁵. Il compose son rôle d'écrivain et redéfinit à la fois l'espace dans lequel il évolue et les rapports qu'il entretient avec les autres *acteurs* littéraires. Lacroix participe à une mise en scène plus générale, celle des Jeune-France qui désavouent « les formes arriérées du romantisme Restauration »⁶, et dans le même temps, il se distingue de ses camarades et fait du rapprochement entre sexualité et histoire une caractéristique de son écriture.

Le bibliophile prend peu à peu de l'importance au point de *fusionner* de nombreuses années avec son créateur⁷. En effet, Lacroix s'efface volontiers derrière ce pseudonyme afin de travestir la réalité et de tromper son lecteur sur l'identité véritable de l'auteur. Le choix du nom est important dans la construction de ce personnage. Il se rapproche évidemment du patriarche Jacob et ses lecteurs forment une innombrable descendance. Néanmoins, Lacroix se fait d'abord héritier d'une lignée d'érudits du XVII^e siècle :

¹ Les lettres de refus de la part des théâtres sont consultables à Montpellier (Ms 617 Liasse XIV). Octave Uzanne reproduit un extrait de la préface de *La Maréchale d'Ancre*, drame de Lacroix : « Je donne mon drame, qui n'a pas été joué et qui aurait peut-être produit quelque effet, et je dis avec joie un éternel adieu au théâtre » (Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 166).

² Jules Lacroix reprend les arguments de son frère dans la dédicace d'*Une Grossesse* (Jules Lacroix, *Une Grossesse*, Paris, Renduel, 1833). La famille de Lacroix est proche du milieu littéraire. Son père, auteur de « plusieurs ouvrages estimés » (L. M., *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, 2^e série, Louis Huart (dir.), Paris, Aubert, 1840, p. 352), a publié des romans et des poèmes. Appoline Biffe, son épouse, est l'auteur de plusieurs romans et ils écrivent conjointement *De près, de loin*, un roman épistolaire. Son frère Jules embrasse également la carrière d'écrivain.

³ « Ce n'est guère qu'en 1829 qu'apparaît le bibliophile Jacob, membre de toutes les académies » (Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 167). Eugène de Mirecourt constate lui-aussi que Lacroix utilise ce pseudonyme à partir de la parution des *Soirées de Walter Scott à Paris* (Eugène de Mirecourt, *Histoire contemporaine. Portraits et Silhouettes au XIX^e siècle. Le bibliophile Jacob (Paul Lacroix)*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869, pp. 28-29).

⁴ « Les *Soirées de Walter Scott*, qui furent le début de Paul de Lacroix dans la manière historique, obtinrent un succès prodigieux » (L. M., *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, p. 353). Lacroix constate que, grâce au succès de ce recueil, « le bibliophile Jacob, ignoré la veille, était en faveur et presque à la mode le lendemain » (Paul Lacroix, « Simple histoire de mes relations littéraires avec Honoré de Balzac », in *Le Livre*, 1882, p. 159. L'article sera désigné désormais sous le nom de « Simple histoire »).

⁵ Notion développée par José-Luis Diaz dans *L'écrivain imaginaire, op.cit.*

⁶ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 418.

⁷ En 1868, sur la couverture des *Amoureux brandons de Franciarque et Callixene*, Paul Lacroix signe à nouveau de son nom au lieu de P. L. Jacob.

Le célèbre pseudonyme de M. Lacroix a une origine ; il ne l'a point pris au hasard. Il existait sous Louis XIII et sous Louis XIV un savant jésuite, Jacob de Saint-Charles, dit le Père Jacob, et qui devint bibliothécaire du cardinal de Retz. Il a donné une *Histoire des papes*, et surtout un *Traité des plus belles bibliothèques* (1644), qui lui a valu une très grande réputation auprès des bibliophiles. C'est le nom même de cet érudit, nom âgé déjà de plus de deux siècles, que s'est approprié le docte bibliothécaire de l'Arsenal¹.

Cet hommage est une preuve de l'intérêt que porte Lacroix à l'érudition. Être bibliophile est le meilleur moyen d'accéder à la connaissance et ainsi au bonheur, car, de tous les amateurs de livres, le bibliophile est « l'homme le plus heureux »². Nous comprenons mieux la fascination qu'exercent les vieux livres sur Lacroix. Ce dernier entretient avec ces ouvrages un contact privilégié qui le mène à une félicité inconnue des gens communs. Devenir le bibliophile Jacob est finalement une manière de se rattacher à une longue tradition d'érudition et de prouver qu'il est apte à tenir le discours sexuel contenu dans ses récits.

Le début de la carrière de Lacroix est donc marqué par une présence importante sur la scène littéraire. Il entretient de longues et parfois tumultueuses relations, telle celle qui le lie à Balzac et qu'il évoque dans sa « Simple histoire ». Il fait du Tourangeau un rival qu'il faut dominer, attitude qui lui attire les foudres des critiques modernes, spécialistes de Balzac. Sa production, impressionnante par le nombre et la diversité, est une preuve irréfutable de sa volonté d'être un auteur reconnu par ses pairs. Cependant, la recherche de reconnaissance sociale et le sentiment de devenir un simple observateur de l'évolution de la littérature vont remettre en question son investissement.

Un éloignement progressif du monde des Lettres

Le 5 décembre 1855, Lacroix est nommé Conservateur de l'Arsenal. Dès lors, même si sa production est toujours foisonnante, il se consacre entièrement à ses nouvelles fonctions et se délecte du contact des livres. C'est pourquoi « à partir de 1860, l'œuvre purement originale du bibliophile Jacob, œuvre d'historien et de romancier, se fait moins abondante »³. En s'enfermant dans ses recherches, Lacroix a délaissé ses proches : « Il sortait rarement, ne faisait point de visites et n'entendait recevoir que des travailleurs.

¹ Georges D'Heylli, *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, Dentu et Cie, 1887, p. 207. Octave Uzanne, proche de Lacroix, confirme aussi cette origine dans son éloge paru dans *Nos amis les Livres* (Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 167). Anatole Claudin fait le même rapprochement dans l'introduction au catalogue de la succession de Paul Lacroix (Anatole Claudin, *Catalogue des livres composant la bibliothèque du bibliophile Jacob*, Paris, A. Claudin, 1885, p. V).

² Paul Lacroix, « Les amateurs de vieux livres », *Ma République*, Paris, L. Conquet, 1902, p. XLIII. Lacroix précise également que « les bibliophiles trouvent du bonheur partout où l'on trouve des livres » (*Ibid.*, p. XXXVII). Ce texte est paru d'abord en 1840 dans le *Bulletin du bibliophile*.

³ Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 181.

Aussi restait-il des années sans voir certains amis très chers »¹, regrette Octave Uzanne. Son nom tombe alors petit à petit dans l'oubli. Son amour de l'histoire l'a également tenu éloigné des évolutions de la littérature et des conflits politiques. Lacroix donne l'impression de s'isoler dans *son* Moyen Âge et de laisser le monde qui l'entoure évoluer sans qu'il y prenne part. Gustave Brunet relève ainsi que, « tout dévoué à l'étude, absorbé jour et nuit dans les livres qu'il feuillette sans cesse et qu'il aime avec passion, le bibliophile Jacob a su se tenir sagement à l'écart des luttes politiques, des intrigues diverses, où se sont égarées tant d'intelligences contemporaines »². Un procès retentissant ou un scandale littéraire aurait peut-être perpétué la renommée du bibliophile !

Lacroix fait partie de ceux que Jules Clarétie appelle « les vrais historiens de la 'vie vivante', les petits Michelet des mœurs et de l'anecdote »³. Ce commentaire marque une évolution dans les opinions portées sur le bibliophile Jacob. Il n'est plus la personnalité du monde des Lettres qu'il était à ses débuts et Michelet s'est imposé comme la référence des études historiques. Voilà pourquoi nous avons décidé, pour cette thèse, d'étudier les récits historiques qui, de 1829 à 1835, ont fait de Lacroix un auteur reconnu. Leur influence est légitime et ils sont de véritables succès de librairie.

Des histoires d'amour contrarié

Quatre romans et deux recueils de nouvelles composent notre corpus⁴ : les *Soirées de Walter Scott à Paris* (1829), *Les deux Fous* (1830), *Le Roi des Ribauds* (1831), *La Danse macabre* (1832), *Les Francs-Taupins* (1834) et *Le bon vieux Temps, suite des Soirées de Walter Scott à Paris* (1835). La proximité de parution de ces ouvrages offre une unité d'étude intéressante. Elle reflète le même désir de faire revivre une époque et d'instruire le lecteur sur les mœurs et la situation historique mais il y a surtout une évolution entre les *Soirées* et *Le bon vieux Temps*. Dans ce dernier ouvrage, l'écriture de Lacroix reflète l'aboutissement de sa réflexion sur l'érotisation de l'histoire et sur l'état de la littérature contemporaine. Nous laissons volontairement de côté les *Contes littéraires* (1831), destinés à un jeune public et qui, malgré leur intérêt dans la poétique de l'histoire chez le bibliophile, ne s'intègrent pas à notre axe d'étude sur la sexualité. Enfin, même si elle est désignée comme une histoire fantastique, *La Danse macabre* propose une écriture originale des événements et reflète les préoccupations de Lacroix puisqu'il part d'un destin

¹ *Ibid.*, p. 192.

² Gustave Brunet, « M. Paul Lacroix (Le bibliophile Jacob) », in *Le Bibliophile Français* n°12, décembre 1872, p. 359.

³ Jules Clarétie, *La Vie à Paris. 1898*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, p. 344.

⁴ Nous ne nous interdisons pas des références aux autres écrits, nombreux et révélateurs de sa pensée.

individuel – celui de Jehanne de la Vodrière, une recluse – pour rendre compte des mœurs d’une époque.

Ces œuvres ont également le même cadre historique : le Moyen Âge et le XVI^e siècle. Lacroix est profondément attaché à cette époque :

Le XVI^e siècle a été l'étude d'une partie de ma vie ; je l'ai remué de fond en comble, creusé et fouillé dans tous ses recoins, examiné sous toutes ses faces, interrogé à tous ses échos ; j'ai vécu avec lui, comme un ami, comme un confident, pour surprendre ses secrets, souvent pour les lui arracher. C'était une passion exclusive, c'était un vœu unique¹.

Se limiter à cette époque permet de comprendre ce lien privilégié qu’entretient Lacroix avec l’histoire. Le commentaire précédent, écrit en 1882, souligne la précision de l’étude historique pour le bibliophile. Celle-ci est nécessaire pour donner au lecteur l’impression de voyager dans un temps et un espace réels. Vécue comme une relation amicale, voire amoureuse et passionnée, l’étude de l’histoire a guidé son écriture et il a tenté de transmettre au lecteur son goût pour cette dernière.

Outre le cadre temporel, ces œuvres ont un autre point commun : elles racontent toutes des histoires d’amour contrarié. Le mariage de Jehanne et la condition sociale de Benjamin sont un obstacle à leur relation ; Ambroise, frère de Jeanne, détruit par le viol toutes les prétentions de la jeune fille à épouser Jean de La Roche ; Louis XII, victime d’un empoisonnement, est incapable de consommer son mariage avec Marie d’Angleterre ; pour conquérir le cœur de Diane, Caillette affronte François I^{er} dans un combat perdu d’avance ; les *Soirées de Walter Scott à Paris* et *Le bon vieux Temps*, recueils de nouvelles historiques, regorgent d’exemples de relations corrompues par le désir sexuel et le pouvoir social. Qu’il soit homme du peuple ou personnage historique d’envergure, le héros subit l’influence de l’histoire sur sa relation amoureuse mais, dans le même temps, l’histoire se façonne à partir de cette même union. Ainsi, Marie d’Angleterre renonce à son amour pour lord Suffolk afin de conclure la paix entre Anglais et Français mais l’amant malheureux usera de tous les moyens possibles pour annuler le mariage entre Louis XII et sa promise. Selon l’explication proposée par Lacroix, la jalousie du lord est à l’origine de l’accession au trône de François I^{er}. Histoire et désir amoureux sont intimement liés et le bibliophile mène son lecteur au milieu de stratagèmes politiques et de séductions vénales où le sentiment sincère est masqué par la recherche du pouvoir.

¹ Paul Lacroix, « Préface », *Louis XII et Anne de Bretagne. Chronique de l'Histoire de France*, Paris, Hurtrel, 1882, p. I.

Lacroix accumule les situations scabreuses et violentes. Ambroise tente de violer Jeanne devant le cadavre de leur père ; Jehanne retrouve dans un cimetière les restes sanguinolents de son enfant sacrifié lors d'un rite juif ; Catherine est victime de la furie sexuelle des pillards. Deux attitudes s'offrent au lecteur face à ce déchaînement de brutalités : prendre tout au sérieux et interrompre sa lecture ou, au contraire, rire de ces situations parfois invraisemblables et dédramatiser l'intrigue. Lacroix nous invite à prolonger ce moment et s'amuse à insérer dans ses romans un comique qui côtoie l'insupportable. Ceci est le dernier point commun sur lequel nous insisterons. En effet, dans chacune des œuvres de notre corpus, le comique s'associe au hideux et donne au rire une allure inquiétante. Sa présence, accompagnant le discours sexuel, s'inscrit dans une même volonté de contestation :

Le motif obscène intervient presque toujours dans un contexte comique, satirique ou ironique. Non pas seulement pour se dédouaner, mais parce que le rire participe de la même entreprise littéraire que l'image sexuelle. [...] Donc, rire et obscénité, même combat, pour le triomphe des corps et d'une vie menée à hauteur d'homme¹.

La sexualité et le rire procèdent de la même énergie revendicatrice mais en 1830, ils sont vécus sur un mode sombre et angoissant. En effet, même si Lacroix voue un culte à Rabelais et à son rire franc et libérateur, nous trouvons peu de traces de cette joie sincère dans ses romans. L'atmosphère particulière de 1830 rejaillit dans les romans du bibliophile qui affronte les foudres de la critique : « N'avons-nous pas besoin d'émotions, et surtout d'émotions nouvelles ? L'inimitable renaîtrait aujourd'hui, qu'on le délaisserait pour quelque chose de bien horrible, pour la *Danse Macabre* ou les *Contes Bruns* »². En regrettant l'attrait de ses contemporains pour l'excès d'horreur, le journaliste montre que le rapport à l'art a évolué et que l'esthétique romantique modifie la perception de ce qui est désormais bienséant.

Vers une poétique de l'histoire

En associant le sexe et l'histoire, Lacroix pénètre les secrets les plus intimes et brise les tabous imposés par la société. Il propose ainsi une nouvelle vérité historique grivoise, choquante mais assumée. Cependant, pour ne pas brusquer ses contemporains, il accompagne ces situations scabreuses d'un comique qui dédramatise l'intrigue. En effet, on ne ressent pas dans son œuvre une volonté de décrire précisément l'acte charnel. Dans

¹ Cette analyse des *Chants de Maldoror* est transposable aux œuvres du bibliophile Jacob (Judith Lyon Caen et Alain Vaillant, « La face obscène du romantisme », in *Romantisme* n°167 [La Pornographie], 2015, p. 45).

² *La France Littéraire*, Tome 2, 1832, pp. 433-434.

les différentes mises en scène du désir ou de la violence sexuelle, Lacroix n'hésite pas à amuser son lecteur, à le faire rire au point de faire oublier l'action principale. Pour Balzac, « le vrai progrès en littérature consistera, non pas à exprimer complaisamment le marasme de l'époque, mais à lui répondre par un appel à l'énergie et à la plus saine et française énergie : celle du rire »¹. L'énergie exigée par le Tourangeau se retrouve dans l'esthétique du bibliophile. Le sexe et le rire, dans leurs aspects critiques et libérateurs, forment la base de sa poétique du roman historique.

Mais faut-il prendre véritablement le bibliophile au sérieux ? Paul Lacroix destine *Les Francs-Taupins* à sa femme, véritable « Egérie »². La dédicace – un poème – est une incontestable déclaration d'amour. Néanmoins, Madame Lacroix semble bien *féroce*, compte tenu des faits relatés dans cet ouvrage. Cet exemple montre bien le jeu permanent de Lacroix avec les apparences, jeu qu'il entretient grâce au choix d'un pseudonyme. Le sérieux demandé à l'écrivain est désormais mis à mal mais le bibliophile n'apporte-t-il pas un regard neuf sur la littérature contemporaine ?

L'œuvre de Lacroix est le reflet d'influences multiples. Walter Scott a marqué sa conception du roman historique ; il partage avec les petits romantiques la volonté de faire de l'excès une esthétique littéraire et participe, au même titre que les écrivains contemporains, à la construction d'une identité nationale. C'est pourquoi nous avons décidé d'adopter une orientation critique plurielle dans notre approche de l'érotisation de l'histoire. Il nous semble pertinent de montrer comment s'articule chez le bibliophile sa conception personnelle du roman historique, la prise en compte de l'esthétique romantique et ses revendications idéologiques. Le cadre temporel restreint de notre corpus – six ans – permet de proposer une *photographie* de l'œuvre de Lacroix mais aussi des enjeux littéraires et sociaux qui apparaissent au tournant des années 1830. Le bibliophile est finalement le témoin, à la fois protagoniste et critique, de son temps.

¹ Arlette Michel, « Balzac et l'idée de progrès en littérature », *Romantisme* n° 108 [L'Idée de Progrès], 2000, p. 55.

² Paul Lacroix, *Les Francs-Taupins. Histoire du temps de Charles VII. 1440*, I, Bruxelles, Ant. Peeters, 1834, p. V.

Lacroix transforme le regard porté sur l'historiographie traditionnelle, réputée sévère et fastidieuse, en érotisant l'histoire. Mais pour que son projet soit pris au sérieux, il lui faut se donner une légitimité pour porter un regard objectif sur les événements historiques et sur le discours sexuel. Toutefois, il le fait avec fantaisie, puisque « tout est permis à un original qui se mêle d'écrire et à un écrivain qui se pique d'être original »¹. Il met en place toute une scénographie qui offre au bibliophile Jacob l'autorité nécessaire pour écrire une histoire des mœurs et de l'intime. Il choisit pour cadre de ses récits le roman historique, genre stéréotypé marqué par « des signes de décadence »² dans les années 1830. Il en propose alors une vision personnelle qui, bien que classique dans sa forme, donne une place jusqu'alors inoccupée à la sexualité. Il fait du grand homme un être dominé par ses pulsions et montre de quelle manière le désir influence les événements. En déplaçant le regard de l'historien sur l'intime, Lacroix joue avec la curiosité du public et façonne une histoire à la fois plaisante et instructive. Le bibliophile est également guidé par une volonté : libérer le langage. En effet, dans sa poétique, le contexte historique autorise le discours intime. Le choix des mots est alors important dans cette entreprise. Pourtant, son écriture reste marquée par des interdits et il n'est pas aussi provocateur que le marquis de Sade. Une étude précise des stratégies mises en œuvre pour légitimer le discours sexuel permettra de mettre en avant l'originalité du roman historique de Lacroix et d'expliquer quels sont ses enjeux du point de vue de la définition du genre.

L'érotisation de l'histoire s'explique aussi dans ses rapports avec l'esthétique romantique des années 1830. Dans un avertissement publié lors du changement de direction du *Mercure de France*, Lacroix écrit : « Comme nous sommes jeunes et nés avec le siècle, nous nous adresserons de préférence à tout ce qui est jeune en France »³. Cette déclaration, loin d'être une simple provocation, est au contraire une revendication de son attachement au romantisme et de son appartenance à la génération de 1830. Son amour pour le passé ne l'enferme pas dans le souvenir d'une époque meilleure, bien au contraire. Il participe à la nouvelle conception de l'historiographie et inscrit son œuvre dans une esthétique contemporaine. L'horrible et le risible caractérisent les choix de Lacroix. Il faut aller le plus loin possible afin de choquer un lecteur qui ne demande qu'à ressentir des émotions fortes. Les différents bouleversements historiques créent un rapport nouveau à la

¹ Paul Lacroix, « A mon jeune frère, Edouard Lacroix », *op. cit.*, p. 15.

² Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, « Hachette supérieur », Hachette Livre, 1996, p. 11.

³ Charles-Marc Des Granges, *Le romantisme et la critique. La Presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 128.

société et la littérature exprime à sa manière le désir de changement exprimé par le peuple. L'attrait pour le roman noir, le conte fantastique, le mélodrame est le signe de la volonté du lecteur de se détacher des normes contraignantes du siècle précédent. Le mélodrame a d'ailleurs pour fonction « d'exorciser le mal historique en donnant au peuple les émotions de la cruauté sans renvoyer le malheur à des causes historico-sociales, uniquement à des causes naturelles ou morales »¹. Se tourner vers le Moyen Âge et le XVI^e siècle offre aux écrivains un espace privilégié pour laisser libre cours à une imagination dominée par les horreurs de l'histoire proche². Le choix de cette époque est évident pour Lacroix puisque on y recherche « les aspects les plus étranges, les plus choquants, les moins réductibles à la sensibilité moderne. Le grotesque médiéval offre ainsi de multiples possibilités au romantisme, qui s'empresse de réhabiliter tout ce qui relève du difforme, du monstrueux, de l'irrégulier »³. La recherche du hideux ne doit pas être comprise comme un enfermement dans l'horreur mais au contraire comme une esthétique positive qui libère l'imagination et la littérature. Situer l'intrigue de ses romans dans un passé éloigné représente pour le bibliophile un choix esthétique qui lui permet d'écrire avec moins de pressions morales et sociales et de proposer une nouvelle histoire qui prend en compte les préoccupations contemporaines.

En éloignant l'intrigue au Moyen Âge, Lacroix dresse un tableau précis de la société contemporaine et de ses tabous. Étudier la sexualité sous l'angle du rire dévoile les tensions morales et sociales qui entourent un sujet encore censuré. D'ailleurs, comme certains de ses contemporains, son œuvre se caractérise par « la très visible inscription du social et de l'historique comme élément de leur textualité »⁴. En effet, le roman historique n'a pas pour unique fonction de faire revivre le passé. Il permet surtout d'avoir un regard critique sur sa propre période. L'œuvre littéraire devient dès lors un espace de revendication. Les différentes révolutions ont profondément modifié la société. Il faut retenir les leçons du passé pour ne pas reproduire les mêmes erreurs et la littérature a pour mission de guider le peuple. L'écrivain conjugue la réflexion sociale à une interrogation politique. Le corps, le désir, le sexe sont autant de symboles des prises de position de l'auteur qui approuve ou désavoue les agissements du pouvoir et des religieux. Nouvel

¹ Anne Uberseld, *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 547.

² « Le présent dévalué pousse les écrivains et artistes à se tourner vers un passé fortement teinté d'imaginaire » (Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 12).

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, p. 12.

homme providentiel, le romancier-historien regrette également l'impossibilité d'unir les classes sociales dans un même élan de dépassement historique. Quête des origines et idée de progrès se rassemblent dans ces représentations historiques. Transposer l'intrigue au Moyen Âge n'est plus seulement une manière d'observer un passé extrêmement violent et paradoxalement idéalisé mais, au contraire, un moyen de réfléchir aux enjeux de la société contemporaine, particulièrement celui du mariage. Lacroix interroge le lecteur sur sa propre identité, sur sa représentation de l'homme et de la femme dans les années 1830. La valorisation excessive de la force masculine et le dénigrement permanent de la figure féminine ne cachent-ils pas en réalité le désir de voir l'individu libéré de toute contrainte morale et sociale ?

**Première partie - Légitimer le discours
sexuel : une quête du plaisir**

L'écriture de récits historiques est pour Lacroix une quête du plaisir. A une époque marquée par le marasme et la mélancolie, les œuvres du bibliophile, influencées par le succès de Walter Scott, ont pour mission de plaire et d'instruire en associant l'histoire et la sexualité. La provocation est évidente mais ses récits ont du succès auprès d'un public amateur des récits licencieux de Brantôme ou de l'Arétin, curieux et voyeur qui l'accompagne à la découverte de l'intimité des grands hommes. *Les dames galantes* ont préparé le lecteur à cette association entre histoire et sexualité. Brantôme se pose en observateur des pratiques amoureuses de ses contemporains et accumule les anecdotes sur la légèreté et la liberté des mœurs de son époque. Le roman historique romantique complexifie ce rapport à l'intime en s'appuyant davantage sur le pittoresque et sur la volonté d'instruire le lecteur. Mais il hérite également des contraintes imposées par le classicisme et perd cette liberté de ton caractéristique de l'œuvre de Brantôme.

En érotisant le discours historique, Lacroix offre une interprétation personnelle des événements. En effet, l'érotisme et la sexualité exposent, « sur une autre scène, les vérités de l'Histoire »¹. Lacroix s'éloigne des images attendues des grandes figures historiques et les montre dans leur quotidien, soucieux de satisfaire à tout prix leurs désirs charnels.

La confrontation des stratégies utilisées par Lacroix à celles de ses contemporains permettra de proposer une définition de sa poétique de l'histoire. Stratégie identitaire tout d'abord, car Lacroix se dissimule derrière un pseudonyme pour avoir l'autorité nécessaire pour érotiser l'histoire ; romanesque ensuite puisque le roman historique est le support idéal à un tel discours ; historiographique enfin parce que le bibliophile s'éloigne des conceptions traditionnelles afin de porter un regard intime sur les mœurs. Nous ne nous limiterons pas à notre corpus dans ce chapitre car Lacroix propose tout au long de sa carrière une réflexion sur le roman historique.

¹ Catherine Nesci, « Balzac et l'incontinence de l'Histoire : à propos des *Contes drolatiques* », in *French Forum*, septembre 1988, p. 356.

Chapitre I – Une figure d'autorité : le bibliophile Jacob

Lacroix se cache derrière l'identité du bibliophile Jacob pour assumer la présence du sexe dans ses romans. L'érudition de ce respectable vieillard transforme la grivoiserie en étude de mœurs. En érotisant ses romans historiques, le bibliophile dévoile au lecteur les désirs les plus secrets de ses personnages. Le sérieux de ses recherches et la représentation fidèle des habitudes d'une époque facilitent l'acceptation du discours sexuel de la part du lecteur. Mais Lacroix renforce sa scénographie par l'écriture d'une biographie fictive qui décrit l'éveil du bibliophile à la sensualité et au libertinage. Ce n'est pas un jeune homme qui écrit ces romans mais un vieil homme qui livre son expérience et compose au mieux avec l'objectivité du scientifique pour concevoir son histoire des mœurs et de l'intime. Il se livre sans pudeur à un examen de conscience et son apprentissage du sexe crée une proximité avec un lecteur qui n'est plus alors juge mais bien confident. En divulguant le passé du bibliophile, Lacroix manipule son public et inscrit dans l'imaginaire de ce dernier la vision d'un écrivain grivois mais honnête. Le rapprochement entre le jeune homme et sa créature, un homme-livre, offre donc une première explication de ce rapport au plaisir du texte.

Replaçons tout d'abord ces jeux identitaires dans le cadre des années 1830 avant de montrer de quelle manière Lacroix construit avec un franc succès l'image d'un écrivain qui manie érudition et trivialité.

A) Jouer avec son identité

En 1825, Lacroix signe son premier roman de son véritable nom¹. Le jeune homme, âgé alors de dix-neuf ans, a connu l'échec avec ses pièces de théâtre et recherche grâce au roman la consécration qui lui ouvrira les portes de la scène littéraire. Le succès arrive en 1829 avec les *Soirées* attribuées à Walter Scott et publiées sous le nom de Bibliophile Jacob. Ce procédé permet à Lacroix de se placer sous la protection de son modèle mais, dans le même temps, il se distingue de ce dernier par la présence de la sexualité dans ses récits. Le lecteur n'est pas dupe car à aucun moment Scott ne laisse s'exprimer autant de force sexuelle dans son œuvre. Le bibliophile se forge une réputation fondée entre autres sur cette grivoiserie assumée alliée à un savoir sans faille. Le jeune Lacroix, confronté à la

¹ Paul Lacroix, *L'Assassinat d'un Roi*, 2 tomes, Paris, Jéhenne, Ponthieu et Delaunay, Rapilly, Dondey-Dupré, 1825.

morale et aux traditions de son temps, laisse la place à un vieil érudit capable de révéler sous couvert de l'instruction les secrets les plus intimes de l'histoire.

En suivant les conclusions de José-Luis Diaz dans son étude sur l'écrivain imaginaire, nous étudierons les stratégies et les enjeux de cette scénographie auctoriale qui laisse un personnage fictif assumer le discours sur la sexualité.

a) Pourquoi jouer avec son identité ?

La construction identitaire de Lacroix est indissociable de l'influence des petits romantiques avec lesquels il noue des liens d'amitié très forts sans pour autant adhérer pleinement à leurs revendications esthétiques. Il est donc nécessaire de préciser quel est le contexte de l'époque afin de comprendre l'importance de « la camaraderie littéraire »¹ dans le choix et la réussite d'un pseudonyme.

1. L'écrivain imaginaire romantique

« Le romantisme a fait cette révolution : placer l'écrivain au cœur de l'espace littéraire »². L'œuvre n'est plus le seul élément digne d'intérêt. Elle révèle également la stratégie de l'écrivain qui désire accéder à la reconnaissance de son talent. Au lecteur désormais d'identifier celui qui se cache réellement derrière le nom placé en couverture, lorsqu'il y en a un. A lui aussi de déjouer les pièges tendus par de jeunes provocateurs qui s'inventent des vies somme toute romanesques. Ces derniers bousculent les règles qui entourent la réception d'une œuvre littéraire, à commencer par le lien qui unit les deux instances autour du livre : le nom de l'auteur. L'anonymat, le refus de se voir attribuer un ouvrage ou encore le choix d'un pseudonyme ne sont pas des nouveautés. Au contraire, ces procédés sont tellement utilisés qu'ils sont, en 1830, des lieux communs de l'écriture romanesque : « C'était la mode alors de signer d'un faux nom ou de ne pas signer du tout les œuvres littéraires »³, constate Adolphe Jullien, donnant les exemples de Jules Janin, de Mérimée et de Paul Lacroix.

¹ Titre d'un article d'Henri de Latouche qui condamne le recours à ses relations amicales pour favoriser le succès d'une œuvre (Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », in *Revue de Paris*, 11 octobre 1829, article reproduit par Anthony Glinoeer (Anthony Glinoeer, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008, pp. 53-61)).

² José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 4.

³ Adolphe Jullien, *Le romantisme et l'éditeur Renduel, souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique avec lettres inédites adressées par eux à Renduel*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 159.

L'originalité romantique tient au sacre de l'écrivain, ou si l'on suit le point de vue de José-Luis Diaz, à la « *starisation, vedettarisation, de l'écrivain* »¹. Les romantiques se démarquent de leurs prédécesseurs par la volonté de se mettre en scène et de jouer un rôle d'auteur. Ils affirment ainsi leur emprise sur la littérature et s'interrogent sur le statut de l'artiste. L'enjeu est à la fois politique, esthétique et identitaire. Il faut faire face aux différentes révolutions qui ont bouleversé le rapport à la société et se construire en tant qu'écrivain possédant le génie nécessaire pour marquer son époque. L'artiste se dote désormais d'une identité imaginaire qui traduit ses inquiétudes et ses prétentions. Ainsi, Pétrus Borel se fait lycanthrope, créature hybride vivant en marge de la société. Son œuvre, marquée par cette distanciation, est caractérisée par de fortes prises de position esthétiques. Il en est de même chez Aloysius Bertrand dont « les métamorphoses perpétuelles sont inséparables d'une poétique, d'une conception du livre et de sa réception »². Le choix de son pseudonyme révèle son intention de lier son œuvre au Moyen Âge et à la diablerie mais dans le même temps, il révèle une grande originalité et annonce la modernité de ses écrits.

La posture de l'écrivain évolue parfois chez un même auteur qui multiplie alors les personnalités. Par exemple Balzac, insatisfait de l'image construite par le lecteur après la publication de *La Physiologie du Mariage*, « se refuse de livrer sa personne aux caprices populaires »³ et élabore dans la préface de *La Peau de Chagrin* une nouvelle scénographie, celle du conteur sobre, talentueux et travailleur. Il déploie toute sa verve ironique dans cette préface pour convaincre son lecteur qu'il n'a aucun rapport avec le célibataire obscène que ce dernier imaginait.

L'artiste romantique cherche également à se distinguer de l'« écrivain de profession »⁴, celui qui « se contente de remplir des fonctions auctoriales considérées comme auxiliaires »⁵. Il dénonce la professionnalisation de l'écriture et se montre hostile envers l'auteur qui s'intéresse d'abord à son profit, à la vente de ses œuvres et qui délaisse l'engagement poétique et militant si cher à ses yeux. Les progrès de l'imprimerie, les

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 3. Les italiques sont de l'auteur.

² Françoise Sylvos, « Scénographies auctoriales dans *Gaspard de la Nuit* », in Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit. Le Grand œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, 2010, p. 46.

³ Balzac, « Préface de la première édition », *La Peau de Chagrin*, in *Contes drolatiques précédés de La Comédie humaine*, tome XI, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1965, p. 172.

⁴ José-Luis Diaz, « La Notion d'auteur' (1750-1850) », in Nicole Jaques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction auteur » est-elle possible ?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 187.

⁵ *Ibid.*, p. 187. Il désigne ainsi les fonctions techniques, objectales, professionnelles et communicatives.

tirages de journaux de plus en plus nombreux, l'essor des cabinets de lecture et le développement de la publicité transforment le livre en objet de consommation. Sainte-Beuve dénonce les méfaits de la médiatisation et de la tentation de l'argent facile. Lacroix lutte également contre la facilité avec laquelle les journalistes accordent un crédit trop important à un auteur « dans ce mauvais temps de littérature »¹. Il fustige ainsi le succès du vaudeville, dû selon lui à la toute-puissance de la presse qui fait ou défait les réputations et favorise le succès d'un ouvrage :

Le chétif avorton théâtral qu'on a sifflé aux Variétés ou chez Deburau, vient s'imposer fièrement à côté du procès Fieschi et de la haute politique du matin, tandis que les livres écrits avec conscience, avec savoir, avec génie même, s'il en est, ont à peine une place marquée qu'ils achètent entre les annonces du Paraguay-Roux et de la pâte Regnaud !²

Le vaudeville, ce « chétif avorton », représente aux yeux de Lacroix un des aspects de la crise de la littérature qui condamne les écrivains à l'indifférence. La société ne soutient plus ses artistes. Elle manifeste un intérêt égal pour le « génie » et le plus simple des auteurs, elle ne différencie plus le chef-d'œuvre de l'histoire banale, elle ne salue plus le travail nécessaire pour publier un roman. Être le bibliophile Jacob ne relève pas pour Lacroix du simple jeu littéraire. En adoptant une identité conforme à ses aspirations, il revendique son appartenance à une noble famille d'écrivains consciencieux, talentueux et engagés, et rejette toute association à une littérature mercantile.

Il faut alors convaincre le lecteur de la légitimité de cette nouvelle identité. Pour parvenir à ses fins, l'écrivain imaginaire romantique utilise tout un réseau d'amis, de journalistes et d'artistes. Se développent alors des relations de camaraderie caractérisées par des échanges de bons procédés.

2. *La camaraderie littéraire*

En 1829, Henri de Latouche dénonce dans « De la camaraderie littéraire » les stratégies des artistes qui se rendent réciproquement service, favorisant ainsi l'apparition d'« abstractions vaniteuses »³. La virulence de l'article surprend les premiers concernés, d'autant que Latouche prétendait « se faire admirateur dans le camp ennemi plutôt que de

¹ Paul Lacroix, « Préface », *Pigneron. Histoire du temps de Louis XIV. 1680*, Paris, Renduel, tome I, 1836, p. 8.

² *Ibid.*, p. 12. Il ajoute que « bien des vaudevillistes ressemblent à ces industriels qui volent des médailles précieuses pour les fondre en lingots » (*Ibid.*, p. 15).

³ Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », cité par Anthony Glinoe, *op.cit.*, p. 60. Il explique que « la vanité aura servi de lien social, et la charité commencée par soi-même aura fini exactement où elle avait commencé » (*Ibid.*, p. 55).

s'enrôler sous la bannière romantique »¹. Les réponses, pleines d'ironie, ne laissent d'ailleurs aucun doute sur l'amertume des jeunes écrivains. Cette querelle révèle l'importance de se créer un réseau d'amitiés qui protège et encourage un nouveau venu sur la scène littéraire. Il est vrai que naissent au début du XIX^e siècle différents cénacles définis par Emile Littré comme une « réunion d'hommes de lettres, d'artistes, etc., qui se voient souvent et sont accusés de s'admirer mutuellement »². Le principal reproche tient dans les qualités exagérées qu'ils s'attribuent. Les écrivains doivent-ils leurs succès à un réel talent ou à un réseau efficace? Il faut constater que « la camaraderie critique a été ressentie tout au long de l'époque romantique comme une intervention nuisible, faussant le jeu d'attribution de la gloire, trompant le public sur la valeur réelle d'œuvres qui étaient soutenues parce qu'elles émanaient de la coterie »³. Lacroix parle même de « guerre de plume »⁴ et de vengeance lorsqu'il fallait réparer l'affront faite à un camarade : « J'étais [...], j'en ai honte aujourd'hui, l'exécuteur des hautes œuvres de *Figaro*. Aucun de mes collègues ne savait, comme moi, donner un *coup de lancette*, et je retournais sans pitié mon arme dans la blessure »⁵. Il est à la fois le défenseur et le bourreau. Il châtie avec talent avoue-t-il sans modestie et obéit fidèlement à la commande de son journal. L'écrivain accompli qu'il est en 1882 pose un regard amusé sur le jeune ambitieux qu'il était à vingt ans. Sa honte est-elle sincère ? On peut en douter, tant la suite de l'article est élogieux et sert à le mettre lui-même en valeur. « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi »⁶ écrivait Rousseau. Chez le bibliophile, le « moi » domine, *ego* démesuré nécessaire à ses prétentions littéraires qu'il ne dissimule pas dans ses dernières confessions.

Il ne faut pas diminuer l'impact du service rendu dans la création d'un tel groupe. Il existe « une économie reposant sur la valeur d'usage ou, mieux encore, sur une suite ininterrompue de dons et de contre-dons par laquelle chaque membre du cénacle se trouve tour à tour l'obligé des autres »⁷. Lacroix profite de cet accord tacite et utilise ses camarades pour diffuser le portrait du bibliophile Jacob. Ainsi, lors de la publication des *Soirées*, J. L.-X. salue les qualités de ce nouveau venu sur la scène littéraire : « Si je

¹ Anthony Glinoyer, *op. cit.*, p. 52.

² Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, cité par Anthony Glinoyer, *op. cit.*, p. 16.

³ Anthony Glinoyer, *op. cit.*, p. 18. José-Luis Diaz explique que ce service rendu est avant tout une forme d'auto-complaisance car le jeu est de « valoriser chez le complice dont on fait l'éloge des qualités qu'on aimerait voir prisées en soi-même » (José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 552).

⁴ Paul Lacroix, « Simple histoire », *op. cit.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 156. Les italiques sont de l'auteur.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 3.

⁷ Anthony Glinoyer, *op. cit.*, p. 17.

n'avais pas une aussi haute idée du talent de M. Jacob, je crierais partout que l'honorable octogénaire réimprime un vieux chroniqueur dont il a seul le manuscrit »¹. Il ne parle pas ici de Paul Lacroix. L'auteur réel s'efface derrière son pseudonyme. Le journaliste joue le jeu de l'écrivain et diffuse l'image d'un vieil érudit passionné d'histoire. Il confirme également l'origine du recueil : le bibliophile, comme il l'avouait dans la préface, est le scribe de Walter Scott et recopie religieusement les paroles de son maître. Nouveau lieu commun de l'écriture romanesque. N'oublions pas que nous sommes en 1829 et que le roman n'est pas reconnu comme un genre noble. En publiant un article aussi élogieux, J. L.-X. devance les critiques et offre un bon accueil aux *Soirées*. « Or, écoutons, c'est Walter Scott qui raconte »² conclue-t-il, attribuant dans l'esprit du lecteur les qualités de l'Écossais à un *jeune* inconnu. Lacroix profite également de ses préfaces pour présenter son « ami Jules Lacroix, qui n'a encore fait qu'un roman *Une Grossesse*, et qui a pris son rang par ce livre de drame, de pensée et de style »³. Il célèbre ainsi le talent de son frère en introduisant son nom au milieu de ceux, plus célèbres, de Janin, Dumas et de Sue.

Il n'est donc pas rare à l'époque de *commander*, voire de *fabriquer* soi-même⁴ un portrait sur-mesure, adapté à l'image qu'on veut donner sur la scène littéraire. Balzac s'est ainsi créé « une image de conteur rhapsodique et plein de verve »⁵ avec l'aide de ses amis Jules Janin et Philarète Chasles, image que ce dernier « complice, aura pour mission de confirmer de manière plus systématique, dans l' 'Introduction' que Balzac lui demande pour ses *Romans et contes philosophiques* »⁶. Le Tourangeau se prête au jeu et fait de même avec Jules Janin⁷ et Paul Lacroix. Ce dernier demande à Balzac d'écrire à propos des *Deux Fous* un compte-rendu digne de l'article qu'il prépare pour le *Mercur*⁸. Balzac se plie à sa demande et renforce l'image d'un *homme-livre* introduite dans les *Soirées*. Le début de son article fait le rapprochement entre un vieillard qui passe tout son temps auprès des livres et des papiers usés par le temps et la manipulation. P.-L. Jacob est « un homme

¹ J. L.-X, *L'Album national*, 22 avril 1829.

² *Ibid.*

³ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *LFT*, I, *op. cit.*, p. XXI.

⁴ Lacroix confie que Balzac a écrit lui-même le compte-rendu de la *Physiologie du Mariage* publiée dans le *Mercur* et signé du bibliophile Jacob. « Vous savez bien que cela s'est toujours fait » lui explique-t-il pour se débarrasser d'une tâche indésirable (Paul Lacroix, « Simple histoire », *op. cit.*, p. 187). La correspondance entre les deux écrivains prouve que Lacroix a demandé à Balzac de lui rendre la pareille mais nous citons l'anecdote car elle est représentative des pratiques de camaraderie.

⁵ José-Luis Diaz, « Portrait de Balzac en 'conteur phosphorique' », in Stéphane Vachon (dir.), *Balzac, une poésie du roman*, Québec, PUV, Collection Documents, 1996, p. 97.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ Situation évoquée par José-Luis Diaz (*Ibid.*, p. 96).

⁸ Paul Lacroix à Balzac, lettre du 2 mai 1830, publiée dans Balzac, *Correspondance*, I, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, p. 297.

qui s'est fait livre ! »¹, « moitié parchemin, moitié basane [...] ses coudes, ses manches, ses parements, tout est empreint de la poussière des livres qu'il feuillette. Il a de l'encre aux doigts et à la bouche une plume ébouriffée »². Le Tourangeau salue également son érudition sans faille et sa capacité à faire revivre les époques passées. Même si Balzac n'appréciait pas totalement Lacroix, il n'hésite pas à lui rendre ce *service* au nom de la « camaraderie littéraire » et participe à l'inscription du bibliophile dans l'imaginaire contemporain.

Cet article, associé à la parution d'une critique moqueuse des *Deux Fous* dans le *Feuilleton des journaux politiques*, est à l'origine d'une querelle entre les deux hommes³. Balzac, qui collabore à ce journal, nie son implication dans l'écriture du compte rendu mais Lacroix ne le croit pas⁴. Ce dernier, vexé par ces deux articles, se pose en rival et en donneur de leçons. Il publie alors les *Gaietés de Rabelais à Rome* après la parution des *Contes drolatiques* pour montrer à Balzac ce que veut dire écrire comme au XVI^e siècle⁵. Il critique également le comportement du Tourangeau dans *Les Aventures du grand Balzac*⁶. Le bibliophile veut le surpasser et lui montrer qu'il a une parfaite maîtrise de son écriture. Lacroix est-il un concurrent légitime de l'auteur de la *Comédie humaine* ? Lui le pense en tout cas, et même s'il salue le génie de son adversaire, il n'a de cesse de rappeler qu'il est avant tout bibliophile, devançant ses confrères par son sérieux et son érudition sans failles. Il bouleverse à sa manière la littérature en faisant de la bibliophilie une activité digne d'intérêt. Cependant, prétentieux et orgueilleux, il avoue que « déjà le rôle d'éditeur et de commentateur de vieux textes ne suff[it] plus à [s]on ambition littéraire »⁷. Lacroix veut briller et pour se démarquer de ces camarades, il renforce cette apparence de vieil homme.

¹ Honoré de Balzac, « Portrait de P.-L. Jacob, bibliophile, éditeur des 'Deux Fous' », in *Œuvres diverses*, II, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1996, p. 654.

² *Ibid.*, p. 654. Cette idée est reprise par de nombreux contemporains. On lit par exemple dans le *Figaro*, que « le bibliophile est un livre changé en homme » (« Jeune ou vieux », in *Figaro*, 20 mai 1833). Bien des années plus tard, Octave Uzanne reprend cette image d'« homme-livre » dans un rapide portrait de Lacroix. (Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 185). C'est un élément récurrent et essentiel de la scénographie élaborée par ce dernier.

³ Voir à ce sujet la note 3 p. 72.

⁴ « Quoiqu'il y ait dans l'article des *Deux Fous* quelques idées que je pourrais partager, je vous préviens que je n'y suis pour rien » (Balzac à Paul Lacroix, lettre du 6 mai 1830, *op. cit.*, p. 297).

⁵ « Je voulais néanmoins donner une leçon de grammaire à l'auteur de ce chef-d'œuvre de conteur gaulois, et je publiai, comme objet de comparaison, dans *l'Artiste*, un pastiche de la langue du XVI^e siècle, intitulé les *Gaietés de Rabelais à Rome* » (Paul Lacroix, « Simple histoire », *op. cit.*, p. 278).

⁶ « L'ouvrage n'était pas bien méchant, mais il s'attaquait à la personnalité présomptueuse et triomphante de Balzac, par une foule de malicieuses allusions, car il y avait des rapprochements naturels et comiques entre le Balzac du temps de Louis XIII et le Balzac du règne de Louis-Philippe » (*Ibid.*, p. 281).

⁷ *Ibid.*, p. 155.

b) L'image de l'homme-livre

Celui qui devient écrivain veut marquer de son empreinte la littérature de son époque. Cette quête de popularité mène à la postérité. Il s'agit pour lui de « 'se peindre en beau' et de réaliser ses fantaisies secrètes »¹, d'idéaliser son image et de mettre à nu ses désirs. Ce fantasme révèle au lecteur toute la complexité de la scénographie mise en place par l'auteur. Paradoxalement, Lacroix choisit de se représenter en vieillard centenaire qui a conscience de sa mort prochaine. Ici, point de bel homme à l'avenir prometteur mais un érudit usé par le temps qui observe paternellement le monde qui l'entoure. L'iconographie et la préface constituent les étapes de la construction de cette nouvelle identité. Lacroix renforce ainsi le plaisir du texte par le jeu identitaire.

1. La construction iconographique

Les illustrations accompagnant les œuvres ou les articles de journaux ont marqué les esprits et ont propagé l'image d'un homme-livre. En 1829, le bibliophile est représenté dans une gravure accompagnant la première édition des *Soirées*². Il est de profil, portant une robe de chambre, travaillant à son bureau et entouré de livres. En 1831, une autre illustration placée à l'intérieur des *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants* révèle les traits du bibliophile, vieil homme à l'allure sévère. Une plume à la main, il domine une masse de livres³. Une impression de folie se dégage de cette gravure : il est échevelé et remonte sa robe de chambre pour ne pas la tâcher d'encre. Il a tout l'air d'un personnage romanesque et non d'un homme en chair et en os. En 1875, dans une édition des *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*⁴ se trouve une aquarelle d'Emile Wattier qui perpétue l'impression ressentie lors de cette première rencontre. Elle représente le bibliophile dans son cabinet de travail. Il est toujours vêtu d'une robe de chambre⁵ et son bonnet est aussi blanc que ses cheveux. Tournant le dos au spectateur, il consulte un énorme ouvrage. Tout l'espace est encombré de livres. Même les souris, compagnes attendues des amateurs de bibliothèques, participent à la mise en scène. Emile Wattier respecte la description laissée par Lacroix dans l'introduction des *Contes*

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 47.

² Voir annexe 1, p. 367.

³ Paul Lacroix, *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, p. 5. Voir annexe 2, p. 368.

⁴ Emile Wattier, *Le bibliophile dans son cabinet*, 1875. Voir annexe 3, p. 369.

⁵ Lacroix raconte que, quelques temps après leur première rencontre, Balzac l'a surpris chez lui « en robe de chambre, la plume entre les dents » (Paul Lacroix, « Simple histoire », op. cit., p. 186). Ce choix vestimentaire, qui caractérisera le Tourangeau, est un autre élément important de la scénographie du bibliophile.

littéraires. En ne dévoilant pas le visage du bibliophile, le peintre laisse au lecteur le soin d'imaginer selon son bon vouloir le physique de l'écrivain.

Les artistes jouent de cette confusion entre réalité et fiction identitaire. Sur une gravure du *Charivari*¹, Alcibiade Cliquet porte une lettre de recommandation au bibliophile Jacob qui le présente à George Sand. L'intérêt de cette illustration tient dans la mise en scène de trois personnages *imaginaires* qui prennent vie aux yeux d'un lecteur crédule. Alcibiade Cliquet, seul personnage véritablement fictif, rencontre pour la première fois monsieur Sand – discrète moustache, favoris épais et pantalon créent l'illusion – sous le regard bienveillant du vieux bibliophile, toujours vêtu de sa robe de chambre, la tête couverte d'un bonnet. Ces deux accessoires sont indissociables du personnage et Lacroix rappelle régulièrement qu'il porte une « robe de chambre à ramages et [un] bonnet de fourrure »². Le rapprochement avec Balzac, son rival, se fait dans l'esprit du lecteur puisque le Tourangeau est lui aussi célèbre pour sa robe de chambre.

On imagine aisément le grotesque de l'uniforme arboré par le bibliophile. Cependant, dans la gravure du *Charivari*, le rire provoqué par sa tenue s'efface devant la solennité du moment. Le bibliophile Jacob est devenu un personnage important à qui on s'adresse pour profiter de ses relations. Plus de folie dans le regard, mais un air paternel. Son grand âge, opposé à la jeunesse de ses deux interlocuteurs, fait de lui un grand-père protecteur. Lacroix bouscule les règles de représentation au point de ne plus identifier un écrivain à son âge ou à son sexe. Au lecteur de décider si l'entrevue est réelle ou complètement imaginaire.

En même temps que la diffusion de l'image de vieil érudit, quelques gravures prenant pour modèle Paul Lacroix et non le bibliophile Jacob sont réalisées. Ainsi, Toussaint reproduit le buste sculpté par Jehan Du Seigneur en 1832³. En 1840, une biographie de Paul Lacroix s'accompagne d'un portrait fidèle au jeune homme qu'il est en réalité⁴. A cette époque, il n'a plus besoin de jouer avec les apparences ni de se cacher derrière le personnage du bibliophile. Aux yeux des lecteurs, Lacroix et Jacob ne font plus

¹ *Le Charivari*, 25 juillet 1839, Bibliothèque de Montpellier, Liasse X-11. Voir annexe 4, p. 370.

² Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, op. cit., p. 7.

³ Toussaint, *Paul Lacroix*, d'après le buste de Jehan Du Seigneur, 1832. Voir annexe 5, p. 371.

⁴ L. M., *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, op. cit., p. 356. Ce même portrait sera utilisé pour illustrer la biographie de Paul Lacroix dans *Le Journal des Femmes* de novembre 1843 (Arsenal, Ms 13427-19). Voir annexe 6, p. 372.

qu'un. Ils sont au courant de la mystification et attribuent au jeune homme les qualités du vieil érudit.

Cette mise en scène marque les esprits et, en 1855, Nadar caricature le bibliophile pour illustrer une biographie amusante de ce dernier¹. Il représente un Paul Lacroix très distingué, haut-de-forme à la main, monocle à l'œil, un sourire amusé aux lèvres. Cependant, le suivant comme son ombre, un squelette tient un instrument de musique. L'association entre le morbide musicien et le bibliophile Jacob rappelle Macabre, personnage emblématique de *La Danse macabre*. La caricature amuse et installe une complicité entre le bibliophile et celui qui l'observe. Il est une figure reconnue du monde littéraire et le sympathique squelette qui l'accompagne rappelle l'aspect frénétique de ses romans. Ici, point de vieil homme en bonnet et en robe de chambre. Il n'est plus utile de jouer sur l'identité désormais connue de Lacroix. Cependant, ce dernier conserve l'image d'un auteur grinçant sur laquelle joue Nadar. Le sourire narquois qui ne quitte pas le bibliophile illustre bien cet aspect de son écriture puisqu'il est connu pour la férocité qui accompagne les différentes intrigues de ses romans historiques.

Lacroix ne compte pas uniquement sur l'iconographie pour inscrire durablement l'image du bibliophile Jacob dans l'imaginaire du lecteur. Il s'adresse directement à ce dernier dans la préface de ses œuvres.

2. *Le discours préfaciel*

La préface est un espace stratégique dans lequel l'auteur exprime son opinion à un destinataire qui se sent dès lors plus proche de lui². Elle représente dans l'œuvre de Lacroix le seul moment où il formule précisément ses idées mais, au début de sa carrière, il l'utilise surtout pour faire découvrir au lecteur le personnage du bibliophile Jacob. Le statut de l'écrivain est ici problématique. En effet, Lacroix ne signe pas ses œuvres de son nom mais il prend l'identité d'un vieil érudit. La responsabilité de l'écriture est donnée à cet écrivain imaginaire. Qui se cache dès lors derrière ce « je » ?

Dans une notice autobiographique, véritable acte de naissance littéraire du bibliophile Jacob, Lacroix-Jacob explique la nécessité d'un tel projet d'écriture : « Je suis

¹ Commerson, *Les binettes contemporaines : pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, Vosges)*, Paris, Gustave Havard, 1855. Voir annexe 7, p. 373.

² Henri Mitterrand explique que « la préface est en effet un réceptacle naturel de l'idéologie, en raison du lieu d'où elle parle et des modalités de son discours, ou, en d'autres termes, de ce qu'on appelle parfois sa grammaire d'énonciation » (Henri Mitterrand, « La préface et ses lois : avant-propos romantiques », *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 26).

bien vieux ; si je ne fais pas aujourd'hui mon article nécrologique, personne ne s'en chargera demain : car moi, qui connais tout le monde, je ne suis connu de personne »¹. Paul Lacroix met en scène un homme suffisamment âgé pour que l'idée de la mort le pousse à composer sa propre notice mais c'est en réalité un jeune homme d'une vingtaine d'années qui écrit ces lignes. Le lecteur peut croire à ce subterfuge puisque, comme le bibliophile le souligne grâce à une antithèse, il est un illustre inconnu. Il met son lecteur face à un jeu de création littéraire dont le but est de donner vie à un personnage à la fois étrange, inquiétant et fascinant.

Le bibliophile n'a pas d'âge, ce qui le rapproche du patriarche Jacob. Dans les *Contes littéraires*, il affirme avoir cent vingt-cinq ans². Dans les *Soirées de Walter Scott à Paris*, il confie être né en 1750, avoir soixante-dix-neuf ans et espérer devenir centenaire. Dans *Quand j'étais jeune*, on devine qu'il est né aux environs de 1740³. Mais en réalité, il se réfère au Père Jacob et non au personnage biblique⁴. Lacroix brosse le portrait d'un homme qui a vécu éloigné des grands événements de son siècle, occupé à profiter pleinement de son goût pour les livres, les autographes et la langue du Moyen Âge. Il avoue vivre « comme le rat retiré du monde »⁵ dans une solitude voulue car, sans femme ni

¹ Paul Lacroix, « Notice sur M. P. L. Jacob, bibliophile, écrite par lui-même », *Soirées de Walter Scott à Paris*, tome I, Paris, Paulin éditeur, 1846 (Première édition en 1829), p. 7.

² Paul Lacroix, *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1897 (version modifiée de la première édition de 1831), p. 1. Il évoque également son grand âge dans l'introduction du recueil intitulée « La convalescence du vieux conteur » (« Je suis vieux et bien vieux », *Ibid.*, p. 3). Dans la préface de la première édition des *Deux Fous*, datée de 1830, Lacroix ne revient pas sur son âge : il est désormais connu – il a rencontré le succès avec les *Soirées de Walter Scott à Paris* – et se permet de désorienter le lecteur dès la première ligne : « J'ai dit ailleurs mon âge : je ne le répéterai pas ; car femmes et vieillards sont discrets sur ce chapitre » (Paul Lacroix, *Les deux Fous*, I, Paris, Delloye et Lecou, 1837, p. 147). Autrement dit : je ne satisferai pas votre curiosité et je vous incite à lire mes livres si ce n'est pas encore fait. Lacroix prend plaisir à jouer avec son lecteur et même si dans ses *Contes littéraires* il précise à nouveau son âge, il le fait pour son mythe personnel.

³ Le bibliophile confie avoir quitté le collègue plus de vingt-et-un ans avant le début de son aventure qui se situe en 1762 (Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, Paris, Renduel, 1833, p. 56).

⁴ « J'ai fantaisie de chercher mes ancêtres dans la Bible. Sans aller si loin, je me souviens avoir découvert, dans les *Chroniques de Saint-Denis*, que le chef des Pastouraux, en 1520 ; enfin je descends en droite ligne par les femmes de Louis Jacob, de l'ordre des Carmes, aumônier de S. M. Louis XIV. Je suis le dernier rejeton de cette antique famille » (Paul Lacroix, « Notice sur M. P. L. Jacob, bibliophile, écrite par lui-même », *op. cit.*, p. 7). Lacroix rappelle l'origine de son nom dans « L'imprimeur », récit de *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux* : « mon grand-oncle le père Louis Jacob, qui vivait en 1648, a publié un *Traité des plus belles Bibliothèques publiques et particulières qui ont été et qui sont à présent dans le monde*, et mon grand-aïeul Jacob, qui n'a pas découvert la pierre philosophale dans la science hermétique, a mis au jour en 1647, *la Clavicule ou la science de Raymond Lulle* : voici des titres de noblesse authentiques, et je ne dégénérerai pas » (Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 89). Lacroix rappelle encore son lien familial son « célèbre ancêtre », dans la préface de *Pignerol* (Paul Lacroix, *Pignerol*, *op. cit.*, p. 11).

⁵ Paul Lacroix, « Notice sur M. P. L. Jacob, bibliophile, écrite par lui-même », *op. cit.*, p. 8. Le bibliophile confirme avoir une « vie de bibliothèque et de cabinet » dans la « Préface » des *Deux Fous* (Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 147).

enfants dans sa demeure, ses précieux trésors ne risquent rien. Même si Lacroix fait preuve d'ironie et d'excès dans cette notice, il partage les mêmes passions que le bibliophile. Le lecteur, bien que trompé et dérouté, rencontre ici Monsieur Lacroix et sa créature, le bibliophile Jacob.

D'autres éléments précisent le portrait du bibliophile dans l'introduction des *Contes littéraires* intitulée « La convalescence du vieux conteur ». Lacroix joue une nouvelle fois avec les apparences lorsqu'il décrit le physique du bibliophile :

Il y a du Croquemitaine en mon air, et je ne m'abuse pas sur l'étrange caractère des traits de mon visage anguleux, grimaçant, ridé et jauni, sur la menaçante longueur de mon nez, sur le regard sévère de mes yeux couverts de gros sourcils blancs. Ma haute taille, encore droite, cependant, contraste avec ma maigreur et me donne un air assez imposant. Quant au costume, il est plus commode qu'élégant, et je ne trouve pas mauvais qu'on en rie ; mais mon bonnet de coton, noué d'un ruban noir, préserve du froid ma tête chauve, mieux que ne ferait une perruque blonde ou poudrée, et mon ample robe de chambre, en soie à fleurs, dissimule les distractions ordinaires de ma toilette : c'est, d'ailleurs, une mise fort convenable pour les bouquins qui forment ma société et mon cortège¹.

Il se donne un air volontairement menaçant, laid au point d'en être effrayant. Cela contraste fortement avec la description des enfants qui l'entourent². De plus, il choisit son « costume » – Lacroix est bien dans de la mise en scène et aurait pu parler de déguisement – afin de paraître volontairement comique, d'amuser son lecteur et d'atténuer son aspect repoussant. En opposant l'homme grotesque à regarder et l'écrivain réputé et agréable à lire, Lacroix façonne l'image du bibliophile Jacob, éloignée du sérieux et de la dignité de l'homme de lettres.

Le discours préfaciel est déroutant. Il affirme la supériorité de l'auteur sur un lecteur crédule. Le bibliophile est une illusion à laquelle le lecteur prête en toute bonne foi une existence basée sur la préface. L'écrivain prend plaisir à dérouter son public et à jouer avec les mots afin d'accréditer cette mise en scène. Lacroix consolide alors sa scénographie en écrivant l'autobiographie fictive de son personnage.

¹ Paul Lacroix, *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, *op. cit.*, p. 4. Le portrait évolue avec le temps qui passe. Dans la « Suite de la convalescence du vieux conteur », Lacroix retrouve ses amis du Berry trois ans plus tard. Même si son extérieur semble le même, il a perdu quelques cheveux blancs et sa « haute taille s'était inclinée de quelques lignes vers la tombe, et que de nouvelles rides avaient plissé [s]on visage ». La métaphore de la mort à venir souligne l'inquiétude du personnage âgé, on le rappelle, de cent-vingt-cinq ans ! (Paul Lacroix, « Introduction », *Suite de la convalescence du vieux conteur*, Paris, Librairie de Desforges, 1837, p. 11).

² « Ces esprits légers, joyeux, craintifs, nouveaux dans la vie, ignorants de tout et surtout des hommes » (Paul Lacroix, *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, *op. cit.*, p. 4).

3. *Le bibliophile, personnage de Lacroix*

Lacroix offre à lire une galerie de portraits dont la caractéristique est qu'un même personnage est représenté sous différents angles et à différentes époques de sa vie. Il complexifie ce que José-Luis Diaz appelle le « narcissisme par figure interposée »¹, offrant au lecteur plusieurs niveaux d'interprétation. Le recueil *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux* publié en 1833 est un exemple de cette mystification biographique.

« Quand j'étais jeune (il me semble souvent/Que je le suis encor comme devant) », écrit-il dans un poème liminaire. Lacroix offre ici une clé de lecture de son œuvre. Ce livre est effectivement le fait d'un jeune homme qui s'amuse à brouiller les pistes. Dès la couverture, plusieurs questions se posent sur l'identité de l'écrivain. Cet ouvrage, signé Paul L. Jacob Bibliophile, associe l'auteur réel et sa créature dans un même nom. Ce L. désigne-t-il Lacroix ou le père Louis Jacob ? Le titre même du recueil perturbe la lecture. Sommes-nous face à un récit autobiographique, à une biographie ou à un récit d'aventures ? Le genre du récit se basera-t-il sur des faits réels ou fictifs ?

Le portrait physique du jeune bibliophile Jacob concorde avec le titre du recueil :

J'avais à cette époque plus de trente ans, mais l'étude imposait à ma personne et à mon esprit tous les caractères d'une vieillesse anticipée. [...]

J'entendis souvent les railleurs s'exercer à loisir sur la ridicule longueur de mon nez, sur l'incohérent assemblage de ma grande bouche, de mes petits yeux éraillés, et de ma peau desséchée comme un parchemin jauni. J'étais de haute taille, et je devins voûté de bonne heure à force de rester courbé devant un pupitre, cela tout le jour et une partie de la nuit. Mes cheveux en avaient blanchi, car les travaux les plus pénibles et les plus assidus ne sont rien auprès des fatigues intellectuelles. Je puis donc dire que je ne me souviens pas d'avoir été jeune².

Lacroix utilise le portrait contenu dans ses *Contes littéraires* pour jouer avec la représentation que se fait le lecteur. Toute la mise en scène accrédite la supercherie de la vieillesse : usé prématurément par le travail, ce trentenaire a déjà l'allure d'un patriarche. On se demande même s'il a été jeune un jour ! Il reprend des éléments typiques de son portrait physique : situé entre le croque-mitaine et l'homme-livre, le bibliophile est victime physiquement de sa passion. Le lecteur comprend que l'ouvrage qu'il tient entre les mains est le témoignage d'une vigueur disparue, le regret d'une jeunesse perdue.

¹ José Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 141. Lacroix expérimente la « fictionnalisation de soi » (*Ibid.*, p. 139) et s'amuse de l'enlaidissement causé par l'âge du bibliophile.

² Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, II, op. cit., p. 48.

Lacroix s’amuse avec cette supercherie et n’hésite pas à rapprocher ses deux identités : « Peut-être découvrirez-vous Lacroix dans le nom de Jacob ? »¹, lance-t-il, comme un défi, à un amateur d’anagrammes et à travers lui à son lecteur. Cette scénographie est fondée sur le jeu entre vérité et fiction. Mais pour que la ruse aboutisse à un succès littéraire, il faut inscrire le bibliophile dans la lignée d’un nom important, celui de Walter Scott.

c) Le bibliophile, héritier de Walter Scott

Paul Lacroix noue des liens étroits avec ceux qu’on appelle les Jeune-France. Même s’il n’est pas un membre à part entière de ce groupe, il partage certaines de leurs idées et observe avec le même regard désabusé la difficulté de se faire un nom sur la scène littéraire dans les années 1830. Nous développerons ce point dans la deuxième partie mais gardons pour l’instant à l’esprit que le Jeune-France « ne veut plus de patriarches, n’admet que des allégeances entre ‘frères’ [...]. Le Jeune-France a sa fierté. S’il admet des influences, il ne veut relever d’aucun maître »². Hugo, meneur de cette jeune génération, se demande « à quoi bon s’attacher à un maître ? se greffer sur un modèle ? »³ et exige que « le poète se garde surtout de copier qui que ce soit »⁴. Walter Scott est LE modèle de tout nouvel écrivain qui se targue de s’intéresser à l’histoire. Lacroix est un fervent admirateur de ce « chef de l’école historique »⁵ mais il ne peut rester dans l’ombre de l’Ecossois sous peine d’être perçu comme un quelconque imitateur profitant de son succès. Pour se différencier de cette masse indistincte, il place le nom de Scott sur la couverture des *Soirées*. Argument commercial efficace ! Scott étant venu à Paris en 1826, cet ouvrage pourrait être réellement le résultat de sa visite. Cependant, il se différencie rapidement de son modèle dès l’introduction où il avoue, au moment de le rencontrer pour la première fois, ne l’avoir jamais lu :

Je formai tout d'abord mille projets plus extravagants les uns que les autres pour conquérir cette précieuse écriture, mieux que s'il se fût agi de la toison d'or. Tantôt je songeais à envoyer au célèbre voyageur une lettre de bien-venue, une sorte de panégyrique, dans l'espoir d'obtenir une réponse ; tantôt, ayant ouï parler de son avidité mercantile, je m'encourageais à lui faire offrir, en échange de quelques lignes, une somme honnête, comme on dit, lors des concours d'académies de province. Que sais-je ? j'aurais séduit ses domestiques, donné un dîner à quatre entrées, un bal avec des glaces, et cela pour deux

¹ Paul Lacroix, *Médianoches*, tome I, Bruxelles, Wahlen, 1835, p. 75.

² José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 420.

³ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, « Petits classiques Larousse », Larousse, 2001, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ Paul Lacroix, *Soirées*, I, op. cit., p. 14. Scott est qualifié ainsi par un des amis du bibliophile.

traits de plume, de cette plume qui a écrit tant de beaux ouvrages que je n'ai jamais lus, soixante in-octavo, je crois¹.

Nous sommes loin de l'hommage attendu à la lecture du titre. L'ironie dont fait preuve le bibliophile et l'observation à la fois pleine de louanges et de mordant de l'écrivain à succès font que Lacroix ne se place pas en admirateur absolu mais bien en camarade critique. Il ne recherche en apparence que la signature de l'Écossais mais en réalité il se démarque de l'influence de ce maître à l'« avidité mercantile » reconnue afin de revendiquer sa propre originalité et le surpasser dans l'esprit du lecteur. La scénographie contribue ainsi à renforcer l'image d'un écrivain qui possède plus de talent et de rigueur que Walter Scott. Comment l'écriture des *Soirées* participe-t-elle à cette stratégie ?

C'est en utilisant le nom célèbre de l'auteur de *Waverly* que Lacroix convaincra le lecteur. En effet, le bibliophile Jacob n'est que le secrétaire de Scott dont il a retranscrit les idées. Il se protège des attaques et favorise le succès de son livre :

J'avais, dans ma mémoire de soixante-dix-neuf ans, retenu les principaux traits de ces petits drames historiques [...]. Mon souvenir tout imprégné de gothique a nécessairement transpiré dans mon style ; la faute en doit être imputée à moi seul, comme toutes celles qui appartiennent de bon droit au copiste.

Enfin je protesterai que ces espèces de notes n'étaient pas destinées à l'impression, d'autant plus que je ne m'en suis jamais regardé comme l'auteur ; Walter Scott dira sans doute de même. Mais plusieurs *scènes historiques* ayant été imprimées dans un journal, j'ai retrouvé ma version à de légères différences près. Je présume que quelqu'un s'est fait comme moi le secrétaire de Walter Scott, sans lui demander son bon plaisir ; ou bien, selon l'usage, mon manuscrit sera tombé, à mon insu, en des mains infidèles².

Une nouvelle fois, Lacroix multiplie les lieux communs de la préface : il n'est pas l'auteur de cet ouvrage³ et il n'a fait que reproduire les paroles de Walter Scott d'après les souvenirs que lui a laissés sa mémoire d'octogénaire. D'ailleurs, ce livre n'en est pas un mais juste des « espèces de notes » qu'il a teintées de « gothique » ! Ce dernier joue encore avec les conventions lorsqu'il devine que, « selon l'usage », quelqu'un a publié ses notes sans demander son avis. Lacroix maintient cette mystification l'année suivante dans la

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Rappelons par exemple que Walter Scott a publié anonymement ses premières œuvres, ou encore que Victor Hugo n'appose pas son nom aux premières éditions de *Han D'Islande* et du *Dernier Jour d'un Condamné*.

préface des *Deux Fous* : il certifie n'être que l'éditeur des *Soirées* puisqu'il ne ressent pas le besoin « frivole »¹ de s'en attribuer la paternité.

L'écriture de ce texte procède du divertissement littéraire. La préface, lieu privilégié du dialogue entre l'écrivain et son lecteur, dérouté ce dernier et prévient les futures critiques. Même s'il suit une mode, Lacroix ne va pas aussi loin dans ces *excentricités* que certains auteurs contemporains. Il ne recherche pas à tout prix à contester le genre romanesque. Au contraire, en multipliant les stéréotypes et en les présentant de manière aussi *grossière*, il les utilise non pas afin de copier ce qui fonctionne mais bien de l'améliorer.

On arrive en effet à un point où il y a trop d'imitateurs de Scott². Ecrire sous la protection de ce dernier donne malgré tout au roman une chance de succès. De plus, amuser dès la préface est un argument de vente. Lacroix ne développe pas encore sa théorie du roman historique. Il ne parle pas en son nom mais en celui de l'Écossais et reste donc dans des *banalités*. Le meilleur argument reste le texte et c'est au lecteur de se faire son opinion.

Le bibliophile fait preuve de la même précaution à propos des *Deux Fous* : « Il arrivera peut-être qu'on portera de ce livre de conscience un jugement que j'ose prévoir : 'Ce n'est pas un roman historique, mais une chronique.' Dieu fasse que j'aie atteint ce but que je me proposerai toujours. J'accepterai avec reconnaissance le nom de *chroniqueur* »³. Ce titre est important puisqu'il se retrouve trois fois dans la préface des *Soirées*. Jules Lacroix qualifie même ses récits historiques de « romans-chroniques »⁴. Le bibliophile est fidèle à la mode de l'époque et dédaigne ce statut de romancier. À l'inverse, il est plus valorisant de se voir donner le rôle de chroniqueur :

Le mot désigne alors un récit ordonné chronologiquement, relatant des faits avérés ou plausibles ; il atteste de la vérité de la fiction, et il sert à mettre à distance le terme de

¹ Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 149. Il confirme également que lorsqu'il a mis en notes les récits de Walter Scott, il a fait appel à ses souvenirs et non à sa propre imagination : « j'étais heureux par la mémoire » (*Ibid.*, p. 149).

² Sébastien Bracciali note au sujet de l'influence de Walter Scott sur les auteurs de romans historiques qu'« il semble impossible de faire l'économie d'une référence ou d'une citation en couverture, dans une préface ou en tête de chapitre » (Sébastien Bracciali, *La guerre de mille ans : l'obsédante téléologie révolutionnaire aux lumières du roman historique, 1815-1835*, thèse pour le doctorat d'Histoire, sous la direction de Dominique Kalifa, Paris I, soutenue le 17 décembre 2010, p. 133).

³ Paul Lacroix, *L2F*, *op. cit.*, p. 156. Dans la préface de *La Danse macabre*, Lacroix explique avoir écrit une « chronique » (Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. XV), même si le roman est qualifié d'« histoire fantastique » sur la couverture.

⁴ Jules Lacroix, *op. cit.*, p. 14.

roman, encore discrédité en ces années 1820-1830, entaché qu'il est du soupçon de légèreté, de simple divertissement, bon pour les femmes. Chronique, cela fait plus sérieux...¹

Le chroniqueur donne un caractère vraisemblable à l'histoire en se fondant sur des « faits avérés ou plausibles ». Il relate les faits sans travestir la violence des passions qui animent les hommes. Par exemple, Stendhal laisse s'exprimer la férocité amoureuse de ses personnages dans ses *Chroniques italiennes*. Il le justifie en comparant le comportement des Français, victimes de « la vanité, [du] *désir de parestre* »², à celui des Italiens dont la vanité est « tellement différente, tellement plus faible que la nôtre »³. Stendhal compose ses chroniques à partir d'archives qui dévoilent « des traits naïfs ou énergiques »⁴ et trouve « sur le cœur humain des données vraies et inattaquables »⁵. En exposant aussi clairement ses intentions, il devance la critique et impose sa méthode puisque « chronique, cela fait plus sérieux ... »

Mais, pour le bibliophile, cette recherche de légitimité, ne peut se faire sans la protection de Walter Scott. Il ne cesse de lui rendre hommage mais n'hésite pourtant pas à émettre quelques critiques. Ainsi, il apprend qu'« en quinze jours il rassemblerait de quoi composer d'une part une histoire en dix-huit volumes, et un roman en quatre. Ce n'est pas ainsi, murmure[a-t-il] tout bas, que Froissard et Rabelais faisaient des livres »⁶. Surpris de la rapidité des recherches, il compare Scott à ses deux modèles. Ce rapprochement n'est pas à l'avantage du premier. Le prestige de l'Écossais est tellement important que Lacroix ne peut le désavouer à haute voix. Cependant, comme au théâtre, cet aparté n'en est que plus audible et insinue le doute dans l'esprit du lecteur : le grand Walter Scott travaille-t-il réellement ainsi ?

La situation d'énonciation des *Soirées* repose sur le jeu identitaire : Lacroix manipule Jacob qui retranscrit ce que dit Scott, le tout afin de tromper le lecteur. L'Écossais prend d'ailleurs plaisir « à se surpasser lui-même »⁷ lorsqu'il partage avec un public improvisé les récits qui composent le recueil. L'hommage à Scott est finalement une

¹ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 98-99.

² Stendhal, « Préface », *Chroniques italiennes*, in *Romans et Nouvelles*, tome II, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1952, p. 556. Les italiques sont de l'auteur.

³ *Ibid.*, p. 557.

⁴ *Ibid.*, p. 557.

⁵ *Ibid.*, p. 557.

⁶ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 15. Cet ouvrage et « L'histoire et le roman historique », préface des *Francs-Taupins*, sont introduits par une citation de Froissart. Lacroix montre ainsi son admiration pour cet historien modèle.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

célébration narcissique du talent de Lacroix-Jacob qui s'attribue toutes les qualités de l'auteur de *Waverly* et les dépasse ! Pourtant, Lacroix s'amuse avec les conventions et fait du bibliophile un simple intermédiaire. Au lecteur de décider si les *Soirées* sont l'œuvre de Scott ou non. Seul le plaisir du texte compte et au vu de l'accueil fait au recueil, l'objectif est atteint.

Deux ans plus tard, dans la « Lettre du bibliophile Jacob à l'auteur de *Waverly* »¹, l'hommage à Walter Scott évolue. Lacroix est un peu plus moqueur, sans pour autant être irrévérencieux. Il ne renie ni son admiration, ni le talent de son maître : « Vous composez des chroniques neuves et originales, vous redonnez la vie aux siècles passés, et vous créez une foule de personnages qui ont le caractère, le costume et le langage de l'époque, types inimitables nés de votre génie et de votre érudition »², lui écrit-il. Mais, le premier volume ayant été un succès, Lacroix prend quelques distances et, lorsqu'il évoque sa correspondance avec Scott, il fait preuve d'une ironie mordante : « Maître, je vous ai même demandé votre avis à ce sujet par lettre confidentielle, et quant à la réponse, il faut que le paquebot à vapeur qui l'apportait ait péri corps et biens, puisque je l'attends encore »³. Il se place en « élève indigne »⁴ qui ne produit que des « esquisses »⁵ méritant à peine de figurer aux côtés des « tableaux achevés »⁶ du modèle écossais. Il adopte une posture de soumission, celle du disciple face à son maître, mais on ressent malgré tout un désir non avoué de le surpasser. Néanmoins, cette lettre est un hommage et non un étalage de prétention littéraire.

Lacroix respecte Walter Scott tout en prenant ses distances. Le franc succès qu'il rencontre avec ses romans historiques lui permet d'assumer le rapprochement entre le bibliophile et son genre de prédilection. En 1835, dans *Le bon vieux Temps*, il ne fait plus allusion à l'Écossais. Ce dernier est uniquement présent dans le sous-titre – *Suite des Soirées de Walter Scott* par Paul L. Jacob – et Lacroix ne lui adresse pas de nouvelle lettre. Le nom de Scott, posé sur la couverture, est toujours un argument commercial mais notons surtout que le bibliophile est enfin l'auteur et non le prétendu copiste de ce recueil. L'héritage de l'Écossais est ainsi mis à distance.

¹ Paul Lacroix, « Lettre du bibliophile Jacob à l'auteur de *Waverly* », *Soirées de Walter Scott à Paris*, tome II, Paris, Paulin, 1846. Lettre écrite le 1^{er} janvier 1831.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

Paul Lacroix écrit la biographie de son pseudonyme à travers les préfaces et les gravures. Le bibliophile Jacob a vécu les événements les plus importants du siècle dernier, il est le témoin de celui-ci, ses connaissances sont incommensurables et il est le dernier représentant d'une lignée de dignes érudits. Le portrait d'un savant appartenant à un autre âge s'inscrit définitivement dans l'imaginaire du lecteur. La créature est désormais dotée d'une vie propre et le jeune Lacroix importe peu aux yeux du public. Walter Scott est alors un modèle à suivre. Il a posé le cadre du genre du roman historique mais Lacroix a conscience qu'il faut dépasser le maître par l'outrance et marquer les esprits pour le faire oublier. Le bibliophile Jacob transforme pour cela l'écriture de l'histoire en l'érotisant. Cependant, afin de s'attirer les bonnes grâces de son lecteur, Lacroix décrit de quelle manière le bibliophile s'est familiarisé malgré lui avec le libertinage.

B) L'éveil des sens

Lacroix diffuse à travers son œuvre l'idée que le vieil érudit est un observateur perspicace des relations intimes et amoureuses. Il construit cette image dans *Quand j'étais jeune* et entraîne le lecteur au long des découvertes sensuelles de son pseudonyme. Anne-Gabrielle de Cisternes de Coutiras renforce l'image d'un bibliophile au charme irrésistible dans l'article qu'elle lui consacre. Elle s'amuse aussi à perturber le lecteur puisqu'elle se cache derrière une double identité, celle de Jacques Reynaud et de la comtesse Dash, et affirme avec ironie, à propos du pouvoir de séduction du vieil érudit :

Si j'étais femme, et que je tinsse à ma vertu, je fuirais ces enjôleurs ; on doit avoir bien de la peine à leur résister¹.

L'abandon physique est ici un argument commercial mais aussi un hommage à un écrivain connu pour ses plaisantes grivoiseries.

La scénographie auctoriale de Lacroix est étroitement liée à la reconnaissance de la part du public de l'intégrité morale du bibliophile Jacob. Ce dernier n'est pas un auteur libertin et débauché. Il est plus certainement le digne héritier des écrivains gaillards du XVI^e siècle. Ses propos ne sont pas faits pour choquer mais bien pour plaire, instruire et interpeller. Quelles stratégies utilise-t-il dès lors pour convaincre le public de la légitimité de sa démarche ?

¹ Jacques Reynaud (Anne-Gabrielle de Cisternes de Coutiras), *Portraits contemporains*, Paris, Amyot, 1859, p. 85. Nous l'appellerons désormais comtesse Dash, pseudonyme sous lequel elle a publié ses œuvres.

a) Une éducation au libertinage

Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux instaure avec son titre une relation privilégiée entre l'écrivain et un lecteur qui, face à une telle invitation, commence sa découverte de l'œuvre. Le bibliophile se confie dans le poème liminaire : « Or, en plaisir, je passais pour savant,/Et mes amours s'en allaient se suivant/Avec Emma, Rose, Louise, Adèle/Quand j'étais jeune »¹. On entre dans l'intimité du bibliophile qui partage, pense-t-on, ses conquêtes amoureuses. Cependant, ce dernier donne de lui l'image d'un homme timide, travailleur et honnête, respectueux des femmes et de l'amour. Même s'il fait de lui-même un portrait plutôt flatteur, il profite de ce moment pour justifier la présence dans ses romans d'une sexualité brutale, licencieuse et choquante. Ainsi, en 1762, le bibliophile rencontre Olinde, « une nymphe chérie du libertinage »² qui essaie de le séduire. Il pénètre pour la première fois dans la « chambre parfumée où [s]a vertu devait faire naufrage »³. La décoration de la pièce éveille ses sens et échauffe ses pensées, mais la vue d'Olinde offerte, à demi-nue, intimide le tout jeune homme qu'il est à l'époque. « Je vous ai vu, je vous ai trouvé à mon gré, et je vous prends »⁴, lui explique-t-elle, sûre de son pouvoir de séduction. La répétition du pronom personnel « je » insiste sur la domination féminine, élément rare dans les récits de Lacroix. Le bibliophile échappe à la tentation par ignorance plutôt que par choix. Malgré les empressements de sa compagne, il préfère le travail au plaisir sexuel. Il la délaisse pour poursuivre son activité d'imprimeur qui lui apporte des satisfactions différentes. Est-ce à dire que le jeune Jacob est insensible aux charmes féminins ? Il est, l'avoue-t-il comme pour se justifier aux yeux du lecteur, « un homme jeune qui n'était pourtant pas de nature à garder des esclaves au sérail, qui n'avait aucune infirmité, Dieu merci, et qui pouvait même se vanter de certaine vivacité d'imagination »⁵. Ce besoin de se disculper de toute impuissance traduit une affirmation de son identité d'homme, volonté que l'on retrouve dans l'expression du désir de ses personnages masculins. Lacroix se moque même de son personnage lorsqu'Olinde, vexée, lance l'idée de violer celui qui s'est refusé à elle. Le renversement de situation souligne la perversion de la courtisane et insiste sur le danger qu'elle aurait pu représenter pour la vertu de l'auteur. Le lecteur, amusé, se demande alors comment il aurait réagi face à une si belle tentatrice. Le bibliophile, lui, avoue sans honte en être tombé amoureux. Il découvre ainsi

¹ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, poème liminaire.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

les affres de l'amour non-partagé et du désir sexuel inassouvi. Obsédé par Olinde, il délaisse son travail et s'abandonne, sans pouvoir les concrétiser, aux rêveries érotiques de sa « puberté incandescente »¹.

Victime de ce refus charnel, le bibliophile est enfermé à la Bastille dans le but d'imprimer un roman licencieux. En le lisant, il s'éveille à un aspect du sexe qui le surprend et qu'il trouve repoussant : « J'avais soin de ne pas tremper mon imagination dans le borbier immoral que j'avais sous les yeux et dans les mains »², confie-t-il, afin de donner l'image d'un jeune homme intègre mais il s'initie malgré tout à la sexualité par le libertinage. Il est emprisonné avec le véritable auteur du *Tableau des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, le livre le plus libertin de l'époque. Il transgresse un tabou social en s'instruisant des formes les plus extrêmes de la relation sexuelle. Moralement, il n'approuve pas ce qu'il lit mais sa libération est au prix de la fabrication de cet ouvrage. Il fait le meilleur travail possible pour gagner du temps et imagine un stratagème qui lui permettra de s'enfuir en détruisant le résultat de son labeur.

En confiant cet épisode intime de sa vie, ce moment important où il s'éveille à l'amour et à la sensualité, le bibliophile risquait de choquer les plus délicats de ses lecteurs. Il évite l'écueil du récit grivois en préservant sa morale de l'attrait du libertinage. « Je ne suis pas de ceux qu'on peut enchaîner avec de l'or, et j'aime mieux une pauvreté libre et fière que la richesse esclave et rampante »³, proclame-t-il fièrement lorsque vient le moment de percevoir la récompense de son magnifique travail d'impression. Le jeune homme résiste à la luxure et à l'argent, faisant preuve ainsi de nobles qualités. Lacroix est toujours dans le jeu de construction identitaire. Il a encore besoin, en 1833, date à laquelle paraît cette biographie fictive, d'ancrer l'image d'un homme passionné mais raisonnable qui préfère les plaisirs de la bibliophilie à ceux du sexe.

b) La passion du livre

Les bibliomanes, bouquineurs et bibliophiles sont des « voluptueux »⁴, ils profitent de la « jouissance »⁵ que leur procurent les vieux livres. En choisissant le pseudonyme de bibliophile Jacob, Lacroix s'identifie à ceux qui confèrent au livre-objet un pouvoir érotique et sexuel :

¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ Paul Lacroix, « Les amateurs de vieux livres », in *Ma République*, *op. cit.*, p. IV.

⁵ *Ibid.*, p. IV.

Vieux livres, vous êtes la dernière passion de l'être intelligent : le cœur qui a cessé de battre à tous les amours retrouve encore pour vous un battement, et le feu sacré de la bibliomanie ne meurt qu'avec le bibliomane ; l'âge n'a pas de glaces capables de refroidir cette passion, qui a ses excès comme les autres, et qui n'encourt pourtant aucune censure civile ou ecclésiastique : ainsi un prêtre peut être entiché des vieux livres jusqu'au libertinage.

De même que les passions sensuelles, celle-ci jouit surtout par les yeux : ouvrage rare, bonne édition, bel exemplaire, riche reliure, ce sont autant de qualités matérielles que recherche l'amant des vieux livres, pour qui le bonheur est dans la contemplation et la possession. On dirait le véritable amant qui détaille les charmes de sa maîtresse avec une sorte d'orgueilleuse complaisance, en manière de catalogue de bibliothèque : 'une brune de vingt ans, de bonne famille, d'un esprit rare, d'une belle figure, de mise élégante ;' mais l'amant ne se contente pas de regarder¹.

Le champ lexical de la sexualité est ici employé pour démontrer la puissance de la passion qui s'empare des amoureux des livres. La comparaison avec l'amant qui se conclut par la suggestion d'une jouissance intellectuelle amuse et choque le lecteur. Cette passion, admise par tous, est ici décrite avec un vocabulaire explicite qui ne cache rien de ce que ressent en réalité le bibliomane et qui insiste sur le pouvoir de la possession. Ce sentiment est même supérieur à l'attirance pour une femme car le physique importe peu : on n'est pas impuissant face à un livre. Lacroix provoque même son public en associant la religion et le libertinage.

Il fait également de la bibliothèque un harem sur lequel le bibliomane veille précieusement. Il érotise ainsi la collection de ces trésors anciens qui sont comme des « maîtresses » que l'amateur de livres garde jalousement pour son propre plaisir :

Sa bibliothèque est un sérail où les eunuques même n'entrent pas ; ses plaisirs sont discrets, silencieux et ignorés : il ne permet pas à un ami la vue d'une des maîtresses, souvent fort peu dignes d'exciter l'envie, qu'il parcourt des yeux et de la main avec délices ; il se persuade que nul rival ne lui dispute les attraits d'impression et de reliure desquels il est épris ; il jouit solitairement².

Pratique solitaire, la possession, la contemplation, l'adoration même du livre inspire à l'amateur des jouissances sans égale. Le bibliophile nous invite à suivre un parcours érotique qui passe par le regard et le toucher, autant de prémices à un plaisir futur mais incomplet, puisqu'il n'y aura pas de relation sexuelle. Il s'amuse même à vouloir interdire ce bonheur qui excite ses sens : « La police ne devrait-elle pas empêcher ces immorales

¹ *Ibid.*, pp. V-VI.

² *Ibid.*, pp. XXXI-XXXII.

tentations qui renouvellent le supplice de Tantale, à chaque pas, dans les rues de Paris ? »¹. La noblesse de la métaphore souligne, par son exagération comique, la distance que le bibliophile prend avec sa confession. Il avoue manquer de volonté face à cet attrait et partage son désarroi. En conférant aux recueils anciens ce pouvoir érotique, Lacroix dévoile un aspect important de sa personnalité. Le contact avec le livre l'éveille à la sensualité mais ce plaisir est réservé à une *élite*.

Charles Nodier conserve cette image de l'amoureux des beaux livres lorsqu'il compose le portrait d'un bibliophile :

Il est arrivé sans s'en apercevoir à l'amour du symbole matériel qui le représente. Il aime le livre comme un ami aime le portrait d'un ami, comme un amant aime le portrait de sa maîtresse ; et, comme l'amant, il aime à orner ce qu'il aime. Il se ferait scrupule de laisser le volume précieux, qui a comblé son cœur de jouissances si pures, sous les tristes livrées de la misère, quand il peut lui accorder le luxe du tabis et du maroquin. Sa bibliothèque resplendit de dentelles d'or comme la toilette d'une favorite ; et, par leur apparence extérieure elle-même, ses livres sont dignes des regards des consuls, ainsi que le souhaitait Virgile².

Nodier sexualise volontairement la relation que le bibliophile entretient avec ses livres et insiste sur l'importance du visuel et du « matériel » chez ce collectionneur qui jouit du spectacle que lui offrent ses précieux volumes. Il faut cependant distinguer le bibliomane du bibliophile :

Le *bibliophile* aime les livres, comme le bibliomane ; mais il les aime d'un amour plus éclairé, qui n'exclut pas l'amour de la science ; s'il ne les lit pas toujours au moins il sait ce qu'ils contiennent, et s'il en recherche surtout à cause de leur rareté, la valeur intrinsèque ne lui est pas complètement indifférente. Il est vrai qu'il attache du prix aux éditions les plus correctes, à la beauté du papier et de la reliure mais ce serait être injuste que de l'accuser pour cela de bibliomanie la parure sied aux bons livres, et le plaisir de celui qui les lit serait moindre si le papier était défectueux, l'édition pleine de fautes, la reliure piquée des vers³.

Cette définition situe toujours le rapport au livre sur le plan de l'amour et du plaisir. De plus, le travail d'un bibliophile est une « jouissance de savant, non moins que de collectionneur »⁴. Contrairement au bibliomane qui a un rapport parfois déviant avec les ouvrages anciens, « le bibliophile naît et grandit avec son amour des livres, amour fougueux et sage, éclairé et constant, insatiable et patient, amour aussi varié et aussi

¹ *Ibid.*, p. VIII.

² Charles Nodier, « L'amateur de vieux livres », in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, tome III, Paris, Curmer, 1841, p. 202.

³ Pierre Larousse, « Bibliophile », in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome II, Genève, Slatkine, 1982, p. 687.

⁴ *Ibid.*, p. 687.

nombreux que la bibliographie »¹. Les oxymores insistent sur la puissance d'une telle relation qui remplit l'être de désirs qu'il doit dompter sous peine de devenir un simple bibliomane. Le bibliophile, le seul capable de contrôler sa passion parmi les amateurs de livres, est ainsi mis en valeur.

En 1829, au moment où il donne vie à sa *créature*, Lacroix reste dans la tradition des bibliophiles collectionneurs compulsifs et diffuse l'image d'un homme qui possède « une bibliothèque choisie de trente mille volumes, [...] tous reliés en maroquin et dorés sur la tranche »². Seul le désir de la possession l'anime puisque il ne comprend « ni le grec, ni le latin, ni l'arabe, mais [il] possède des ouvrages arabes, latins et grecs. C'est un petit sacrifice à la vanité »³. Lacroix force le trait et s'amuse de cette convoitise toute livresque qu'il retrouve chez ses confrères. La relation au livre est vécue sur le mode amoureux et ce bonheur suffit au bibliophile, au point que « [s]a bibliothèque ne laiss[e] pas de place dans [s]on cœur et dans [s]a maison pour une femme et pour des enfants »⁴. C'est un rapport égoïste qui unit l'amateur de livres à sa collection. Tel un amant jaloux, il n'accepte pas la présence de tiers qui abîmeraient ses précieux trésors. La jouissance se vit grâce à la contemplation et au toucher.

Il conclut sa « Notice » en demandant « à Dieu ou au diable quelques jours d'existence encore, pour rester en extase devant [s]es autographes, collationner [s]es manuscrits, imiter le vieux gaulois »⁵. Il résume ainsi les trois principaux plaisirs qui régissent sa vie amoureuse. Un quatrième élément, qui clôt sa présentation, dévoile au lecteur une dernière provocation puisque le bibliophile désire vivre encore longtemps pour « dire que M. Creuzé de Lesser, auteur d'*Amadis* et de *la Table ronde*, est un barbare ! »⁶.

Le bibliophile Jacob est un expert et sait désormais apprécier à sa juste valeur la qualité d'un ouvrage. Il ne s'arrête pas à l'état du livre et dépasse les apparences pour trouver de véritables trésors. Il exprime son point de vue en 1834 dans la préface des *Franco-Taupins*. Alors que ses confrères « ne courtis[ent] que des livres d'une noblesse

¹ Paul Lacroix, « Les amateurs de vieux livres », *op. cit.*, p. XXXIX.

² Paul Lacroix, « Notice », in *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 8. Le bibliophile confie également avoir « de précieux manuscrits sur vélin, avec des lettres d'or et des miniatures d'un fini achevé » (*Ibid.*, p. 10).

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 12. Stendhal trouve que le *Voyage en Italie et en Sicile* de Creuzé de Lesser est rempli de « toutes les pensées communes dont il faut se défendre et [de] tous les petits préjugés mesquins des Français sots » (cité par Victor del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine Reprints, 1997, p. 425).

ancienne et avérée, sans tache ni écorniflure »¹, il connaît, lui, leur valeur et s'émerveille devant un ouvrage abîmé et abandonné. Leur apparence grotesque ne les rend que plus précieux à ces yeux. Cette relation au livre est finalement une annonce de sa conception du beau et du désirable puisque ce qui est rejeté de tous est ce qui l'intéresse le plus. Il se distingue de ses confrères qui ne valorisent que le sublime – les belles éditions – alors que lui trouve de la beauté dans ce qui est délaissé. Il érotise ainsi cette laideur qui repousse habituellement les amateurs de vieux livres et se donne l'image d'un homme exceptionnel qui est le seul capable de voir au-delà des apparences.

1834 marque également le début de la parution du *Bulletin du Bibliophile* et de la collaboration entre Lacroix et Techener, libraire-éditeur « parmi les premiers en France à systématiser la réimpression de textes anciens dans des éditions de luxe, à petit tirage (guère plus de 100 exemplaires), en utilisant des caractères gothiques, de beaux papiers, et des illustrations anciennes »². Techener publie une collection de « JOYEUZETEZ, FACECIES etc. »³ dont le premier ouvrage est intitulé *Les Euangiles des Connoilles, faictes en lonneur et exaulcement des dames. (Suivant la copie de) Lyon, Iehan Marechal, 1493*⁴. Le soin apporté à l'édition tempère la grivoiserie et l'érotisme du texte. Le libraire-éditeur transfère le plaisir des mots à celui, tout aussi important si ce n'est davantage aux yeux d'un bibliomane passionné, de la possession d'un objet rare et sublime. Lacroix participe à cette dynamique de redécouverte du texte érotique puisque c'est « à l'époque du *Bulletin* que de grands textes érotisants et facétieux deviennent des objets bibliophiles »⁵. Les bibliothèques renferment désormais des ouvrages tendancieux, ce qui transforme l'imaginaire qui entoure cet endroit :

D'espaces studieux ou bibliophiliques, la bibliothèque devient le lieu d'exposition du moi et de dérives imaginaires, lieu d'« excursions à droite et à gauche » [...], lieu qui peut cacher des livres interdits et qui s'avère ainsi un espace de transgression⁶.

Être bibliophile donne finalement le droit de porter un discours légitime sur le sexe puisqu'il est capable de dépasser le simple voyeurisme pour jouir en amateur éclairé de la

¹ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. IX. Lacroix adresse ce commentaire à son ami Guilbert de Pixérécourt.

² Nicolas Malais, *Création littéraire et bibliophilie (1830-1920) : de la mise en scène du bibliophile à la mise en livre d'une poétique*, thèse de Littératures françaises et francophones, sous la direction de Claude Leroy, Paris X, soutenue le 8 novembre 2011, pp. 39-40.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Les Euangiles des Connoilles, faictes en lonneur et exaulcement des dames*, Paris, Techener, 1829, cité par Nicolas Malais, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ Daniel Sangsue, « Démesures du livre », in *Romantisme* n°69 [Procès d'écriture Hugo-Vitez], 1990, p. 50.

qualité d'un ouvrage. Jacob est un homme enflammé qui a connu tôt les pulsions amoureuses par l'intermédiaire de sa passion pour les vieux livres. L'amour de la collection et la proximité d'Olinde ont fait de lui un expert apte à parler de sexualité. Mais pour légitimer l'érotisation de l'histoire, il associe une solide érudition à la volonté d'instruire son lecteur.

c) Un moment d'instruction

L'emprisonnement à la Bastille offre l'occasion de donner au public des informations sur la littérature libertine des années 1760. Le bibliophile interdit la lecture d'un roman dont il révèle les informations les plus utiles – le titre, le nom de l'auteur – et sur lequel il pose un jugement outré afin d'exciter la curiosité du lecteur. A aucun moment le bibliophile ne cite le roman ou n'explique avec des détails graveleux ce qui se déroule dans l'intrigue. Au contraire, il utilise le contraste entre sa répulsion morale et l'attrait du contexte érotique et libertin qui entoure l'écriture du roman pour provoquer l'envie de découvrir cette œuvre. Il précise que celle-ci fait penser au *Portier des Chartreux* et à « ces recueils d'ordure qui alors inondaient la littérature, pour le divertissement des petites maisons et des mauvais lieux »¹. C'est une « chaude imitation de Meursius et de l'Arétin »² dont le contenu provoque d'abord le « dégoût »³. Il la qualifie même de « borbier immoral »⁴ qu'il imprime mécaniquement. Le bibliophile apporte également des éléments sur les conditions de publication au XVIII^e siècle. Le lecteur apprend ainsi que les œuvres libertines sont imprimées clandestinement en grand nombre⁵, vraisemblablement à Paris et non en Hollande ou en Angleterre⁶.

La probité du bibliophile condamne cette lecture mais l'influence de cette dernière imprègne un grand nombre de ses romans des années 1830. Les thèmes sadiens de l'enfermement, de la corruption de l'innocence et de la condamnation sociale se retrouvent dans ce récit et préfigurent ceux des *Francs-Taupins* publiés une année plus tard, en 1834. Ces préoccupations sont contemporaines. Par exemple, Pétrus Borel soumet Patrick à la convoitise de Madame Putiphar, favorite du roi. La description de sa chambre rappelle l'érotisme de celle d'Olinde, et tout comme le bibliophile, Patrick, séduit, se soumet à cette

¹ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ « Dieu sait ce qu'on imprime chez nous de brochures, de pamphlets, de romans, de volumes impies et immoraux, tout ce qui se vend et s'achète sous le manteau ! » (*Ibid.*, pp. 111-112).

⁶ « Je ne doutai plus que les éditions secrètes de Hollande et d'Angleterre fussent imprimées à Paris sous la sauvegarde du gouvernement » (*Ibid.*, p. 119).

déesse lascive mais refuse, par ignorance et par amour pour Déborah, de s'offrir à la courtisane. Ce rejet, vécu comme un affront par cette femme habituée à être obéie, est à l'origine de l'emprisonnement du jeune homme au Donjon de Vincennes puis à la Bastille où il croisera le Marquis de Sade.

Dans un autre récit de *Quand j'étais jeune*, le bibliophile est l'amant de Madame Opias. Le personnage évolue dans sa conception de l'amour. Il utilise son initiation libertine et savoure les délices de l'adultère. Il met alors son savoir au service de la séduction. « De l'érudition en épigramme ! voilà un plaisant langage d'amant ! »¹, s'exclame Madame Opias en écoutant le jeune homme vanter ses mérites. Il ne faut pas prendre pour autant le bibliophile pour un libertin. Il ne va pas aussi loin dans ses actes et ne fait pas l'éloge du sexe et du plaisir.

La progression des personnages de Patrick et du bibliophile est parallèle. Par amour des livres, le bibliophile ne cède pas à la tentation et mérite la prison. La pureté des sentiments ne résiste pas au désir dans un monde aussi corrompu qui fait du libertinage un modèle à suivre. La présence discrète mais imposante du divin marquis chez Borel et Lacroix souligne cet attrait pour une sexualité libérée et extrême que la morale ne tolère pas. Leurs récits bousculent les règles de la société et ils utilisent cette intertextualité sadienne afin de renouveler la littérature. La perversion est au service de l'instruction et donne tout son attrait à l'histoire telle qu'elle est racontée par le bibliophile.

Pour que la scénographie auctoriale soit efficace, le lecteur doit éprouver de la sympathie pour le jeune écrivain. Lacroix ne peut se représenter en expert des relations amoureuses sans choquer ni repousser son public. Il est donc un homme timide qui, au fil des aventures, découvre la sensualité et, avec franchise, avoue y succomber. Le succès de son entreprise vient de la distance inaugurée par le titre : le vieil érudit nous confie ses souvenirs de jeunesse. Nostalgie et jugement rétrospectif atténuent la portée des actes de l'ardent galant qu'il prétend avoir été.

C) Le succès de la scénographie

Il est difficile de distinguer ce que les camarades ont fait pour propager cette image de vieil érudit et comment elle a été reprise dans les articles des contemporains abusés par

¹ *Ibid.*, p. 179.

le stratagème. Lacroix est encore trop peu connu de nos jours et son influence sur les milieux littéraires et journalistiques reste à approfondir. Constatons simplement que de nombreux journalistes soulignent la différence entre l'auteur réel et l'image que le public se fait de lui. Mais le jeu fonctionne : le lecteur, pris au dépourvu, associe l'écrivain et la créature en une seule personne. Le nom du bibliophile Jacob est un sésame, un programme annonçant des plaisirs à venir.

Derrière cette scénographie se cache la volonté de marquer l'histoire et de bâtir un édifice littéraire. En effet, dans un discours fictif qui l'oppose à un historien, le bibliophile lance avec orgueil :

Ingrat ! [...] à qui devez-vous ce retour vers les vieux livres, cet amour des vieilles choses ? c'est à moi, c'est à ceux qui comme moi ont remis en honneur l'étude des anciens monumens de notre langue et qui ont frappé le rocher pour en faire couler une eau vive¹.

Lacroix se voit comme un homme providentiel dont la valeur n'est pas reconnue. Il veut désormais dépasser le statut d'écrivain pour élaborer une mythologie personnelle fondée sur l'érotisation de l'histoire.

a) L'annonce de plaisirs à venir

Pour gagner la confiance de son lecteur, l'écrivain se doit de respecter un « code esthétique »² et surtout un « code comportemental »³. Il est enfermé dans un système de représentation qui lui laisse finalement peu de liberté, victime à la fois de ses propres aspirations et de la représentation que le lecteur se fait de lui. Le jeune Lacroix ne peut plus parler en son nom propre. Adopter un pseudonyme attise la curiosité du lecteur qui n'a de cesse de vouloir en apprendre davantage sur ce curieux érudit : « La confiance du lecteur demande des gages. Le public veut pouvoir répartir le personnel littéraire entre les cases d'un damier rassurant »⁴. Se crée alors un jeu de désir autour de l'identité de l'écrivain. L'enjeu pour Lacroix est de se faire accepter en tant que bibliophile Jacob. L'enjeu pour le lecteur est d'identifier celui qui se cache derrière cette apparence. Il tente alors de « compléter cette image, d'essayer de l'unifier, en intégrant les informations que le livre lui

¹ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. XVI.

² José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 39. Il explique également que « dès que l'anonymat ou la pseudonymie s'en mêlent, on dirait que s'accroît la hâte qu'a l' impatient consommateur de livres de mettre fin à sa rageante incertitude. Car il sait que le nom propre libérateur ne lui apportera pas seulement une certitude nominale, mais aussi des aliments figuratifs propres à nourrir sa rêverie, excitée par le retrait du nom propre » (*Ibid.*, p. 20).

tend et celles qu'il glane en se fiant à la rumeur »¹. Mais Lacroix ne se livre pas personnellement. Il prend l'apparence du bibliophile et accrédite la fiction. Devenu indissociable sa créature, il reste un homme-livre aux yeux de tous :

L'on fut long-temps trompé sur le compte de ce bibliophile centenaire, qui joignait toute la science, toute la maturité d'un vieillard, à la verve, à la chaleur du jeune homme, et bien des lecteurs se [le] représentent, encore aujourd'hui, [...] comme un faible et débile octogénaire infirme, brisé par l'âge et presque enseveli sous les vieux parchemins et les manuscrits séculaires².

Ces derniers sont abusés car ils « ne peuvent jamais rester impartiaux entre un livre et le poète »³. Ils assimilent l'écrivain et ce qu'il dit de lui dans une création toute personnelle et unique. Chacun se construit une image du bibliophile et même lorsque le stratagème est dévoilé, le vieil érudit reste pour beaucoup le véritable auteur des romans publiés sous son nom.

Le rapprochement entre l'auteur réel et son œuvre est une habitude contre laquelle s'insurgent hypocritement Balzac et Gautier. Le premier a rencontré cette difficulté après la parution de sa *Physiologie du Mariage*⁴ et a changé de scénographie auctoriale pour construire une identité de conteur talentueux. Le second joue sur les stéréotypes afin de passer pour un excentrique :

Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche, que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale ; tous les jours on voit le contraire. — C'est le personnage qui parle et non l'auteur ; son héros est athée, cela ne veut pas dire qu'il soit athée ; il fait agir et parler les brigands en brigands, il n'est pas pour cela un brigand. À ce compte, il faudrait guillotiner Shakespeare, Corneille et tous les tragiques ; ils ont plus commis de meurtres que Mandrin et Cartouche ! on ne l'a pas fait cependant, et je ne crois même pas qu'on le fasse de longtemps, si vertueuse et si morale que puisse devenir la critique. C'est une des manies de ces petits grimauds à cervelle étroite, que de substituer toujours l'auteur à l'ouvrage et de recourir à la personnalité, pour donner quelque pauvre intérêt de scandale à leurs misérables rapsodies, qu'ils savent bien que personne ne lirait si elles ne contenaient que leur opinion individuelle⁵.

¹ *Ibid.*, p. 27.

² L. M., *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, op. cit., p. 353.

³ Honoré de Balzac, « Préface de la première édition », *La Peau de Chagrin*, in *Œuvres ébauchées*, op. cit., p. 170.

⁴ « Beaucoup de lectrices ne seront pas satisfaites en apprenant que l'auteur de la *Physiologie* est jeune, rangé comme un sous-chef, sobre comme un malade au régime, buveur d'eau et travailleur, car elles ne comprendront pas comment un jeune homme de mœurs pures, a pu pénétrer si avant dans les mystères de la conjugalité » (*Ibid.*, p. 173).

⁵ Théophile Gautier, « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, in *Œuvres*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 1995, p. 189.

Lacroix, lui, s’amuse de sa réputation et, contrairement au Tourangeau, se complaît à diffuser une image à la fois respectable et triviale. Mais peut-on dire que le lecteur de Lacroix est véritablement crédule ? Comment croire que le bibliophile est âgé de cent vingt-cinq ans ? Cette indication, donnée dès les premières rencontres, révèle le ton des récits. Un autre pacte est ainsi conclu : l’écrivain ment sur son identité et le lecteur fait semblant de croire à l’authenticité de ses propos. Le talent de Lacroix consiste à maintenir cette impression de pouvoir rencontrer le véritable bibliophile dans son bureau submergé de livres. Les bases de la relation de confiance sont posées et « le public, ce roi des succès littéraires, [lui] tint compte du manteau et ne songea pas d’abord à chercher ce qu’il y avait dessous »¹. La mystification a réussi et Lacroix joue volontiers avec la naïveté de son lecteur.

b) Une mystification réussie

Les journalistes ont diffusé le portrait d’un écrivain alliant la grivoiserie à une solide érudition. Ils adoptent deux attitudes opposées. Certains regrettent son grand âge² et ses « cheveux blancs »³, et saluent tout le talent dont il a fait preuve depuis. D’autres se moquent ouvertement de lui. La « Galerie de la Presse » du *Figaro*, publiée en 1858, contient un article satirique faisant une biographie fantaisiste du bibliophile. Ici, point de Paul Lacroix mais un vieillard qui subit un rabaissement comique et régénérateur. Le portrait est celui d’un homme qui est né vieux et qui rajeunit avec le temps qui passe. Initié dès sa naissance à l’histoire, il décide en prenant de l’âge de partager son savoir : « A vingt-cinq ans, il tomba en enfance ; à trente, il radota. / C’est alors qu’il se jugea mûr pour écrire »⁴. En 1858, le stratagème a déjà été dévoilé. Cet article insiste plutôt sur les qualités dont fait preuve Lacroix et salue la vigueur déployée dans ses romans. En associant la prétendue vieillesse de l’érudit à l’âge réel de l’écrivain, le journaliste démontre que la scénographie a fonctionné. Les deux personnes se rassemblent en une seule identité. Poursuivant sa plaisanterie, il constate que « c’est encore lui qui a inventé Louis XI, la Saint-Barthélemy et François I^{er}. François I^{er} et Louis XI n’avaient jamais existé »⁵. L’in vraisemblance de ce constat souligne l’inventivité du bibliophile puisqu’il a donné une réalité concrète à des figures royales majeures pour le XIX^e siècle. Toutes ces

¹ Paul Lacroix, « A la mémoire de Armand Guillaume », *De près de loin, roman conjugal*, I, Paris, Victor Magen, 1837, p. VII.

² « Dieu, si M. P.L. Jacob avait cinquante ans de moins, et s’il voulait écrire l’histoire ! Comme il fertiliserait d’un coup de pinceau, cet aride chaos du moyen âge ! » (J. L. -X., *L’Album national, op. cit.*).

³ *Figaro*, 26 avril 1832, p. 1.

⁴ « Galerie de la Presse. Le bibliophile Jacob », in *Figaro*, 16 mars 1858 (Montpellier, Liasse X-17).

⁵ *Ibid.*

extravagances amusent le lecteur et renforcent la complicité qui existe entre lui et l'auteur. Même s'il a été abusé, il se complaît volontairement dans l'illusion pour préserver ce sentiment de proximité.

Jules Janin de son côté avoue qu'« on se figure un vieillard tout blanc, cassé, voûté, toussant, s'en allant et l'on rencontre un jeune et charmant chevalier, souriant et aimable au possible »¹. Il met en valeur la tromperie de Lacroix et le lecteur sent qu'il s'est laissé prendre au jeu des apparences. Lacroix n'est finalement qu'« un jeune homme qui, heureusement, n'est pas encore près d'être un vieillard, quoiqu'il ait affecté de se donner ce titre depuis longtemps »². En 1835 – soit six ans après la publication des *Soirées* –, *Le Mercure de France* souligne cette différence entre l'idée que le lecteur se fait de l'auteur et ce qu'il est en réalité :

Quand ils parlent du bibliophile Jacob, ceux qui ne le connaissent point, se le figurent toujours comme un vieux bouquiniste, poussiéreux, savantissime, et aimant les contes gaillards et les propos grassouillets. Entrez rue Saint-Lazare, au fond d'un jardin, et vous y trouverez, près d'une jeune femme blonde et d'une beauté pleine de distinction, un jeune chevalier de la légion-d'honneur [sic] qui se nomme Paul Lacroix, et dont la conversation, pleine de grâce, tourne assez volontiers au sarcasme ; mais de livres, point ; de pédant, point ; de bibliophile Jacob, point. Les livres ne sont point là, ils sont plus haut, dans un *sanctum sanctorum* où nul ne pénètre excepté le bibliophile, qui s'imprègne de leur poussière et qui passe les nuits à les feuilleter et à en *extraire la poudreuse richesse*³.

Le journaliste distingue les deux personnalités de Lacroix et confronte le jeune homme sérieux au vieil érudit grivois qui s'enferme dans son asile à l'abri des vanités du monde. La créature vit cachée dans un lieu interdit aux profanes. Aux yeux des lecteurs, le bibliophile est un homme-livre, « une bibliothèque »⁴, un représentant d'une autre époque, voire un être surnaturel ou un sorcier qui possède le secret de la jeunesse éternelle⁵. Sa réputation s'est construite autour de l'érotisme et de la trivialité de ses romans historiques. Cependant, ils ne sont plus dupes et Lacroix n'a plus besoin de se cacher derrière le bibliophile Jacob. Le lecteur est dans un monde d'illusion mais désire-t-il réellement briser le charme de ce jeu autour de l'identité de l'auteur ?

¹ Jules Janin dans le *Journal des débats*, repris par Eliane Maingot, *op. cit.*, p. 32.

² *Le Mercure de France*, Paris, décembre 1836.

³ *Le Mercure de France*, Paris, 15 juillet 1835. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ Jacques Reynaud (la comtesse Dash), *op. cit.*, p. 84.

⁵ La comtesse Dash remarque que le temps n'a pas de prise sur le bibliophile. Le centenaire a toujours l'apparence d'un jeune homme à l'esprit vif et talentueux : « Il possède des recettes merveilleuses pour conserver la beauté et pour ne pas vieillir. Je ne sais où il les a prises, mais je sais qu'il ne vieillit pas lui-même. Depuis vingt ans il n'a pas gagné un jour. Ses cheveux ont blanchi par-ci par-là, son visage est resté le même. Les rides et les années ne s'y marquent point » (*Ibid.*, p. 87).

En 1833, dans un article intitulé « Jeune ou vieux », le *Figaro* fait l'éloge du bibliophile et s'amuse avec cette image de vieil érudit. Le journaliste montre qu'il n'est pas dupe du subterfuge mais il joue le jeu et alterne entre deux identités qu'il considère désormais indissociables. Le bibliophile est finalement « jeune *et* vieux », il est à la fois Jacob et Lacroix : « Maintenant qu'on s'avise de le démasquer, de lui ôter son nom, de diviser ses deux natures, c'est la chose impossible »¹. On tente même de justifier son irrévérence puisqu'« on raconte tout bas que Louis XV le trouva couché avec Crébillon, l'octogénaire, dans le lit de M^{me} de Pompadour »². En prêtant au bibliophile une telle aventure, le journaliste se moque de toutes les licences contenues dans les œuvres du vieil homme. Cette anecdote accrédite son grand âge et la trivialité de certaines de ses intrigues romanesques amuse le public. L'union du sexe et de l'histoire est acceptable lorsqu'elle est l'objet de démesure et le rire est d'autant plus franc si la situation est improbable.

Même si un autre journaliste souligne les mœurs « fort relâchées »³ de ses personnages, il manifeste son admiration pour l'inventivité du bibliophile qui renforce l'image d'un vieillard écrivant des livres dignes d'un jeune homme bien paillard. Cet aspect du portrait de l'érudit est souligné de manière discrète dans les études qui lui sont consacrées. Par exemples, dans *Les binettes contemporaines*, Commerson rend un hommage fantaisiste à celui qui, dès l'âge de cinq mois, a eu le goût « des romans moyen âge et adultérins »⁴. Il excuse même les « obscénités »⁵ contenues dans les romans du bibliophile par la rigueur imposée à l'historien. Les mœurs sexuelles méritent une étude aussi pertinente que celle des vêtements ou de la manière de parler. On comprend mieux le sourire narquois de Paul Lacroix sur la caricature qui accompagne son portrait⁶. Homme à la fois sérieux et grivois, il a longtemps soumis son lecteur aux turpitudes de son imagination débordante au nom de l'exactitude historique. Ce dernier, habitué à de telles scènes, associe l'écrivain à l'énergie grivoise déployée dans ses romans. Lacroix prend donc l'identité du bibliophile et assume ses licences grâce au pseudonyme.

¹ « Jeune ou vieux », in *Figaro*, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ « Galerie de la Presse. Le bibliophile Jacob », in *Figaro*, *op. cit.*

⁴ Commerson, *Les binettes contemporaines*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ « Il composa successivement un roman moyen âge, *la Danse Macabre et le Roi des Ribauds*, dans lequel l'érudition des recherches et l'intérêt font passer une éponge sur les obscénités que comportait un pareil travail » (*Ibid.*, p. 41).

⁶ Voir annexe n°7, p. 373.

Pourtant, en 1851, lorsque Lacroix brosse le tableau de l'« une des plus honteuses plaies de l'humanité »¹, il choisit un nouveau pseudonyme. En effet, le bibliophile Jacob ne peut être l'auteur de l'*Histoire de la Prostitution*. Une telle étude tranche avec la réputation que s'est forgé Lacroix. Il y a une différence entre les licences romanesques et l'élaboration d'un savoir historique en six volumes sur la prostitution. Malgré les précautions prises par Dufour-Lacroix qui affirme dans son « Introduction » vouloir « faire détester le vice en dévoilant ses turpitudes »², l'ouvrage est censuré.

La scénographie repose sur une mystification qui fait du bibliophile le véritable auteur des récits publiés sous son nom. Lacroix se place alors au second plan et laisse sa créature sur le devant de la scène. Il assiste dans l'ombre à la réalisation d'un désir plus valorisant : devenir l'histoire ou, du moins, en être une figure incontournable.

c) Devenir l'histoire

Le bibliophile est un collectionneur, un « sauveur »³ qui remet de l'ordre dans le « désordre majeur de la disparition »⁴. En effet, la collection est « une création post-révolutionnaire, après la coupure, la démolition, la perte. Une création qui se fait dans l'Histoire [...] et en fonction d'une Histoire en perpétuel devenir, dans laquelle le présent ne saurait se comprendre sans référence à ces multiples passés dont il est distinct »⁵. En rassemblant les ouvrages et en écrivant des romans historiques, le bibliophile cherche à conserver et à préserver le patrimoine culturel français. Il renouvelle les représentations de ses contemporains sur leur histoire et les prévient des dangers de l'oubli. Collectionner et écrire revient finalement à concevoir autrement le rapport à la création et au réel. Mais le roman historique est aussi une célébration du savoir du bibliophile Jacob. C'est une forme de valorisation narcissique qui inscrit l'érudit non pas comme une source de connaissance mais comme un être capable de (re)créer l'histoire.

¹ Pierre Dufour (Paul Lacroix), *Histoire de la Prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, tome I, Paris, Séré, 1851, p. 7.

² *Ibid.*, p. 10. L'auteur répète sa mise en garde dans cette même introduction : « vis-à-vis d'un pareil sujet, un écrivain, qui se respecte autant qu'il respecte ses lecteurs, doit s'attacher à faire détester le vice, quand bien même le vice se présenterait sous les dehors les plus séduisants » (*Ibid.*, p. 27) ; « la lecture de notre ouvrage, nous persistons à le déclarer d'avance, sera d'un grave enseignement et d'une utilité réelle. [...] La Prostitution est une maladie publique : en décrire les symptômes et en étudier les causes, c'est en préparer le remède » (*Ibid.* pp. 33-34).

³ Nicole Mozet, « La bande noire ou un morceau d'histoire post-révolutionnaire dont la littérature n'a pas raconté l'histoire », in Geoffrey T. Harris, Peter Michael Wetherill (dir.), *Littérature et Révolutions en France*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

1. *Préserver le patrimoine architectural*

Il est nécessaire de replacer le projet du bibliophile dans un mouvement plus général de préservation du patrimoine et de prendre pour cela quelque distance avec sa volonté d'érotiser l'histoire. En effet, il est indispensable pour Lacroix de protéger le patrimoine littéraire mais aussi architectural. Il dénonce les « horreurs de la bande noire »¹, groupe qui, à la Révolution, a revendu ou démoli des bâtiments achetés à bas prix et appartenant au Clergé ou aux émigrés afin de faire des profits financiers. Ils ont ainsi détruit une partie du patrimoine architectural français. Lacroix veut donc mettre les monuments « à l'abri des dévastations du temps et des hommes plus destructeurs encore que les années »². La cupidité, l'emprise de l'homme sur le monde qui l'entoure et l'indifférence du public face à ce qui se passe sont des obstacles à la transmission d'un héritage historique. Comment pouvons-nous nous souvenir de notre passé si nous le saccageons selon notre bon vouloir ?

Taylor, Nodier et de Cailleux ont été les précurseurs de cette prise de conscience. Ils exposent leurs travaux dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, une série d'ouvrages qui a permis de faire un premier état du patrimoine français. Ils expliquent la nécessité de sauver cette richesse architecturale puisque « les monuments passent ; ils passent rapidement, sur-tout quand ils appartiennent [...] à l'ancienne institution de l'Etat, et que l'institution nouvelle, impatiente de tout renouveler avec elle, conspire avec le temps pour les détruire ou n'oppose rien aux efforts du temps qui les détruit »³. Les différents régimes qui se sont succédé depuis la Révolution ont préféré détruire ou construire au-dessus des bâtiments existants afin d'oublier, voire d'enterrer le passé.

Victor Hugo partage les mêmes préoccupations que les auteurs des *Voyages pittoresques et romantiques* lorsqu'il affirme dans *Notre-Dame de Paris* que « c'est une chose affligeante de voir en quelle main l'architecture du moyen-âge est tombée, et de quelle façon les gâcheurs de plâtre d'à présent traitent la ruine de ce grand art »⁴. En 1825, il s'indignait déjà de la situation et lançait un appel patriotique : « Le moment est venu où

¹ Paul Lacroix, *LDm*, Paris, Renduel, 1832, p. X. Balzac a aussi fait référence à la bande noire dans plusieurs de ses romans. Citons par exemple *Modeste Mignon*, *Le Cousin Pons* ou encore *Le Curé de Village*.

² *Ibid.*, p. X.

³ Charles Nodier, Isidore Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, tome I, Paris, Gide fils, 1820, p. 8.

⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, « Note ajoutée à la huitième édition – 1832 », Paris, « Les classiques de Poche », Le Livre de Poche, 2001, p. 58.

il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne »¹. Il réitère son appel en 1832 dans *la Revue des deux mondes* et soutient qu'« il faut le dire, et le dire haut, cette démolition de la vieille France [...] se continue avec plus d'acharnement et de barbarie que jamais »².

Lacroix est sensible à un tel projet qui rejoint ses propres inquiétudes. Il opère, dans *La Danse macabre*, une véritable résurrection de lieux détruits ou irrémédiablement modifiés. Le premier chapitre débute par une description de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie : le choix du lieu n'est pas anodin car le bâtiment fut vendu puis démonté pour faire commerce de ses pierres. Il ne subsiste plus que le clocher. L'église est un exemple de bâtiment historique sacrifié sur l'autel de l'argent : « Cette église [...] n'était point telle au quinzième siècle, qu'on la voyait au commencement de la révolution, lorsque le marteau des démolisseurs n'avait pas fait circuler l'air et la lumière dans les rues des Arcis et des Ecrivains »³. Au chapitre 8, il met en évidence les trésors de l'architecture parisienne lorsqu'il nous décrit l'hôtel de la Trimoille. Il reste des traces de l'architecture du passé mais on ne les respecte plus. La fonction originelle des bâtiments est oubliée, ces derniers sont dénaturés : l'hôtel deviendra un magasin et sera scellé aux maisons voisines. Le salut viendra des arts, à moins d'une prise de conscience du gouvernement⁴.

Les récits historiques sont l'occasion de réhabiliter et de défendre l'architecture de cette époque dont les bijoux ont été détruits, vendus, transformés. Hugo regrette lui-aussi ce manque de considération pour l'art du Moyen Âge :

D'autres acceptent et veulent l'art, mais, à les entendre, les monuments du moyen-âge sont des constructions de mauvais goût, des œuvres barbares, des monstres en architecture, qu'on ne saurait trop vite et trop soigneusement abolir. A ceux-là non plus il n'y a rien à répondre. C'en est fini d'eux. La terre a tourné, le monde a marché depuis eux ; ils ont les préjugés d'un autre siècle ; ils ne sont plus de la génération qui voit le soleil⁵.

La mission de l'écrivain serait-elle de délivrer le lecteur de ces conceptions dévastatrices ? Ecrire représente un acte militant et une manière de protéger la mémoire collective. Il faut aboutir pour Lacroix à une prise de conscience politique de la nécessaire préservation du

¹ Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs – 1825 », in *Œuvres complètes, Philosophie, tome I, 1819-1834, Littérature et philosophie mêlées*, Paris, Hetzel et Quantin, 1882, pp. 317-318.

² *Ibid.*, p. 323.

³ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 2

⁴ « Mais peut-être les arts protégeront-ils, à défaut du gouvernement, cette tourelle gothique à peu près intacte » (*Ibid.*, p. 145).

⁵ Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs – 1832 », in *Œuvres complètes, Philosophie, tome I, op. cit.*, p. 337.

patrimoine¹. D'ailleurs, le 27 mai 1834, Mérimée est nommé Inspecteur général des monuments historiques, à la suite de Ludovic Vitet. L'historien-romancier revêt le costume de pédagogue et offre un exemple à ne pas reproduire. En préservant les monuments anciens, les Français conservent les éléments représentant leur culture commune et construisent sur ces bases leur avenir.

En se passionnant pour l'histoire, Lacroix œuvre pour sa propre postérité. En effet, l'histoire est à la fois un regard sur les événements passés, ce qui permet de mieux comprendre la situation contemporaine, mais elle est aussi une réflexion sur l'avenir. Lacroix fait de son œuvre un musée livresque qui sera le reflet de son influence sur la littérature de son époque. Son ambition et son orgueil seront malheureusement insuffisants pour mener ce projet à terme mais il est intéressant d'étudier les stratégies qu'il utilise pour comprendre comment cette entreprise participe à l'érotisation de l'histoire.

2. Construire son propre monument

Lacroix évoque dès 1830 le projet de composer une « série de romans-histoires »². Il efface ainsi le rapport de supériorité que l'on trouve dans l'expression « roman historique », où l'adjectif qualifie le nom. Pour Lacroix, histoire et roman ont la même valeur et contribuent tous deux à l'élaboration d'une histoire proche des considérations contemporaines. Le bibliophile est un architecte qui reconstruit l'histoire, répare les erreurs et solidifie l'ensemble grâce à son interprétation des événements. En 1832, il définit sa démarche dans une dédicace à son frère :

Je supplée à l'insuffisance des modèles, je ramasse, apporte, taille et cimente une à une les pierres de l'édifice, j'explique le silence, je remplis les lacunes, je fouille sous les mots pour traduire un caractère, les hommes, les événements, toute une époque³.

Le bibliophile assume désormais son statut de romancier avec force et conviction. La répétition de la première personne accentue cette prise de position. Lacroix donne SON avis, explique SA méthode et déploie pour cela une énergie impressionnante que l'on retrouve à travers les nombreux verbes d'actions accumulés dans ces quelques lignes.

¹ Xavier Darcos remarque qu'« on doit à Louis-Philippe d'avoir placé au rang des priorités nationales la réhabilitation architecturale du pays. Ce retour aux témoignages du passé ne pouvait que trouver un écho favorable dans l'opinion, largement influencée par les idéaux romantiques » (Xavier Darcos, « Mérimée et le patrimoine national », in *Une certaine Idée*, 2002, p. 2. « http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/darcos/merimee_patrimoine_national.pdf »).

² Paul Lacroix, *L2F*, op. cit., p. 154.

³ Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament. Histoire du temps de la Restauration. 1818 – 1820 – 1822*, I, Paris, Renduel, 1832, pp. 6-7.

Toutefois, cette disposition en système est expliquée uniquement dans les annonces des éditeurs où les ouvrages du bibliophile ne sont pas classés par date de parution mais par ordre chronologique de l'intrigue. Le prospectus contenu dans *Les Aventures du grand Balzac* rassemble les romans historiques de Lacroix sous la catégorie de « romans-histoires » et les présente ainsi :

- 1437. *La danse macabre, histoire du temps de Charles VII*
- 1440. *Les francs-taupins, histoire du temps de Charles VII*
- 1514. *Le roi des ribauds, histoire du temps de Louis XII*
- 1525. *Les deux fous, histoire du temps de François I^{er}*
- 1605. *La sœur de [sic] maugrabin, histoire du temps de Henri IV*
- 1680. *Pignerol, histoire du temps de Louis XIV*
- 1692. *La folle d'Orléans, histoire du temps de Louis XIV*

L'écriture de ces romans-histoires a pour but d'« ériger le monument »¹ qui marquera son époque. Il désire rester dans les mémoires et, pourtant, ce projet n'a été que « tracé »², tout juste évoqué dans quelques préfaces, et n'atteint pas la cohésion de *La Comédie humaine*. En effet, Balzac constate que Scott « n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque »³. *La Comédie humaine* représente en ce sens l'aboutissement de sa réflexion sur l'histoire. Walter Scott a ouvert une porte sur le réalisme et Balzac transforme cette vision de l'histoire en s'intéressant au présent mais aussi à l'avenir. Il partage son ambition dans l'« Avant-Propos » : « Je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous »⁴ et qui servira de témoignage précieux sur les mœurs actuelles. *La Comédie humaine* est l'illustration du travail d'un historien conscient que sa tâche ne se limite pas à s'adresser à ses contemporains mais surtout aux générations futures.

L'essai de Paul Lacroix reste emblématique de sa volonté d'édifier un monument à sa gloire⁵. Son frère Jules le conforte dans cette entreprise :

¹ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. XXXIII.

² « Le plan de l'édifice que je veux élever est tracé, les fondemens sont jetés, et l'on peut déjà juger du tout par les parties qui sont loin de satisfaire l'architecte » (Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament*, *op. cit.*, p. 16).

³ Balzac, « Avant-Propos », *La Comédie Humaine*, I, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, 1976, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ A la fin de sa vie, Lacroix fera don d'une partie de ses œuvres à la Bibliothèque de Montpellier, réalisant dans cette ville le désir de marquer l'histoire et de faire un musée de ses œuvres, volonté qu'il aurait volontiers accompli à l'Arsenal : « C'est à une autre institution que Paul Lacroix assigne en définitive le rôle du mausolée livresque et mémoriel qu'il aurait tant voulu voir l'Arsenal assumer » (Marine Le Bail, « Entre fonction et fiction, l'Arsenal du bibliophile Jacob », in *Revue de la BNF* n°52, 2016, p. 141).

Et pendant ce temps-là, cher bibliophile, tu commençais la construction de ce bel édifice historique dont tu rêves le plan depuis longues années ; après avoir amassé de prodigieux matériaux, tu n'avais plus, nouveau Walter Scott, qu'à les mettre en ordre, à les harmonier. Mais tu compris que, pour mieux joindre ces vieilles pierres du moyen-âge, il fallait, au lieu de plâtre, ce bon vieux ciment qui tient si fort que les bâtisses d'autrefois sont encore debout, et n'ont rien perdu de leur solidité¹.

Il célèbre ainsi le talent du bibliophile qui réussit à donner vie aux époques passées et à faire voyager le lecteur à travers les monuments oubliés. Il en fait même un « nouveau Walter Scott », participant ainsi à l'hommage de camaraderie habituelle chez ses contemporains. Il contribue également à diffuser l'image d'un écrivain déployant une énergie colossale mais insiste sur l'amour de son frère pour le Moyen Âge. Tel un « Maçon »², il façonne le cadre de ses romans avec minutie et passion. Ce « bon vieux ciment », terme affectif, est constitué de grivoiseries et de recherches historiques sérieuses. Il forme un lien solide pour l'étude de l'histoire des mœurs, sujet mystérieux et difficile :

Il est une autre architecture plus difficile à connaître, mais plus riche et plus sublime que celle des Goths et des Arabes, je veux dire le cœur humain, ce labyrinthe aux mille détours, dont tu saurais faire au besoin le plan comme celui du fameux *Dédalus*³.

Le talent du bibliophile réside dans sa connaissance du cœur humain, dans ce qu'il a de sublime et de hideux avec ses excès et ses désirs. Jules Lacroix insiste sur la capacité de son frère à placer l'intime sur la scène historique. La comparaison entre l'architecture et les passions souligne l'originalité de l'écrivain qui sait déjouer les pièges d'un tel labyrinthe. Il fait du bibliophile un bâtisseur exceptionnel capable d'édifier un monument littéraire unique et solide. Néanmoins, pour que son œuvre soit immortelle, il faut que l'écrivain devienne un mythe. Il demande à son frère de le guider dans les lieux importants de ses récits :

Oh ! viens, conduis-moi dans ce grand labyrinthe de mâtures [sic], de palais, de cathédrales ; je prendrai le coin de ton manteau, et, nouvel Asmodée, tu m'emporteras sur la faite d'une église ou de quelque ancienne tour, bien noire de siècles, et toute enjolivée d'animaux symboliques, et là, tu m'expliqueras chaque monument gothique, l'un après l'autre ; je t'en prie, ne me fais pas tort d'une seule ogive ; ne passe rien ; je veux tout voir en détail. Mon œil suivra religieusement la direction de ton doigt, et si par hasard quelque prosaïque et lourde maçonnerie de fraîche date nous gêne et gâte ce magnifique panorama

¹ Jules Lacroix, *op. cit.*, p. 14.

² « Le Maçon » est le titre d'un poème de *Gaspard de la Nuit* que Nicolas Wanlin associe à une image que Bertrand veut donner de lui : « une figure humble, populaire, anonyme, mais détentrice d'un talent reconnu comme authentiquement artistique par les romantiques » (Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 240).

³ Jules Lacroix, *op. cit.*, p. 18.

du moyen-âge, alors ne te contente pas, comme Asmodée, d'enlever la toiture du monstrueux édifice, mais d'un coup de baguette fais-le disparaître à l'instant¹.

Jules Lacroix se place en position d'élève studieux et obéissant qui suit « religieusement » les pas de son guide dans les dédales médiévaux. Mais en rapprochant son frère d'Asmodée, démon qui soulève les toits et dévoile les secrets les plus intimes, il insiste sur le pouvoir que s'est donné le bibliophile. Ce dernier n'est pas uniquement un architecte qui reconstruit les bâtiments et agit pour leur préservation. Il délaisse le statut d'écrivain pour atteindre celui de mythe. La réussite de la scénographie tient dans ce dépassement de soi et de sa création pour s'installer dans l'imaginaire collectif. L'érudition et l'érotisme sont les fondations de cette mythologie de l'histoire. Le bibliophile, avec son savoir immense, est semblable à Protée², capable de voir le passé, le présent et l'avenir, et prend l'apparence d'un croque-mitaine grotesque. Il devient un être surnaturel, un visionnaire qui construit avec ses livres la société future. Ce monument littéraire est la preuve de sa réussite et confère à son entreprise une dimension éducative. Il se rapproche également de Prométhée qui, en apportant le feu aux hommes, leur a donné les moyens de construire leur civilisation. Les contemporains de Lacroix doivent, eux, profiter de la lecture de ses romans historiques pour ne pas reproduire les erreurs du passé. La présence de la sexualité permet de mettre en valeur la différence du bibliophile : lui seul, avec son expérience, est apte à porter un discours historique fondé sur ce que l'homme a de plus intime. Il voit au-delà de la réalité et revêt le rôle de guide qui amène l'humanité à se perfectionner.

Pourquoi prendre l'identité du bibliophile Jacob ? La scénographie qui entoure le choix de ce pseudonyme nous éclaire sur la poétique de Lacroix. Il participe à un mouvement plus général de remise en question des normes par les jeunes écrivains qui arrivent sur la scène littéraire. Lacroix se rapproche du groupe des Jeune-France sans en être un membre à part entière et partage leur vision de la littérature. Il associe alors une solide érudition et une grivoiserie féroce dans ses romans historiques et utilise le nom du bibliophile pour légitimer un tel discours.

¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

² « Le bibliophile est une espèce de Protée ; il change de forme à volonté, et la dernière qu'il prend est toujours la plus originale. Tantôt le bibliophile se grime en Rabelais [...] Tantôt l'octogénaire se fait jeune homme ; [...] puis, comme un fashionable parisien, il se met à vanter le XIX^e siècle aux dépens du moyen-âge » (*L'Artiste*, cité par José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 552).

Les différents articles publiés par ses camarades et le succès de ses romans l'installent dans la mémoire collective. Il n'est plus un simple écrivain mais bien une figure incontournable, voire une créature mythique qui détient les secrets de l'histoire passée, présente et à venir. Erotiser l'histoire devient dès lors un moyen de populariser une science jugée austère en procurant le plaisir de la découverte de faits confidentiels.

Chapitre II – Un principe fondamental : plaire et instruire

L'étude de l'histoire est une activité réputée exigeante et difficile pour celui qui s'y consacre¹. L'écriture de romans historiques apporte un côté divertissant à l'apprentissage grâce à l'inventivité de l'auteur. Mais ce dernier donne également une portée éducative à ses récits. Ainsi, Walter Scott affirme soigner la morale de ses romans et veiller à associer plaisir et instruction :

Je sais toutefois que ce but utile serait manqué si je ne parvenais pas à amuser en même temps qu'à instruire².

Lacroix a pleinement conscience de cet obstacle et décide de changer les représentations du public en lui démontrant qu'on peut se divertir à découvrir les événements qui ont bouleversé la société. Cependant, le roman a mauvaise réputation et le débat qui oppose partisans et adversaires du roman historique se concentre entre autres sur la transformation de la vérité historique :

L'éducation populaire, qui a pour but avoué de moraliser les masses en les éclairant, est généralement perçue comme rébarbative, tandis que la fiction, que ses détracteurs considèrent comme le ferment du vice, attire le lectorat populaire³.

Lacroix veut donner le goût de l'étude de l'histoire afin de démocratiser le savoir⁴. Il s'éloigne pour cela de l'historiographie traditionnelle et s'intéresse aux mœurs intimes de ses personnages. Toutefois, en associant la sexualité à l'histoire, il transforme les représentations et donne une portée morale au vice. Il ne s'agit pas d'étaler les travers des grands hommes mais de les dévoiler afin de ne plus reproduire les mêmes erreurs.

Le système défendu par Lacroix associe instruction et plaisir dans un même but : donner à tous les moyens de réfléchir sur le monde contemporain. En introduisant du plaisir dans une science réputée austère et rigoureuse, le bibliophile propose une historiographie originale qui laisse une place prépondérante à l'intimité des grands hommes et à l'expression de leurs désirs. Les *Soirées* deviennent alors des « cours

¹ Dumas constate par exemple que « l'histoire de France, grâce à MM. Mézeray et Anquetil, a acquis une telle réputation d'ennui, qu'elle en peut disputer le prix avec avantage à toutes les histoires du monde connu » (Alexandre Dumas, « Introduction à nos feuillets historiques », in *La Presse*, 15 juillet 1836, p. 1).

² Walter Scott, *Waverly*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 2007, p. 49.

³ Sarah Mombert, « 'Apprendre l'Histoire au peuple' : Alexandre Dumas vulgarisateur », in Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 593.

⁴ George Sand a les mêmes ambitions et cherche à rendre le savoir accessible au peuple à travers l'écriture de ses romans.

d’histoire appliquée au roman »¹. La vérité se confronte au romanesque pour le plaisir du lecteur mais Lacroix ne pervertit-il pas le lien privilégié qui se crée entre l’historien et le public en s’intéressant à un sujet aussi transgressif que la sexualité ? Quelle vision de l’histoire offre-t-il alors ? Peut-elle être en accord avec la volonté d’instruire et d’éduquer le lecteur ? Il est désormais nécessaire d’étudier les conséquences poétiques de ce regard intime sur les événements. Pour cela, nous confronterons la conception de Lacroix à celle de ses contemporains, puis nous nous intéresserons à la volonté de proposer une instruction grivoise.

A) Un genre de prédilection : le roman historique

Walter Scott est considéré comme « le cristallisateur, le modèle et, dans toute l’ambivalence du terme, le ‘père’ du roman historique du XIX^e siècle »². Pourtant, l’histoire n’est pas absente dans les récits de ses prédécesseurs mais elle n’est qu’un ornement. Lukacs fait de Scott le premier qui la prend réellement en compte dans la composition de l’intrigue romanesque et ses œuvres influencent la génération romantique de 1830³. L’historiographie évolue et, avec le succès des *Waverly Novels*, « l’histoire n’est plus un élément décoratif, cadre exotique ou pittoresque au service de l’intrigue ; elle devient l’un des principaux enjeux, le moteur de l’action »⁴.

Les œuvres de Scott sont rapidement imitées. Les mêmes situations se retrouvent dans les récits de l’époque et provoquent l’apparition de lieux communs. Lacroix veut redonner de l’intérêt à un genre qui devient stéréotypé en utilisant la liberté du roman pour y associer d’autres genres à succès – le conte merveilleux ou fantastique, le mélodrame, le drame. Le roman est alors vu comme un espace d’expérimentation du discours sur l’histoire.

Walter Scott a posé les bases du roman historique au XIX^e siècle. Il est nécessaire de présenter les caractéristiques de ses romans afin de montrer de quelle manière les romantiques français ont fait évoluer le genre, en particulier dans la prise en compte des sentiments amoureux. Nous suivrons les théories de Lukacs qui traite, dans *Le roman*

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 20.

² Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 43.

³ Le succès de Walter Scott ne se limite pas à la France mais se situe à l’échelle de l’Europe. Voir à ce sujet Fernand Baldensperger, « La grande communion romantique de 1827 : sous le signe de Walter Scott », in *Revue de littérature comparée*, Paris, Honoré Champion, 1827, pp. 47-86.

⁴ Alain Montandon, « Le roman historique en Allemagne au XIX^e siècle », in Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, « Horizons comparatistes », Peins Feux, 2000, p. 70.

historique, de l'influence de l'Écossais sur le succès du roman historique et confronte sa vision du genre à celle de ses contemporains européens.

a) Les caractéristiques du roman historique scottien

Cette partie théorique pose les bases de la poétique de Lacroix afin de comprendre les procédés de l'érotisation de l'histoire. Son écriture s'inscrit dans le mouvement romantique des années 1830. Walter Scott a montré la voie mais Lacroix, Hugo, Balzac, Dumas, Vigny et Mérimée ont, entre autres, proposé leur propre définition du roman historique. Comment se situe le bibliophile dans ce débat ?

Pour Lukacs, la réussite de Scott tient dans sa prise en compte de la « voie moyenne »¹. Il dépasse ainsi le romantisme qui met en scène un être dominé par ses passions au point d'en oublier toute raison. Le héros de Scott est donc un personnage moyen, placé au milieu de conflits qui le dépassent et dans lesquels il ne s'engage pas pleinement². C'est pour cela que le grand homme est au second plan. Lorsqu'une crise est installée et qu'il faut la résoudre, la figure historique apparaît. Le héros, au contraire, vit ce moment de tension. Il permet d'expliquer au lecteur ses enjeux alors que le grand homme symbolise cette crise et y apporte une résolution. Le dénouement proposé par Scott est le plus souvent positif. Ainsi, il « affirm[e] par son choix final, politique, matrimonial ou autre, la nécessité d'unir la tradition aux forces d'avenir »³. Il y a donc « une réconciliation possible »⁴ chez l'Écossais qui traduit l'idée de progrès.

Walter Scott place la grande histoire, celle connue de tous, à l'arrière-plan. Il s'intéresse davantage aux faits secondaires qui permettent de mesurer plus précisément les différents enjeux qui déterminent l'issue d'un conflit :

Il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique. Et c'est une loi de la figuration littéraire, qui paraît au premier abord paradoxale, mais ensuite tout à fait évidente, que pour rendre sensibles ces mobiles sociaux et humains de conduite, les événements extérieurement insignifiants, les circonstances

¹ Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 33.

² Le héros moyen « dans la grande crise de son temps ne s'associe passionnément à aucun des camps en lutte » (*Ibid.*, p. 37).

³ Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

mineures – vues de l'extérieur – sont plus appropriés que les grands drames de l'histoire mondiale¹.

En évoquant la résurrection poétique, Lukacs souligne la suprématie de l'Art sur la vérité historique. Il définit ainsi le programme suivi par Scott dans l'écriture de ses romans. La reconstruction d'un cadre vraisemblable impose de s'éloigner de la grande histoire connue de tous pour s'intéresser aux faits secondaires, voire inconnus. Le lecteur appréhende ainsi plus correctement l'histoire officielle. Il en est de même lorsque Lukacs considère la place accordée au peuple. Il constate que « comme tout grand écrivain populaire, Walter Scott vise à figurer la totalité de la vie nationale dans son interaction complexe du 'haut' et du 'bas' ; son vigoureux caractère populaire se manifeste dans le fait que le 'bas' est considéré comme la base matérielle et l'explication artistique de ce qui arrive en 'haut' »². L'intérêt qu'il porte au peuple, ce « bas » opposé au « haut » – et par extension le héros moyen préféré au grand homme – est le résultat du traitement qu'il opère sur l'événement. Mettre en scène le peuple est plus significatif que voir les puissants évoluer sur le théâtre de l'histoire. Il élabore ainsi une histoire des mœurs et reconstitue des épisodes de la vie quotidienne.

Scott prête donc une grande importance au cadre de ses récits. Dialogues, descriptions, portraits concourent à créer une illusion de réalité aux yeux du lecteur. Ainsi, « les détails ne sont pour Scott qu'un moyen pour atteindre à la fidélité historique ici décrite, pour rendre concrètement sensible la nécessité historique d'une situation concrète. Cette fidélité historique est chez Scott précisément la vérité de la psychologie historique de ses personnages, l'authentique *hic et nunc* (ici et maintenant) de leurs mobiles intérieurs et de leur comportement »³. Le roman historique scottien ne vise pas à recréer avec exactitude une époque. Au contraire, les descriptions font revivre ce Moyen Âge cher à l'auteur mais complètent la « vérité de la psychologie ». Scott met en avant les motivations profondes de ses personnages pour traduire la manière de penser et d'agir de l'époque représentée. Les romans de l'Écossais constituent une véritable histoire des mentalités. Il fait revivre une société à un moment important de son histoire et renforce le pittoresque en situant précisément le cadre et les rapports entre les personnages.

¹ Georges Lukacs, *op. cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 63.

D'ailleurs, Lukacs constate que « la grandeur de Scott réside dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux »¹. En effet, l'Écossais donne vie à des personnages qui auraient véritablement pu vivre à l'époque choisie. Le vêtement, la langue, les gestes ou encore les caractéristiques physiques ancrent le personnage dans un cadre temporel précis. C'est un homme du Moyen Âge qu'on se représente, avec des mœurs qui lui sont propres et non calquées sur l'époque contemporaine de l'écrivain. Le romancier ne peut mettre en scène des personnages qui parlent, pensent et observent les événements sans comprendre les enjeux de l'histoire. Au contraire, il a pleinement conscience d'un « 'anachronisme nécessaire' [qui] consiste donc simplement dans le fait qu'il permet à ses personnages d'exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, avec une clarté et une netteté qui eussent été impossibles aux hommes et aux femmes réels de l'époque »². Scott effectue volontairement ces transformations et offre ainsi un récit lisible par tous³. L'histoire exige cette accessibilité pour ne pas rester une science obscure réservée à une élite. Le roman, avec sa liberté de forme, transforme l'historiographie et démocratise le savoir :

Aussi le roman est-il la contrepartie nécessaire de l'histoire : il nous découvre les secrets exclus de l'histoire, et grâce auxquels nous en comprenons enfin – comme dans les Mémoires des acteurs – le dynamisme profond⁴.

Cela passe aussi par une modernisation de la langue de l'époque représentée. Ainsi, il explique que, face à un texte respectant l'orthographe et le vocabulaire du passé, le lecteur « est prêt à jeter le livre de désespoir, comme trop chargé de la rouille des anciens temps pour lui permettre d'en juger le mérite ou d'en sentir les beautés »⁵. Il faut au contraire adapter la langue, la rendre accessible au public afin de découvrir la beauté du style de l'époque en veillant à ne pas la moderniser :

Le langage ne doit pas être exclusivement archaïque et inintelligible, mais on ne doit admettre, s'il est possible, aucun mot, aucun tour de phrase qui trahisse une origine purement moderne⁶.

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 67. L'« *anachronisme nécessaire de l'art* » est une expression de Hegel reprise par Lukacs.

³ « Il est nécessaire, pour susciter un intérêt quelconque, que le sujet abordé soit, en quelque sorte, traduit dans les mœurs autant que dans la langue du siècle où nous vivons » (Walter Scott, *Ivanhoé*, Paris, « Les Classiques de Poche », Le Livre de Poche, 2011, p. 54).

⁴ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mars-Juin 1975, p. 213.

⁵ Walter Scott, *Ivanhoé*, *op. cit.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 59. Il précise également que « celui qui voudra imiter avec succès l'ancien langage s'attachera plutôt à ses caractéristiques grammaticales, à ses tours d'expression et à la manière d'arranger les mots qu'à

Walter Scott expose ici le principe de composition et le style de ses romans historiques. Cette question de l'adaptation de la langue du Moyen Âge et du XVI^e siècle, et plus généralement du danger à retranscrire les conceptions contemporaines dans le récit, interroge les écrivains romantiques et particulièrement Lacroix qui, comme nous le montrerons par la suite, s'inspire de l'Écossais pour élaborer un système personnel.

Nous avons mis en évidence les éléments qui permettent de définir le roman historique scottien : la place du héros et de la grande figure historique, le choix de la langue, l'étude des mœurs et la volonté d'instruire et d'amuser lecteur. Ces préoccupations marquent la conception du roman historique chez Lacroix et ses contemporains qui se situent désormais en accord ou en opposition avec Scott.

b) Le roman, support idéal à une érotisation de l'histoire

Les écrivains occupent un champ jusque-là mal perçu et avec lequel ils refusaient tout rapprochement. Dans la rencontre fictive du bibliophile et de Walter Scott, Lacroix insiste bien sur le malaise qui surprend le vieil érudit lorsqu'on l'associe au roman. Pourtant, lors de la publication des *Franco-Taupins*, il assume sa préférence pour ce genre et s'affirme en tant que romancier. La victoire de l'écrivain sur l'historien prouve au public que le roman est le meilleur allié de l'histoire même si les faits sont quelque peu transformés ou si les dates sont parfois approximatives. Ce choix est une véritable revendication poétique. Lacroix assume le rapprochement avec un genre dénigré et profite du succès de l'Écossais pour proposer sa propre conception du roman historique. Il s'amuse alors avec les conventions et laisse son inventivité s'exprimer grâce à l'association du sexe et de l'histoire. Le respect intransigeant de la vérité a peu d'importance puisque le roman « se prête à tous les caprices de l'imagination »¹. Le choix du romanesque pose donc la question du rapport entre la vérité et la vraisemblance. Comment Lacroix se positionne-t-il dans ce débat ?

1. La mauvaise réputation du genre

La préface est « à la fois le véhicule de la tradition et un instrument de rupture. Ce qu'elle dit de l'œuvre même l'est en fonction d'une attente sociale ; elle fait apparaître des

un choix laborieux de termes extraordinaires et anciens qui, ainsi que je l'ai déjà dit, ne sont, comparativement aux termes encore en usage, quoique peut-être un peu différents par le sens et l'orthographe, que dans la proportion d'un sur dix » (*Ibid.*, p. 57).

¹ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. XXI. Le bibliophile ajoute : « « Si vous êtes historien, il ne vous faut guère plus que de l'imagination », à condition de la maîtriser (*Ibid.*, p. XXXIV).

conditions de lisibilité »¹. Lacroix joue avec cet espace à la fois pour s'ancrer dans la tradition du roman historique et se démarquer de ses contemporains. Pourtant, lorsque le bibliophile apparaît pour la première fois, il laisse la parole à l'Écossais au lieu d'assurer lui-même la défense du genre :

Quelqu'un me demanda tout haut si je faisais des romans. 'Moi ! m'écriai-je presque blessé d'un pareil soupçon, des romans ! fi donc ! de l'histoire, à la bonne heure.' J'eus regret de cette boutade qui contraria Walter Scott, quoi qu'il fit pour n'en laisser rien voir. 'Monsieur a raison, dit-il, après un moment de réflexion, le roman est, si j'ose m'exprimer ainsi, un fils naturel de l'histoire. Bien des gens se font scrupule de le reconnaître. Quant à moi, qui ai fini par fouler aux pieds la honte, et me déclarer père d'un trop grand nombre peut-être de ces enfants naturels, je prouverais facilement que l'histoire ressemble quelquefois au roman à s'y tromper'².

Scott va alors raconter, à la demande de ses auditeurs, « 'des histoires ! un roman ! un conte !' »³ pour les convaincre de la légitimité du roman historique. Cette scène est représentative des débats qui agitent les partisans et les détracteurs du roman historique.

Lacroix agit comme ses contemporains : il a honte d'être pris pour un romancier et rejette vivement cette accusation. Il offre à Walter Scott, auteur reconnu et apprécié, le rôle d'assumer cette écriture et même la paternité du genre. Ce dernier explique que le roman et l'histoire sont intimement liés, même si cela n'est pas encore accepté. Le roman est un « fils naturel », il est né de l'histoire, en dépit de ce que peuvent penser les critiques. D'ailleurs, lorsque les auditeurs réclament un récit, ils ne s'attendent pas à un genre particulier. Il existe une confusion sur la forme que peut prendre l'histoire : est-ce un conte, un roman, une histoire ? Tous semblent s'attendre à une invention et non à la réalité. Ici réside le principal reproche fait au roman historique : la transformation de la vérité. Pourtant, dans une critique de *Quentin Duward* publiée en 1823, Hugo rend hommage au talent de Scott et constate que « peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier »⁴. Il célèbre la volonté de l'Écossais de restituer à l'histoire sa « majestueuse grandeur » en l'associant au roman⁵. Hugo partage avec Scott l'idée que le roman offre un espace de liberté au discours historique et que la transformation des faits amène à une « vérité

¹ Claude Duchet, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 249.

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 19. Il explique également qu'il n'avait « jamais songé à être auteur, mais bien éditeur » (*Ibid.*, p. 11).

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Victor Hugo, « Sur Walter Scott. A propos de *Quentin Duward* », juin 1823, in *Œuvres complètes. Critique*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 1985, p. 146.

⁵ « Walter Scott allie à la minutieuse exactitude des chroniques la majestueuse grandeur de l'histoire et l'intérêt pressant du roman » (*Ibid.*, pp. 146-147).

morale » supérieure à la « vérité historique »¹ puisque « la vie [est] un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création »². L'opposition entre le sublime et le grotesque trouve déjà son expression dans cette définition de Hugo. Pour lui, Scott met en scène toutes les nuances de ce « drame bizarre » et donne une consistance originale à l'histoire. Cela ne l'empêche pas de trouver quelques défauts à l'Écossais. Ainsi, pour excuser quelques erreurs chronologiques de Scott, il explique qu'« un romancier n'est pas un chroniqueur »³ mais corrige, avec « un léger triomphe de pédant »⁴, des approximations relevées à certains moments de l'intrigue. Le maître a des faiblesses qu'il faut pardonner face à l'étendue de son talent. Hugo montre ainsi qu'il n'est pas qu'un admirateur et interroge d'un œil critique la démarche de l'Écossais.

2. *Renouveler le modèle scottien*

En 1831, Hugo publie une œuvre majeure considérée par certains critiques comme l'ultime chef-d'œuvre du roman historique romantique : *Notre-Dame de Paris*. *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*, ses romans de jeunesse, sont les premiers jalons d'une réflexion sur le genre qui se concrétise avec les aventures de Quasimodo et Esméralda. Avec l'écriture de ce roman, Hugo manifeste le désir de restaurer le passé et de lutter contre la démolition du patrimoine architectural et littéraire⁵. Il utilise pour cela la démarche de l'Écossais et met en scène des types historico-sociaux au milieu de longues descriptions pittoresques afin de composer une histoire des mœurs médiévales la plus fidèle possible. En effet, il considère que « la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. [...] Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l'absence de cette sorte de personnage muet décomplèterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire »⁶. Pourtant, Hugo perçoit « la nécessité de bouleverser le modèle scottien du roman historique »⁷ et se distingue par la portée idéologique et politique de son œuvre.

¹ « L'histoire dit bien quelque chose de tout cela ; mais ici j'aime mieux croire au roman qu'à l'histoire, parce que je préfère la vérité morale à la vérité historique » (*Ibid.*, p. 150).

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ En 1835, Victor Hugo fit partie d'un comité « chargé de concourir à la recherche et à la publication des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts considérés dans leurs rapports avec l'histoire générale » (<http://cths.fr/hi/historique.php> ; page consultée le 29/12/2016).

⁶ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 46.

⁷ Jacques Seebacher, « Introduction », in Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 44.

Les écrivains sont donc à la recherche d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire. Cela passe par l'abandon de l'exactitude historique, carcan de l'imagination, et la préférence pour le vraisemblable. Vigny considère que « le roman parvient à énoncer la vérité de l'histoire parce qu'il est fiction. La fiction est ce qui permet de recomposer la réalité, de promouvoir une logique et un sens au sein de la diversité de l'événementiel »¹. Le roman profite de l'association avec l'histoire pour gagner en respectabilité :

L'auteur de roman historique peut offrir une complémentarité à l'historien, il peut grâce à son imagination rendre sous forme sensible ce qui n'était qu'abstraction et érudition, donner chair et vie aux personnages disparus, tracer un tableau fidèle de la vie que l'historien ne saurait à lui seul reconstituer. Enfin il peut, grâce à son souffle lyrique, donner une cohésion, une unité et un sens à ce qui n'était chez l'historiographe qu'accumulation d'observations séparées. En dégagant la 'vérité secrète et profonde de l'histoire' il gagne ainsi une légitimité².

Le bibliophile lutte contre l'idée que l'histoire est une science réservée à une élite. Le romancier complète le travail de l'historien afin de démocratiser le savoir et de donner le goût de l'étude. Le succès du roman historique s'explique entre autres par le « déplacement de l'historique vers l'histoire »³. Par exemple, les écrivains jouent avec les dates afin de favoriser la portée idéologique de leur œuvre. Hugo situe l'intrigue de *Notre-Dame de Paris* en 1482 et non en 1483, année de la mort de Louis XI. Lacroix évoque dans *Les Francs-Taupins* la jeunesse de ce dernier et non son règne, plus connu et plus étudié par les historiens. Il renvoie ainsi aux origines du personnage et montre comment il est devenu la grande figure historique dont la réputation n'est plus à faire. Ce déplacement favorise l'imagination et renforce la vérité de l'histoire, qui ne se situe plus dans l'exactitude mais dans la capacité de l'écrivain à recréer une époque.

Le roman historique romantique modifie le point de vue posé sur l'histoire et se situe du côté du peuple. En effet, Vigny considère que les événements sont parfois transformés par la parole populaire et que « L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR »⁴. La tradition orale modifie les faits et y insère de la « FICTION »⁵. Elle les rend ainsi plus crédibles au point qu'ils deviennent une vérité. Le peuple est alors une seule entité unie autour de sa parole. Il participe à l'histoire autant que

¹ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, op. cit., p. 61.

² Alain Montandon, op. cit., p. 75.

³ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, op. cit., p. 60.

⁴ Alfred de Vigny, « Réflexions sur la Vérité dans l'Art », *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993, p. 8. Les majuscules sont de l'auteur.

⁵ *Ibid.*, p. 9. Les majuscules sont de l'auteur.

le grand homme. Les romantiques diffusent cette conception du peuple et l'amènent ainsi sur le devant de la scène historique. Le roman, avec sa liberté de forme, transforme donc l'historiographie et démocratise le savoir en insistant davantage sur les mœurs que sur l'exactitude. Mais le succès du roman historique entraîne des imitations et le genre devient stéréotypé.

3. *Lutter contre les stéréotypes*

Pour se démarquer, Mérimée explique qu'il est nécessaire de s'affranchir des contraintes liées au roman historique mais aussi aux désirs du lecteur. Il exprime cette opinion de manière originale dans le chapitre VIII intitulé « Dialogue entre le lecteur et l'auteur ». Ce dernier revendique une liberté de création qui va à l'encontre des demandes du public. Il interrompt son intrigue pour se mettre en scène dans un dialogue surprenant avec le lecteur qui énonce ses attentes au point de diriger l'acte d'écrire. Il faut, selon ce maître, respecter un cadre précis, une liste de repères qui définissent le texte comme un roman historique :

Vous allez nous mener au château de Madrid, au milieu de la cour. Et quelle cour ! Vous allez nous la montrer, cette cour franco-italienne ? Faites-nous connaître l'un après l'autre tous les caractères qui s'y distinguent. Que de choses nous allons apprendre ! et qu'une journée passée au milieu de tant de grands personnages doit être intéressante !¹

En apprenant que l'auteur n'a pas l'intention de se plier à cette étape obligée, le lecteur s'offusque : « Comment ! vous me transportez à l'année 1572, et vous prétendez esquiver les portraits de tant d'hommes remarquables ! »². Lorsqu'il écrit un roman historique, l'auteur se plie à des règles implicites, définies au moment du succès des récits de Scott. Le lecteur réclame l'exhaustivité, l'intrigue doit être soutenue par une profusion de détails physiques, vestimentaires ou encore moraux. Face aux hésitations de l'auteur, cet exigeant interlocuteur lui donne même la première phrase du chapitre suivant³ ! Peu importe la fidélité à la vérité historique, le public exige d'être instruit et de se distraire.

Se jouant de la frustration du lecteur, Mérimée conclut avec un ironique regret que son roman ne contient aucun des éléments attendus dans un roman historique. De même, le dernier chapitre laisse le lecteur se construire un dénouement qui ne sera jamais révélé. Mérimée participe avec sa *Chronique* au récit excentrique qui perturbe les codes de lecture

¹ Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, in *Romans et Nouvelles*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1951, p. 65.

² *Ibid.*, p. 65.

³ « La porte du salon s'ouvrit, et l'on vit paraître... » (*Ibid.*, p. 65).

et bouleverse les modèles narratifs. Le lecteur, dépossédé de son bon droit, assiste impuissant à une remise en question du roman historique tel que l'a conçu Walter Scott. Mais cette originalité garantit dans le même temps le succès de l'œuvre car Mérimée se distingue désormais de ces « faiseurs de roman »¹ tant exécrés des écrivains romantiques.

Le roman historique permet à chaque écrivain de développer sa propre poétique et les prises de positions sont nombreuses. Elles reflètent chacune la nécessité de renouveler le discours sur l'histoire. Pour Lacroix, cela passe par un rapport au langage ludique et instructif.

c) L'utilisation d'une langue archaïque

L'époque médiévale offre une certaine liberté avec le langage. Pour retrouver ce plaisir d'une langue libre, qui privilégie le mot propre et populaire, le bibliophile adapte l'orthographe archaïque et propose un modèle accessible au lecteur contemporain. Il joue ainsi avec les mots, prenant un véritable plaisir à suggérer, grâce à d'anciennes expressions, l'érotisme d'une scène.

Le bibliophile n'est pas le seul à se lancer dans une telle entreprise. Balzac, dans les *Contes drolatiques*, tente également de restituer la saveur de la langue du Moyen Âge. Il propose une expérience originale et perturbante : lire ses récits dans la langue de l'époque – du moins, telle qu'il se l'imagine². Balzac regrette la perte de « naïveté »³ du langage contemporain. Cette incursion dans le passé est une manière de se libérer des contraintes classiques en retrouvant une langue originelle, celle des conteurs du Moyen Âge et du XVI^e siècle auxquels il voue une admiration sans borne.

Son projet se confronte à la rigueur grammaticale exigée par certains critiques. Ainsi, un journaliste de la *Revue des deux Mondes* souligne que « M. de Balzac ne paraît pas avoir étudié quinze jours le style de Marguerite, de Marot, de Rabelais et de Montaigne. Il ne sait pas même l'orthographe des mots de la vieille langue. En trois mots,

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Raymond Massant a recensé les projets similaires à celui de Balzac. Ainsi, il relève l'existence d'une traduction archaïsante de *La Lucjade, ou l'Âne*, de Lucius de Patras, publiée par Paul-Louis Courier, et l'ajout d'une traduction d'un fragment trouvé par Lafleur au *Voyage sentimental* de Sterne par les libraires Ledoux et Tenré (Raymond Massant, « Le culte de Rabelais chez Honoré de Balzac », in *La Pensée et les Hommes* n°28 [Rabelais, Humaniste sérieux et divertissant], 1995, pp. 62-63). Roland Chollet et Nicole Mozet évoquent les *Mauvais Garçons*, dont les auteurs sont anonymes, et S. Henry Berthoud qui a publié *Les Sept Damoiselles de Béthencourt*, « une œuvre entièrement en langage archaïque, sans distinction de dialogue et de narration » (Roland Chollet, René Guise et Nicole Mozet, « Notice », in Balzac, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 1119).

³ Balzac, « Avertissement du libraire », *Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 433.

[il a] compté une douzaine d'erreurs grossières »¹. Lacroix lui-même, alors qu'il n'hésite pas à jouer avec les dates et les faits, reproche à Balzac son manque de précision orthographique et grammaticale. Attardons-nous un moment sur cet épisode symbolique de la confrontation des deux écrivains.

1. *La rivalité avec Balzac*

Dans « Simple histoire de mes relations littéraires avec Honoré de Balzac (extrait abrégé de mes *Mémoires inédits* »², Lacroix explique comment est née la rivalité entre le Tourangeau et lui-même. Cet article, publié en 1882, bénéficie du recul du bibliophile qui juge les faits du haut de son âge avancé. Il pose un regard qui se veut objectif sur les agissements du jeune homme virulent qu'il était à l'époque et s'excuse même de certains propos injustement portés à l'encontre de Balzac³. Après le décès de ce dernier, Lacroix rend hommage au talent de son rival et le rapproche de Rabelais, leur modèle à tous deux :

Balzac et Rabelais sont deux frères jumeaux nés à deux siècles d'intervalle l'un de l'autre. Rabelais avait deviné, pressenti Balzac ; Balzac a compris et absorbé Rabelais⁴.

Le compliment immortalise Balzac et le place au panthéon des écrivains de génie, grâce à ses *Contes drolatiques* :

On voudra se familiariser avec la gaîté, la poésie, la philosophie de Balzac, qui vivra, par ses *Contes drôlatiques*, aussi longtemps que vivront les *Cent nouvelles*, l'*Heptaméron* et le *Pantagruel*⁵.

Balzac choisit comme entrée le drolatique ; Lacroix s'oriente vers le hideux. Cette bataille d'ego prouve un même besoin de bouleverser la manière dont on parle d'histoire à leur époque.

La concurrence entre les deux hommes est toujours perceptible. Ainsi, il fait dire à Amédée Pichot que Balzac est un adepte du « solécisme »¹. Sans en avoir l'air, il dénigre

¹ *Revue des deux Mondes*, avril 1832, p. 254.

² Le projet d'édition de ces *Mémoires inédits* n'aboutira pas. Cet article est donc un des derniers témoignages autobiographiques de Lacroix.

³ Lacroix fait de Balzac le personnage de ses romans. Par exemple, dans *Les Francs-Taupins*, il fait le portrait du gros-varlet, « un de ces Balzac, seigneurs d'Entragues, originaires de Brioude en Auvergne » (Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 116). L'homme est laid, gros, lubrique, orgueilleux. Lacroix poursuit l'attaque : « profitant du désordre général pour devenir presque un personnage » (*Ibid.*, p. 174), Balzac, « se gonfl[e] de majesté et d'assurance »³ (*Ibid.*, p. 174) pour être l'égal des compagnons du Dauphin Louis. Il fait penser au Balzac contemporain de Lacroix. Ce dernier prend plaisir à critiquer l'ego démesuré de son rival et à le ridiculiser dans son roman. La critique se poursuit en 1838 avec la publication des *Aventures du grand Balzac, histoire comique du temps de Louis XIII* dans lequel Lacroix avoue dès la préface le rapprochement entre le personnage historique et l'écrivain.

⁴ Paul Lacroix, « Les *Contes drolatiques* de Balzac illustrés par Gustave Doré », in *L'Abeille impériale*, 15 février 1856, p. 333.

⁵ *Ibid.*, p. 334.

la syntaxe de son confrère et se pose en juge impartial. A la suite d'un malentendu au sujet d'un article très critique des *Deux Fous* qu'il attribue à Balzac², Lacroix a voulu par « vengeance »³, « donner une leçon de grammaire à l'auteur de ce chef-d'œuvre de conteur gaulois »⁴ avec la publication des *Gaietés de Rabelais à Rome*. Il reproduit également la note qui devait accompagner ce texte :

M. de Balzac, qui a tant d'esprit et de mémoire, en a fait preuve dans ses *Contes drolatiques*, où les vieux conteurs français sont mis à contribution, qui pour un sujet, qui pour une scène, qui pour une phrase, qui pour un mot : or, il y a des mots sublimes dans Rabelais, Verville, Eutrapel, Desperriers, Bouchet, Marguerite de Navarre, comme dans Corneille. Mais M. de Balzac, qui sait si bien prendre, n'a pas pris le langage du temps qu'il voulait reproduire en fac-similé ; il a fait un style de tous les styles, forgeant des phrases sur l'enclume de son imaginative, créant des expressions, des barbarismes, des solécismes, et surtout l'orthographe la plus monstrueuse et la plus drolatique qui fut jamais : c'est un grimoire parfait et une délicieuse mystification. Or, j'avais écrit ce petit fragment pour donner à M. de Balzac une simple leçon d'orthographe étymologique, et pour le renvoyer au chapitre du Pantagruel : *Comment Pantagruel rencontra ung limosin qui contrefaisoyt le langaige francoys*⁵.

Lacroix veut être la référence et voit en Balzac un rival talentueux et dangereux. Il humilie son adversaire afin de prouver qu'il est le seul compétent à écrire dans la langue des auteurs anciens. Il l'attaque donc sur l'unique faiblesse d'un texte dont il reconnaît les qualités littéraires : « l'orthographe drolatique »⁶. Avec cette expression, Lacroix reprend à

¹ « Mais qu'est-ce qu'un solécisme de plus ou de moins pour M. de Balzac ? » (Paul Lacroix, « Simple histoire », *op. cit.*, p. 186).

² Le sujet de cette dispute est traité par Roland Chollet (Balzac, *Œuvres diverses*, tome II, pp. 1462-1464) et Bruce Toley (Bruce Toley, « Balzac and *Le Feuilleton des journaux politiques* », in *The Modern Language Review*, octobre 1962). Plus récemment, Lauren Bentolila-Fanon a fait également l'étude de cette controverse et expose les faits du point de vue des deux hommes et non uniquement de celui des défenseurs de Balzac, virulents à l'encontre du bibliophile Jacob (Lauren Bentolila-Fanon, « Les 'relations littéraires' entre Balzac et Paul Lacroix : une 'simple histoire' ? », in *Littérature* – à paraître).

³ Paul Lacroix, « Simple histoire », *op. cit.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁵ Paul Lacroix, *Mon Grand Fauteuil*, tome II, Paris, Renduel, 1836, p. 322. Nous reproduisons le texte de l'édition originale qui présente quelques différences typographiques avec celui repris dans la « Simple histoire ».

⁶ Notre ambition n'est pas de comparer les *Contes drolatiques* et *Les Gaietés de Rabelais à Rome* d'un point de vue grammatical et orthographique. Mais nous ne résistons pas au plaisir de partager deux extraits qui illustrent le projet des deux écrivains :

Mondict Rabelais, que j'ay veu aulcunesfoys à Paris et aussy en la ville de Lyon au temps qu'il establissoit ung bel almanach, n'est pas, comme disent les languards, caffards et aultres mauvaisnes graines, ung gros truand vivant parmy l'ordure diogenique et crasse monacale, non plus ung muguet ne sentant que basme et benjoin, mais ung franc, gay, riant bonhomme, bien mangeant et davantage bien beuvant, jamais yvre et jamais à jeun, voyre aux quatre-temps et vigiles (Paul Lacroix, *Les Gaietés de Rabelais à Rome*, in *Mon grand Fauteuil*, *op. cit.*, p. 324).

Le bon homme avoyt, ou peu s'en fault, compté septante couvées d'hirundelles. Son chief homérique estoyt bien desguarny de cheveux ; mais avoyt encore sa barbe particularizée en toute

son compte le titre des contes et confronte Balzac à sa propre créativité. Le drolatique est ici un instrument de critique et non de renouvellement romanesque, comme le conçoit Balzac. De plus, la référence à Rabelais, leur maître commun, rabaisse le Tourangeau et ramène son recueil au niveau d'une mauvaise contrefaçon. Avec la modestie qui le caractérise, Lacroix remarque que sa leçon est tellement efficace que son adversaire ne mène pas à terme son projet d'écrire cent contes et semble depuis éviter toute rencontre avec lui¹.

Le projet de ces deux auteurs est-il pour autant aussi différent ? Pour que ses contes soient compris du lecteur, Balzac avoue « [avoir] cure, à [s]on grand despit de sarcler, ès manuscrits, les vieulz mots qui eussent deschiré les aureilles, esblouy les yeulx, rougi les ioues, deschicqueté les lèvres des vierges à braguettes et des vertuz à trois amans »². La langue est bien un moyen de transporter le public vers un passé reconstitué non seulement par le sens des mots mais d'abord par leur orthographe. Néanmoins, l'auteur des *Contes drolatiques* dissimule des propos grivois sous le couvert de l'archaïsme et laisse la place au non-dit. Le conteur ne se risque pas à troubler la morale et adoucit les expressions les plus choquantes de la langue ancienne. Cependant, ce « grand despit » est ironique puisque le vocabulaire utilisé par Balzac est beaucoup plus suggestif que le mot propre. Ce retour à une langue originelle est pour lui un moyen de se libérer des contraintes de son époque. Catherine Nesci constate à propos de l'écriture des *Contes drolatiques* que « le masque archaïque permet de contourner les interdits moraux et sociaux dans la mesure où il dévoile, en les déguisant, les mots les plus tabous »³. Elle ajoute que Balzac a « une pratique aussi lubrique que ludique du langage »⁴. Il partage avec Lacroix cette ambition de jouer avec le langage et de procurer le plaisir de la lecture à travers la découverte du sens caché et grivois du vocabulaire employé. Le choix d'une langue archaïque est pour le Tourangeau « le signe qu'il y a des choses qui ne peuvent plus s'écrire, des mœurs qui ne

maiesté, et repiroyt touiours le printemps en son coi soubrire, comme vivoyt toute sapience en son ample front. Ce estoyt un beau vieulx homme, au dire de ceulx qui ont eu l'heur de voir sa face où Socrate et Aristophanes, iadys ennemiz mais là devenuz amys, mesloyent leurs imaiges (Balzac, « Le Prosne du ioyeux Curé de Meudon », in *Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 688).

¹ Balzac répond pourtant aux critiques dans le « Prologue » du *Second Dixain* et avec un humour certain, il explique que « aulcuns ont à l'autheur repprouché de ne pas pluz sçavoir le langage du vieulx temps que les lièvres ne se cognoissent à faire des fagotz » (Balzac, « Prologue » du *Second Dixain*, in *Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 597). Il considère que l'originalité de ses contes prime sur la critique et se console en se disant que Rabelais avait eu à subir les mêmes reproches.

² Balzac, « Prologue du Premier Dixain », in *Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 436.

³ Catherine Nesci, « Etude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les 'Contes drolatiques' », in *L'Année balzacienne* n°6, 1985, p. 276.

⁴ *Ibid.*, p. 277.

peuvent plus se vivre, le signe d'un refus de l'hypocrisie libérale, d'une protestation contre la police sexuelle et linguistique du monde moderne, le vœu d'une société sans frustration et sans tabou »¹. Il dénonce la pudibonderie hypocrite de la société et provoque la curiosité de savoir ce qui se cache derrière une telle orthographe.

Pour Edouard Thierry, il est nécessaire de réserver le texte à un lectorat adulte :

Entrez, vous qui avez la science du mal, et prenez garde seulement de montrer la porte à l'innocence. Du reste, Balzac n'a pas voulu craindre d'être surpris par elle ; quand elle écouterait par hasard, elle entendrait une langue qui lui serait peu familière, la langue de Bonaventure des Perriers, de Rabelais et de Béroalde de Verville. L'orthographe seule lui ferait peur. C'est bien : une épine autour des jeunes arbres, une broussaille autour des mots, cela empêche les enfants d'approcher².

Le recours à une langue ancienne dissimule donc les trivialités du récit. L'effort nécessaire pour entrer dans le texte est récompensé par la découverte de récits qui remettent au goût du jour la langue et la grivoiserie des auteurs du Moyen Âge. Le retour au passé glorieux de ces auteurs est l'occasion pour Balzac de célébrer leur vision de l'érotisme et du comique – il s'amuse même de situations scatologiques –, sujets qui ne peuvent être lus par d'innocents enfants.

Lacroix partage la même admiration pour la littérature du Moyen Âge et du XVI^e siècle. Il applique lui aussi cette *censure* lexicale lorsqu'il avoue ne pas reproduire fidèlement les propos de ses personnages à l'image de ce qu'écrivaient les auteurs anciens³. Il s'attribue même la délicatesse d'un galant qui facilite la lecture aux dames :

La plupart sont imprimés avec une orthographe et des caractères gothiques, la plupart d'ailleurs illisibles aux dames. [...] Les dames se fâcheraient-elles de connaître, d'un ouvrage bizarre, comique et original, ce qui peut leur en être présenté avec les exigences polies de notre siècle ? Le fruit défendu a tant de charmes depuis Eve !⁴

¹ Jacques Gerstenkorn, « Du légitimisme drolatique : 'le prosne du ioyeux curé de Meudon' », in *L'Année balzacienne* n°9, 1988, p. 299.

² Edouard Thierry, cité par Pierre Larousse, « Contes drolatiques », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome IV, Genève, Slatkine, 1982, p. 1074.

³ « Je reste pourtant bien loin de la *naïveté* de nos aïeux qui agissaient et parlaient sans périphrases ni réticences » (Paul Lacroix, *RdR*, I, p. 5. Les italiques sont de l'auteur).

⁴ Paul Lacroix, « Introduction », *Les vieux Conteurs Français*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1841, p. XII. Cela devient un lieu commun de l'écriture de Lacroix. On retrouve dans *Le Roi des Ribauds* une allusion aux dames à qui il ne refuse rien pour leur « bon plaisir » (Paul Lacroix, *Le Roi des Ribauds. Histoire du temps de Louis XII*, p. 4) ; dans *La Danse macabre*, il explique avoir « rajeuni le langage du quinzième siècle par déférence pour les dames, qui aiment trop la danse pour ne pas lire la [s]ienne » (Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, pp. XXV-XXVI) ; et dans la « lettre à l'auteur de *Waverly* », il constate qu'« à cette marquerie locale, il manquera bien des lecteurs, et surtout bien des lectrices ; les femmes qui lisent pour dépenser le temps et se distraire de l'ennui, les gens de la mode et du bon ton, n'achèveront pas même le

L'ancienne littérature recèle un attrait mystérieux et érotique qui s'oppose à la bienséance des classiques. Lire devient une tentation à laquelle les lectrices ne peuvent que succomber, et avec quel plaisir ! La référence à la religion attise la curiosité et prévient que ces ouvrages ne sont pas aussi innocents qu'on pourrait le penser. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans les œuvres du bibliophile un érotisme assumé et des personnages à la sexualité débordante et souvent dérangeante. Il confronte donc le modèle scottien du roman historique à sa vision personnelle qui associe l'histoire et la sexualité.

2. *La grivoiserie des mots*

Lacroix rend hommage à la liberté de ton du Moyen Âge et du XVI^e siècle. Ses œuvres regorgent d'exemples de paroles populaires mais rares sont celles qui sont sexuellement implicites. Pourtant, il l'avoue lui-même : « Leur jargon n'était pas moins pittoresque et varié que celui de nos halles »¹. La comparaison avec l'époque moderne sous-entend des grossièretés qui choqueraient le lecteur et qui l'amuseraient grâce au rapprochement d'idées. Pourquoi alors se passer de cette veine comique inépuisable qui renforce l'illusion de vraisemblance ?

Dans *La Danse macabre*, le discours populaire est l'occasion d'exprimer le point de vue des habitants sur la société et leurs préoccupations quotidiennes : le commerce, les dépenses, la famine proche, la guerre, l'augmentation du prix du blé. On oublie Macabre et sa danse pour entrer dans le quotidien, dans la vie *normale*. Chaque métier a son propre discours et sa manière d'envisager l'avenir : le boulanger se préoccupe de la hausse du prix du blé, le commerçant regrette le manque de ventes, l'archer espère la paix, la fille de joie ne s'exprime qu'avec grossièreté. Lorsqu'une lavandière se demande ce que fait Charles VII au lieu de s'occuper de la sûreté de la ville, la prostituée répond qu'« il baise sa mie Agnès Soreau, le paillard », et mime la scène. Le discours grivois est pris en charge par celle qui représente le mieux la sexualité. Le geste qui accompagne les paroles amuse et choque le lecteur qui s'imagine la scène. Ces moments où le peuple s'exprime librement sont un témoignage de ce que signifie *vivre* dans le Moyen Âge imaginé par Lacroix, époque romancée mais qui a la tonalité du réel. C'est pourquoi le discours sur la sexualité est employé de manière stéréotypée. On n'attend pas du commerçant qu'il s'exprime comme la prostituée. La profusion de grivoiseries nuirait à la vraisemblance mais cela ne veut pas dire pour autant que le bibliophile restreint le vocabulaire de ses personnages. De

volume qu'ils auront déclaré *grimoire* ou mal écrit, d'après l'inspection de la couverture » (Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 4).

¹ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 379.

même, lors de l'enlèvement de Jeanne, Ambroise rencontre un soudard qui lui dispute le corps de la jeune femme « cette bachelette qui [l']enflambe de chaud amour ! »¹. L'utilisation d'un vocabulaire familier qui caractérise le soldat – Ambroise s'exprime dans un niveau de langue soutenu – diminue la violence des faits, de même que la métaphore qui désigne l'attrait qu'exerce Jeanne sur le soldat dit de manière détournée sa volonté de la violer. Le non-dit a une place importante dans l'essor de l'érotisme et Lacroix y recourt sans hésitation pour explorer les désirs de ses personnages. Ce qui nous intéresse ici est ce qui est dit, avec d'autant plus de force que la parole explicitement sexuelle est rare.

Le Moyen Âge de Lacroix se caractérise par une extrême violence. Il est normal de la retrouver dans les paroles populaires. Ainsi, après le sac de leur ville, les habitants de Barbezieux confient à Jean de La Roche leurs peines et accumulent les récits de tortures, de viols et de meurtres qui dégoûtent le lecteur². Les insultes ont alors un caractère sexuel et rabaisant. « Fils de chienne ! »³, « vicieux affronteur ! »⁴, « courtisan de la Grève ! »⁵, « Bulgare »⁶, « lâche gouge »⁷, « revendeuse d'amours »⁸ sont quelques exemples de ces injures sexuelles. La violence des mots s'amplifie lorsqu'elle s'accompagne de menaces de mort : « Vilain bâtard de clapier ! méchant traître et désordonné séducteur ! tu serais plus convenient valet de bourreau que valet de moulin ! Va-t-en, outrecuidé Guillou ! va-t-en épouser la corde d'une potence et baller tes noces à Montfaucon, paillard outrageux ! »⁹, ordonne le meunier Guillaume. Il rabaisse ainsi Patrice au rang de vulgaire séducteur et lui montre à quel point il est indigne de sa fille. Le bibliophile confronte son lecteur à une double infraction : celle du sexe et celle de la mort. Il accentue ainsi la violence des mots et provoque la morale par la présence d'un tel vocabulaire.

La langue ancienne est aussi utilisée pour se moquer des personnages. Ainsi, le sire de la Vodrière surveille de près sa jeune épouse lors de la représentation de la danse

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 243.

² « Le diavole leur torde le douzil ! s'écriait un mari perplex, six de ces malandrins ont accollé ma pauvre femme qui en a la fièvre, et j'y étais dedans un bahut !

– Ce n'est rien que cela, auprès de mes griefs, reprenait un homme tout défiguré, ils ont éventré ma sœur, violé ma mère, jeté mon père en un puits ! » (Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 293).

³ Paul Lacroix, *LBVT*, I, Paris, Librairie de Dumont, 1835, p. 246.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁶ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 259.

⁸ *Ibid.*, p. 259.

⁹ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 246.

macabre et s'attire les moqueries de la foule. Le discours populaire est identifié par un pronom indéfini – « on » dit – qui unit le peuple dans une seule parole :

Corps de géline ! c'est une noble dame, disait-on dans les groupes ; elle est plus gorgiasse qu'une princesse porte-couronne. Saint Guerlichon lui soit en aide ! elle mourra pucelle avec ce vieil époux. Nenni, compaing, elle a progéniture masculine du dire de la Vodrière. Oh ! le méchant loup, qui mord de la prunelle ! il semond sa femme d'être si gente. Foi de moi ! si j'avais tel fâcheux mari, je le ferais marri d'autre sorte. Enné ! Cuidez-vous que la dame ait faute de picotin amoureux ? Oui-dà, elle se venge des tyrannies de ce cerf tanné, et je tiens qu'elle a un ami, voire deux, sinon davantage. Pâques de soles ! je voudrais pour mon purgatoire régner dessus ce friand musequin ! Bec de cigogne ! résigne-toi de n'en avoir onc que l'appétit. Cap de diou ! la caquesangue trousse le galant qui m'ôte la vue de ce chef-d'œuvre !¹

C'est un discours moqueur, mêlant grossièretés, insultes, moqueries et compliments qui unit les différents intervenants. La foule fait des commentaires peu flatteurs sur la différence d'âge et de beauté entre les deux époux, la valeur du sentiment amoureux et les chances qu'a le sire d'honorer convenablement sa femme. Lacroix nous livre aussi un florilège de grivoiseries populaires et nous place directement dans l'atmosphère d'une assemblée au Moyen Âge. Au lieu d'anoblir le sentiment amoureux, les propos de la foule le rabaisent, en font quelque chose de vil, digne de moquerie. Nous sommes loin de la célébration des romans courtois mais peut-être davantage dans la réalité de l'époque.

La vraisemblance s'appuie aussi sur l'accent des personnages qui donne une idée de leur origine. Par exemple, des gardes de la ville de Paris entourent une femme évanouie – Diane de Brézé – et s'entretiennent de son sort « dans leur langage soldatesque et demi-étranger »² que le bibliophile a soin de rendre accessible au lecteur contemporain. Ils tiennent des propos grivois sous couvert de la langue régionale. Ils admirent la divine beauté de « cette gente loube »³ – accent gascon – et la prennent pour une « femme amoureuse de son métier, [...] issue de sa chambrette à l'heure du couvrefeu »⁴. Cela donne au bibliophile l'occasion d'informer le lecteur du nom des rues où les filles de joie faisaient leur métier à l'époque. Puis, les gardes la dissèquent du regard, s'extasient devant « ces mains blanchettes à miracle, ces pieds si mignons, ces tétins de pucelle »⁵ dignes de Vénus, et d'un commun accord, décident de la ranimer en la violant.

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, pp. 177-178.

² Paul Lacroix, *L2F, I, op. cit.*, p. 337.

³ *Ibid.*, p. 337.

⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁵ *Ibid.*, p. 339.

Le lecteur ressent dans ces différents passages le plaisir du bibliophile à jouer avec les mots, à manipuler des grossièretés, à transgresser la morale en associant le comique de mot à la sexualité. L'hommage à la beauté féminine s'exprime toujours, dans le discours populaire, par l'utilisation de mots ou de sous-entendus obscènes. L'utilisation de la langue ancienne autorise cette association puisqu'il s'agit de restituer l'atmosphère d'une époque.

Rajeunir l'orthographe permet donc de redonner vie aux œuvres tombées dans l'oubli et de faire découvrir aux Français du XIX^e siècle les trésors de leur patrimoine littéraire. Il exprime ce désir dans la préface des *Deux Fous* :

Cette ancienne langue, si riche en mots et en phrases, se comprend sans aucun travail, lorsqu'elle est débarrassée de son orthographe étymologique, de ses éternelles phrases incidentes, des expressions devenues tout-à-fait inintelligibles, et de son allure trop grecque et trop latine¹.

Il ne s'agit pas uniquement de simplifier la langue pour la rendre accessible mais aussi de préserver la richesse des propos². Le rajeunissement de l'orthographe facilite la découverte des œuvres. Le bibliophile met volontiers en valeur la grivoiserie et l'érotisme de ces mots inconnus. Il se place comme détenteur d'un savoir gaulois et instruit son lecteur. Il éprouve un véritable plaisir à manipuler ces mots honnis par les classiques. Le texte se confronte aux interdits et sa préférence pour le mot propre est une proclamation de ses choix esthétiques. Nous rencontrons une nouvelle fois cette posture de spécialiste chère à Lacroix qui renforce grâce à son orthographe l'idée d'un écrivain érudit et grivois. En atténuant la difficulté de l'archaïsme, le bibliophile rend le double sens des propos plus accessible. Il renforce ainsi le plaisir du texte par l'érotisation du langage.

Balzac et Lacroix se rejoignent cependant sur une indispensable transformation de la littérature. Par l'écriture des *Contes drolatiques*, « Balzac suggère la nécessité vitale d'un ressourcement, non pas tant thématique que stylistique, voire linguistique »³. Lacroix partage le même désir et l'exprime dans « La convalescence du vieux conteur ». Dans ce conte, le bibliophile est obligé de s'éloigner de ses livres (cause de ses maux) et se repose

¹ *Ibid.*, pp. 155-156.

² Au sujet de l'utilisation des mots anciens Philarète Chasles écrit : « Ces expressions cependant, ces tournures, cette largeur de formes, cette souplesse de syntaxe, ces vieux mots perdus, étaient d'autant plus précieux, d'autant meilleurs à garder, qu'ils tenaient aux racines même de la civilisation française » (*Journal des débats*, 14 novembre 1834).

³ Eric Bordas, « Chronotopes balzaciens. Enonciation topographique de l'Histoire dans les *Contes drolatiques* », in *Poétique* n°121, 2000, p. 8.

loin de Paris, « entre les mains de la Nature »¹. Nous sommes ici dans une vaste métaphore de l'évolution de la littérature qui passe par un retour aux origines et à la simplicité – il se rend dans le Berry, accueilli « comme dans ces bons vieux temps d'hospitalité »² et retrouve le plaisir d'écrire grâce aux enfants qui l'entourent. Ecrire des romans historiques dont l'action se situe au Moyen Âge donnerait finalement au lecteur l'envie de découvrir les mœurs de l'époque.

B) Ecrire une histoire des mœurs

En 1866, Alexandre Dumas publie une série intitulée « Les grands hommes en robe de chambre »³ et déclare s'intéresser à leurs « habitudes privées »⁴ et vouloir les montrer dans leur quotidien car « la réalité n'est pas, à [ses] yeux, la tombe où s'engloutit l'homme : c'est au contraire le piédestal où s'élève sa statue »⁵. Il se distingue alors des historiens traditionnels :

En attendant, comme nous nous sommes aperçus que presque toujours l'histoire, en véritable bégueule qu'elle est, nous montre les héros drapés dans les habits de cérémonie, et aurait honte de nous les faire voir en déshabillé, nous allons essayer, à l'aide de quelques notes empruntées aux valets de chambre des susdits héros, de remplir la lacune laissée par les historiens⁶.

Dumas présente son projet comme original mais Lacroix l'a précédé depuis 1829, date de ses premiers succès littéraires. En effet, le bibliophile veut « descendre dans les *petits appartemens* de l'histoire »⁷. Il centre son attention non plus sur l'histoire officielle, diffusée par les historiens, mais sur celle plus intime, des mœurs et de la vie privée. Ces « *petits appartemens* » désignent les lieux où le public ne pénètre pas et qui sont exclus des études historiques. Les romantiques voient dans l'étude des mœurs un moyen de renouveler l'écriture de l'histoire et développent leur poétique à partir de cette préoccupation. Quelle est la position de Lacroix dans cette volonté contemporaine ?

a) Prendre en compte l'Eros

Mérimée avoue affectionner particulièrement « les anecdotes »⁸ dans lesquelles il retrouve « une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée »¹. Son

¹ Paul Lacroix, *Contes littéraires*, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Alexandre Dumas, *Les grands hommes en robe de chambre – Henri IV, Louis XIII et Richelieu*, tome I, Paris, Michel Lévy, 1866, p. II.

⁴ *Ibid.*, p. I.

⁵ *Ibid.*, p. I.

⁶ *Ibid.*, p. II.

⁷ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. XXX. Les italiques sont de l'auteur.

⁸ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 1.

attrait pour les faits mineurs de l'histoire laisse une part importante à l'histoire des mœurs qui éveillent ainsi sa curiosité. Mérimée considère également que « les actions des hommes du XVI^e siècle ne doivent pas être jugées avec nos idées du XIX^e »². Cette idée est commune aux romantiques. La critique adressée à leurs prédécesseurs est de retrouver dans leurs romans et études historiques les mœurs et le mode de pensée contemporains. Le cadre temporel change mais le comportement et les pensées des personnages appartiennent au présent de l'écrivain. Le romancier prête donc une attention particulière à représenter fidèlement une époque grâce à des recherches sérieuses et minutieuses sur le cadre et les mœurs de l'époque représentée. Le modèle proposé par Scott s'appuie sur cette pratique mais subit les critiques des romantiques français.

Balzac est admiratif de l'œuvre de Scott et n'hésite pas à en faire les louanges dans ses préfaces. Ainsi, dans l'« Avertissement du Gars », il explique qu'« après l'avoir lu, on comprend mieux un siècle, il [Scott] en évoque l'esprit et dans une seule scène en exprime le génie et la physionomie »³. Mais Balzac se distingue surtout de son modèle par le choix du cadre temporel et par l'unité qu'il donne à *La Comédie humaine*. Ainsi, ce n'est pas le passé lointain qui intéresse le Tourangeau mais l'époque contemporaine et le passé proche. Il s'agit d'étudier l'évolution des mœurs et de confronter les Français à leur présent. Balzac se veut désormais historien des mœurs même s'il avait eu d'abord l'ambition de composer une « histoire de France pittoresque »⁴. Il présente ainsi son projet : « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, [...] peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »⁵, et ajoute : « On reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations »⁶. Balzac place l'étude des mœurs au centre de sa poétique. Elles sont pour lui aussi importantes que la présentation de faits historiques majeurs. Cette incursion dans l'intime donne ainsi de l'importance à ce qui motive les actes des hommes : l'Eros. Comment se situer Lacroix par rapport à son rival ?

¹ *Ibid.*, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Balzac, « Avertissement du Gars », in *Œuvres ébauchées*, op. cit., p. 146.

⁴ Balzac, « Introduction », *Sur Catherine de Médicis*, in Balzac, *La Comédie humaine*, X, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, 1950, p. 21.

⁵ Balzac, « Avant-Propos », op. cit., p. 11.

⁶ Balzac, « Avant-Propos », op. cit., p. 17.

« L’histoire pittoresque n’est autre chose que le roman, c’est-à-dire la représentation mobile et dramatique des passions humaines mises en jeu sur une scène plus ou moins vaste »¹. La définition proposée par le bibliophile situe le cadre de sa poétique. En effet, l’histoire ne peut être envisagée sans l’apport du romanesque qui lui offre la possibilité de montrer les conséquences des « passions » sur le cours des événements. Il reproche une certaine fixité, une immobilité qui déshumanise l’historiographie classique et revendique le choix du pittoresque qui donne « une vie réelle et complète »² à l’histoire. En sexualisant cette dernière, il choisit de livrer une version personnelle des faits qui heurte les plus sensibles mais qui est le reflet de la « vie » elle-même. Le désir est le moteur de l’action des grands hommes et c’est en montrant les contradictions entre l’exercice du pouvoir et les ambitions personnelles qu’il se distingue de ses contemporains. C’est pourquoi il insiste sur cette conception de l’écriture historique et se donne pour objectif d’écrire « l’histoire nationale enluminée d’éclatantes couleurs »³. Il évoque également sa préférence pour les « couleurs et [l]es tableaux »⁴ ou encore « la narration chaude de mouvement et chatoyante de coloris »⁵ qui apportent du pittoresque et donnent vie au récit.

Lacroix souligne la présence de cette passion qui manque à l’historiographie traditionnelle mais aussi à Walter Scott. En effet, l’Ecosais n’a pas approfondi l’étude des relations amoureuses. Balzac regrette également cette absence qui aurait offert une vision complète de l’histoire :

C’est pour moi un homme de génie, il connaît le cœur humain et s’il manque à sa lyre les cordes sur lesquelles on peut chanter l’amour qu’il nous présente tout venu et qu’il ne montre jamais naissant et grandissant, l’histoire devient domestique sous ses pinceaux⁶.

Le Tourangeau revendique dès l’« Avertissement du *Gars* » son intérêt pour l’histoire des mœurs. La découverte de l’amour naissant et les dangers de la passion sont au centre de ses romans. Mais cela n’est possible que si les personnages expriment eux-aussi cette ardeur, tant dans leur caractère que dans leur comportement. Ainsi, il constate que « toutes les héroïnes de Walter Scott représentent le même type de femme anglaise bourgeoisement correcte, normale, [...] il n’y a pas de place dans ces romans pour les tragédies et les

¹ Paul Lacroix, « L’histoire et le roman historique », *op. cit.*, pp. XXIV-XXV.

² *Ibid.*, p. XXIV.

³ *Ibid.*, p. XVII.

⁴ *Ibid.*, p. XXII.

⁵ *Ibid.*, p. XXIV.

⁶ Balzac, « Avertissement du *Gars* », *op. cit.*, p. 146.

comédies intéressantes et complexes de l'amour et du mariage »¹. Le héros moyen ne peut avoir qu'une relation « correcte, normale ». En s'éloignant du modèle du héros romantique, Scott met à l'écart toute attitude passionnée. Balzac construit sa propre démarche esthétique en ajoutant à ses romans ce qui manque à l'Écossais et, pour lui, l'histoire admet le théâtre des sentiments. Quelques années plus tard, lorsque le projet de *La Comédie humaine* aboutit, son jugement est plus critique :

Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, pure, vertueuse ; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli. Il semblerait que la Vierge Marie ait refroidi le cœur des sophistes qui la bannissaient du ciel, elle et ses trésors de miséricorde. Dans le protestantisme, il n'y a plus rien de possible pour la femme après la faute ; tandis que dans l'Église catholique, l'espoir du pardon la rend sublime. Aussi n'existe-t-il qu'une seule femme pour l'écrivain protestant, tandis que l'écrivain catholique trouve une femme nouvelle, dans chaque nouvelle situation².

Balzac oppose la conception de la femme chez les protestants et les catholiques. Alors que la première, un modèle de vertu ennuyeux, a les faveurs de Scott, la seconde, avec ses péchés et ses torts, devient « sublime » dans l'esprit du Tourangeau. Les notions de « faute » et de « pardon » révèlent l'ampleur des aspirations balzaciennes. Mettre en scène une amoureuse parfaite n'a pas d'intérêt. Ses doutes, ses pulsions, ses passions donnent consistance au personnage et offrent un regard intime sur une époque.

Eleonore Roy-Reversy considère que l'originalité balzacienne tient à la place de l'Eros dans le conflit historique³. De son côté, Alexandre Dumas prétend offrir à ses lecteurs « l'histoire des passions que Satan mit dans ces poitrines creuses »⁴ et donner plus d'importance aux sentiments amoureux des grands hommes. Lacroix ne devance-t-il pas Balzac et Dumas dans ce projet ? En effet, il s'intéresse à cette lecture sentimentale et érotique de l'histoire. Néanmoins, il va plus loin en exhibant les désirs pervers et criminels des hommes. Il exprime ce qu'il y a de plus vil et honteux dans les rapports sexuels. Il y a peu de « pardon » chez lui. La femme est rarement « sublime », bien au contraire. Elle devient un ange déchu et n'a plus aucun espoir de rédemption. Lorsqu'il est présent, le

¹ Georges Lukacs, *op. cit.*, p. 35. Il reprend les propos de Balzac.

² Balzac, « Avant-Propos », *op. cit.*, pp. 15-16.

³ « La grande innovation du roman balzacien tient à la puissance qu'il accorde à l'Eros et au rôle qu'il lui confère au sein du conflit » (Eléonore Roy-Reversy, « Balzac et les modèles scottiens. L'exemple des *Chouans* », in *Le Roman historique. Récit et Histoire*, *op. cit.*, p. 147).

⁴ Alexandre Dumas, « Introduction à nos feuilletons historiques », in *La Presse*, 15 juillet 1836, p. 3.

sublime est paradoxalement corrompu et renforcé par le hideux. Ce rapprochement désacralise le sublime, le rend accessible et dans le même temps, offre une meilleure compréhension de ce qu'il est. Ces conceptions différentes de la passion soulignent l'opposition des enjeux esthétiques chez Balzac, Dumas et Lacroix. Pourtant, ils ont un objectif commun : faire découvrir une histoire des mœurs basée sur la découverte de l'intimité des grandes figures historiques.

b) La désacralisation du grand homme

L'Histoire romantique « est le lieu même où s'accomplit l'idéal, où l'absolu se réalise et s'incarne (d'où au passage, le culte des grands hommes) »¹. Mais cet « idéal » se confronte à la désillusion des différentes révolutions et « n'appar[âit] déjà plus que comme un paradis définitivement perdu, vers lequel on est réduit à tourner un regard désabusé »². Les écrivains s'interrogent alors sur le statut du grand homme, celui qui concentre l'attention des historiens classiques :

Dans l'expression 'grand homme', l'accent n'est pas à mettre sur l'adjectif, mais sur le substantif : l'histoire, étant histoire des hommes, est produite par ceux d'entre les hommes qui se trouvent placés aux centres de décisions. Aussi les éléments premiers de l'histoire classique sont-ils des individus, isolés ou groupés, chacun situé à un nœud spécifique de la société, où il a une marge d'initiative et d'action qui lui est donnée par cette place³.

Walter Scott a placé le grand homme à l'arrière-plan de ses récits. Les romantiques français adoptent deux attitudes différentes. Certains en font le personnage principal de leurs récits, d'autres le relèguent au second plan, proposant ainsi une autre conception du « héros » :

Le héros n'est qu'une des pièces du puzzle historique : il vit au milieu de nombreux personnages impliqués dans de nombreux épisodes. La complication de l'intrigue semble être un indice de la complexité des événements historiques qui loin de concerner une seule personne engage le destin de toute une collectivité, même si une destinée individuelle arbitrairement choisie par la fiction sert à représenter les problèmes d'une époque donnée et la totalité de la vie nationale dans l'interaction complexe des différentes classes sociales⁴.

Le héros n'est plus la figure historique majeure mais un personnage fictif significatif des enjeux de l'époque. La confrontation de la conception du grand homme chez Scott et Vigny permettra de comprendre l'originalité de la position de Lacroix.

¹ Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. XLIV.

² *Ibid.*, p. XLVI.

³ Jean Molino, *op. cit.*, p. 208.

⁴ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 80.

1. *Les conceptions théoriques*

En 1827, Vigny accompagne *Cinq-Mars*, publié l'année précédente, de ses « Réflexions sur la Vérité dans l'Art ». Il y expose sa conception du roman historique et se distingue dès les premières lignes de Walter Scott :

Je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire ; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie¹.

Alors que l'Écossais place le grand homme à l'arrière-plan, chez Vigny, il est le héros de son récit. Ce changement de perspective met en valeur la « VERITE de l'Art »², qu'il oppose au « VRAI du Fait »³. Le personnage historique n'est pas un homme providentiel qui apporte la solution à un conflit comme le suggère Scott. Au contraire, il subit lui aussi ces événements troubles. Vigny étudie dès lors consciencieusement les Faits de l'histoire pour les transformer selon sa vision artistique⁴. Il dévoile alors au lecteur les sentiments qui animent cet homme et expose aux yeux de tous son conflit intérieur⁵. En distinguant Vérité de l'Art et Vrai du Fait, Vigny revendique le droit à interpréter les événements afin de les sublimer. Il atteint « la VERITE de cet HOMME et de ce TEMPS, mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces »⁶, accentue les caractères et dramatise le fait lui-même.

L'importance attribuée au grand personnage historique fait débat parmi les romantiques. Mérimée suit la démarche de Scott et le tient à l'écart de l'intrigue principale alors que Vigny le propulse sur le devant de la scène et fait de lui le héros de son roman. Lacroix propose une solution personnelle qui met en avant l'intimité de ceux qui font l'histoire. Le grand homme est le plus souvent au premier plan et, même lorsqu'il n'est pas le héros, il participe à l'avancée de l'intrigue⁷.

Le plus déroutant est que ce grand homme n'est qu'un homme comme les autres. Le bibliophile utilise l'image diffusée par les historiens pour rétablir sa vérité sur le personnage. En effet, il privilégie le rabaissement comique à la célébration. Il désacralise

¹ Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ « Pour l'atteindre [la VERITE], il faut commencer par connaître tout le VRAI de chaque siècle, être imbu profondément de son ensemble et de ses détails » (*Ibid.*, p. 7).

⁵ « La VERITE dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait » (*Ibid.*, p. 11. Les italiques sont de l'auteur).

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ Seuls quelques épisodes des *Soirées*, du *Bon vieux temps* et de *La Danse macabre* maintiennent le grand homme au second plan.

ainsi le grand homme qui se montre indigne de sa fonction. Lacroix n'hésite pas à dévoiler ses défauts et il s'attarde avec une délectation perceptible sur l'expression de ses nombreux désirs, majoritairement sexuels. Désormais, les faits s'expliquent à la lumière des mœurs des puissants.

2. *Une image traditionnelle*

La représentation du grand homme est d'abord fidèle à l'image que les historiens ont diffusée de lui. Ainsi, Charles VII « est le plus débonnaire roi de la chrétienté, aimant et allégeant son peuple, roi très-religieux et très-victorieux »¹ mais est incapable de prendre une décision ; Louis XI, son fils, « fut le plus grand roi et le plus méchant homme de son siècle »² ; Louis XII est le bon père du peuple ; François I^{er} multiplie les conquêtes amoureuses et Henri III est le plus débauché des rois. A ces conceptions inscrites dans l'imaginaire populaire s'ajoute une difficulté supplémentaire. L'histoire appartient au passé, à ce qui est déjà vécu. Il est impossible pour le bibliophile de modifier complètement la personnalité du grand homme sous peine de rompre le sentiment de vraisemblance qu'il s'efforce de créer. Il conserve alors les mêmes traits qui identifient le personnage et insiste sur ses défauts.

Que ce soit en public ou dans l'intimité, le grand homme agit de manière attendue. Ainsi, le bibliophile brosse un long portrait du Dauphin Louis, futur Louis XI, avec la précision qu'on lui connaît. L'enfance du jeune homme est caractérisée par une solide instruction qui l'a destiné à régner de manière brutale. La violence est un élément naturel de sa personnalité et il est considéré comme « redoutable par son caractère rusé et résolu »³. Il est également doté d'un physique grotesque et malgré tout imposant, dans lequel on décèle sa force de caractère et sa grande intelligence⁴. C'est donc avec naturel et perspicacité qu'il fait naître la discorde au sein des courtisans et fait preuve d'une autorité sans concession dans ses rapports avec ses soldats.

Le bibliophile connaît le futur et utilise ses connaissances pour que le lecteur comprenne les enjeux de l'intrigue. Il ne peut changer le caractère de son personnage, surtout lorsqu'il est aussi connu. Aussi, il choisit de mettre en scène le Dauphin Louis et non le roi Louis XI. Il nous place à un moment de sa vie où « il n'avait pas encore

¹ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 16.

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 92.

³ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 76.

⁴ « Chacun de ces mouvemens imperceptibles [du visage] avait une analogie mystérieuse avec les mouvemens de son âme, qui ne sommeillait jamais » (*Ibid.*, p. 79).

perfectionné ses vices et gâté ses qualités »¹. La jeunesse du roi, plus obscure, laisse davantage de possibilités narratives. Il entraîne alors le lecteur à la découverte de ce « plus tard »² connu de tous et laisse même la place au « peut-être »³ : au public de se faire son opinion.

La stratégie reste la même en ce qui concerne Louis XII, figure bien plus appréciée dans l’imaginaire historique. D’ailleurs, le visage du roi exprime « la bonté mêlée de finesse »⁴. L’ensemble du portrait donne au monarque une image positive mais Lacroix remarque malgré tout que son règne est difficile à assumer, qu’il est naturellement enclin à la colère et qu’à cause de son avarice, il porte des vêtements simples et souhaite ressembler à un « bourgeois de Paris »⁵. Il se rapproche ainsi du peuple et s’attire sa sympathie. Louis XII est surtout un bon roi tant qu’il ne n’enivre pas⁶ et il possède un profond respect de la religion qu’il accommode selon ses passions – la boisson et l’argent. Cette dernière caractéristique se retrouve dans la suite du roman : la religion sert de prétexte pour masquer son impuissance morale et surtout physique.

Quels sont les enjeux d’un tel portrait pour l’intrigue ? Le roi est mis en scène dans son intimité. Son désir d’être un bon monarque lui impose d’avoir un dauphin. D’ailleurs, il épouse Marie d’Angleterre pour le bien de son peuple et pactise avec l’ennemi anglais. Mais le bibliophile désacralise cette figure positive et la rend plus humaine et accessible. Le lecteur vit l’histoire aux côtés des grands hommes, avec compassion ou effroi, et non en tant que simple spectateur.

Lacroix utilise donc l’image traditionnelle du grand homme pour élaborer ses portraits. Son originalité tient dans l’attention portée sur les défauts, au risque de mettre en scène des personnages à l’attitude stéréotypée. Néanmoins, le jugement du bibliophile semble parfois excessif et la critique devient subjective. Ainsi, lorsqu’il s’intéresse au règne de la reine Isabeau, il affirme qu’« Isabeau, que l’histoire a stigmatisée pour avoir

¹ *Ibid.*, pp. 77-78.

² *Ibid.*, p. 78. Lacroix remarque que l’avarice est un défaut déjà présent dans le caractère du Dauphin Louis, sorte d’héritage de son éducation faite par le comte de Pardiac : « l’élève devait un jour surpasser le maître en avarice » (*Ibid.*, p. 88). Il souligne également que le jeune homme ne présentait pas encore cette hygiène répugnante qu’il aura à l’âge adulte et qu’il acquiert au contact des Taupins (« Il montra dès lors cette négligence de sa toilette qui empira avec l’âge et qui scandalisa tellement des ambassadeurs espagnols sous son règne », Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 14).

³ « Peut-être proféra-t-il un souhait coupable contre la vie du roi » (Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 76).

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 43. Les italiques sont de l’auteur.

⁶ « Tant qu’il ne noyait pas sa raison dans le vin », le roi dirigeait avec un « sens droit » (*Ibid.*, p. 44).

introduit les Anglais en France, doit être placée entre Frédégonde et Catherine de Médicis, qu'elle a surpassées toutes deux. Epouse ingrate et adultère, mère dénaturée, reine parjure et scélérate, elle a étalé hideusement tous les vices et les crimes. On ne rencontre pas, dans son long règne, une action noble ou vertueuse ; ses moindres paroles, au contraire, portent l'empreinte de la dégradation morale »¹. Le ton employé est solennel mais le vocabulaire est démesuré. De plus, cette opinion porte sur un personnage féminin. L'indulgence – relative, il est vrai – dont il a fait preuve avec Louis XI n'apparaît pas ici. Il la condamne au lieu de rechercher des causes à son comportement. La grande figure historique est, dans le cas d'Isabeau de Bavière, déjà condamnée par les historiens. Lacroix ne peut désacraliser un personnage aussi mal considéré. Il ne recherche pas à la rendre sympathique aux yeux du lecteur. Il amplifie alors ses défauts et elle devient sous sa plume une dangereuse opposante à la tranquillité du royaume.

Finalement, le bibliophile ne célèbre la grandeur du personnage historique. Au contraire, il insiste sur ses vices et révèle des comportements avilissants. Les puissants ne sont plus que des hommes comme les autres dominés par leurs besoins sexuels.

3. *Un homme esclave de ses désirs*

Le lecteur découvre la véritable personnalité des grands hommes grâce à leur rapport au désir sexuel. L'angle choisi par Lacroix est original par cette mise en avant de l'intime qui surprend, choque et captive malgré tout. Il dévoile les envies de ses personnages et n'a pas le moindre remords de les montrer dans leur humanité. Le grand homme n'est plus celui qui, providentiel, résout une situation de crise, mais plutôt celui qui subit l'histoire puisque les événements entravent ses pulsions. Dès lors, « cette 'deshéroïsation' du héros, 'atteint de faiblesses, dominé par des défauts' rapproche le héros du roman de son lecteur, en dépit de la distance chronologique qui les sépare »². Le bibliophile transforme le discours historique et rend le savoir accessible à son public.

Le désir sexuel est une caractéristique déterminante de la royauté. Louis XII est, « d'un naturel un peu convoiteux et beaucoup du plaisir de Vénus »³. François I^{er}, en accédant au trône, éprouve des « ardeurs de gloire et de plaisirs »⁴. Charles VII est obsédé par Agnès Sorel. Charles IX, durant la Saint Barthélémy, ne s'intéresse qu'à sa maîtresse, Marie Touchet. Henri III n'hésite pas à violer les hommes qu'il convoite. Henri VIII, roi

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 18.

² Alain Montandon, *Ibid.*, pp. 79-80.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 108.

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 324.

d'Angleterre, est décrit comme obstiné, « débauché et capricieux »¹. Même si ce dernier reste à l'arrière-plan de l'intrigue, cette précision l'inscrit dans la lignée des personnages de Lacroix. Cette obsession pour le sexe dirige leur manière de gouverner le royaume.

Ainsi, dans *Le Roi des Ribauds*, le bibliophile situe dès les premières lignes les enjeux du pouvoir. La volonté de Louis XII d'avoir un héritier écarte du trône François, duc de Valois :

Le vendredi 6 octobre 1514, tout était en rumeur à Abbeville. Le roi Louis XII, menant sa maison et sa cour à la rencontre de sa troisième femme Marie d'Angleterre, sœur cadette du roi Henri VIII, avait résolu d'attendre dans cette bonne ville de Picardie la nouvelle reine, que M. de Valois s'en irait recevoir à Boulogne avec les honneurs du cérémonial français. Cette alliance politique, ouvrage du duc de Longueville, prisonnier à Londres, donnait la paix au royaume, et l'allégresse universelle semblait avoir oublié la vieille haine nationale qui s'attachait au nom anglais. Louis XII, en dépit de sa mauvaise santé et de ses cinquante-deux ans, ambitionnait un autre titre que celui de père du peuple ; et le désir d'avoir un héritier direct avait pu seul l'emporter sur son amour posthume pour sa chère Anne de Bretagne. Déjà même il se reprochait sa précipitation à marier le jeune François duc de Valois avec sa fille aînée madame Claude ; il regrettait surtout son duché de Bretagne, qu'il avait concédé à son gendre. Celui-ci, qui tenait de sa mère, Louise de Savoie, comtesse d'Angoulême, une ambition plus curieuse, il est vrai, de gloire que de puissance, vit avec chagrin s'éloigner la couronne qu'il avait rêvée depuis son enfance ; et le refroidissement de son beau-père pour lui fut regardé par les courtisans comme le prélude à une disgrâce entière que la naissance d'un dauphin devait faire éclater².

Lacroix confronte ici les personnages à leurs aspirations. Louis XII s'unit à Marie, sœur du roi d'Angleterre, afin de concevoir un enfant, et le duc de Valois veut le trône. Les relations entre les personnages sont basées sur la capacité du monarque à consommer son mariage. Deux difficultés s'imposent déjà : l'âge du roi et sa mauvaise santé. Lacroix suggère que ces deux conditions entravent fortement le projet de Louis XII. Le bon « père du peuple » sera-t-il capable d'honorer sa jeune épouse afin d'offrir la paix à la France ? Le bibliophile, qui relate les faits du point de vue du grand homme, ne met aucune distance entre le lecteur et les personnages. Au contraire, cette incursion dans l'intimité des puissants abolit toute bienséance et dévoile les secrets parfois inavouables. En quelques lignes, il brosse un portrait peu flatteur du roi et de sa cour, et implique le lecteur au cœur de l'intrigue. Dans une autre scène, il utilise la puissance comique de la situation en l'expliquant du point de vue d'Arthur Gouffier et du duc de Valois : le roi un vieillard

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 97.

² *Ibid.*, pp. 15-16.

« décrépi, podagre, courbassé et tousseteux »¹ épouse une belle jeune fille. Arthus Gouffier ajoute, donnant à ses paroles un air de sagesse populaire que « le devoir conjugal ne sied qu'aux jeunes gars ; et mainte fois la male mort revêt les faux semblans de dame Vénus »². Le duc de Valois se moque également du roi en affirmant qu'« il n'est rien tel que vieil coq et jeune poulette »³. Donnée comme un proverbe de Salomon, cette expression ressemble plus à la morale d'un fabliau qu'à un jugement biblique. Lacroix détourne la parole religieuse par des allusions sexuelles et rabaisse ainsi le souverain à l'aide de cette comparaison animale. Le ton du roman est donné ; l'intrigue principale est résumée. Cependant, l'histoire est déjà écrite : François I^{er} prend le pouvoir au décès de Louis XII. Le lecteur sait donc que la volonté du roi est vouée à l'échec. Toute la stratégie de Lacroix sera de révéler les causes du décès de Louis XII en accentuant le comique de la situation.

Le grand homme démontre sa puissance par sa capacité à obtenir ce qu'il convoite. L'assouvissement du désir agit comme une source revigorante et redonne vie et ambition aux rois moribonds. Ainsi, grâce à l'espoir de concevoir un héritier, Louis XII oublie sa maladie et s'imagine déjà conquérir l'Italie. Charles VII participe à la défense de Saint-Maixent afin de sauver la dame de beauté. Il est animé « d'un enthousiasme guerrier et d'une assurance divine qu'on avait vu s'éteindre en lui avec le bûcher de Jeanne d'Arc »⁴. La comparaison avec les combats menés auprès de la Pucelle d'Orléans donne l'image positive d'un roi conquérant qui retrouve ici son statut de vainqueur. Néanmoins le lecteur connaît les motivations profondes du souverain et se moque de lui. Seule compte la délivrance de sa maîtresse qui est aux mains de son fils. Le roi place sa passion amoureuse au-dessus de la paix du royaume et n'envisage pas de se séparer de celle qui lui dicte ses actes. En effet, Charles VII est incapable de prendre une décision seul et s'en remet totalement à Agnès Sorel et à ses conseillers. Dans les *Soirées*, Lacroix le qualifie même de « monarque efféminé lorsqu'il s'agissait d'un trône »⁵. Cette observation rabaisse une nouvelle fois le roi et remet en question sa capacité à régner.

La relation sexuelle est une facette du pouvoir et les courtisans s'approprient cette *arme* avec passion. Ainsi, Lacroix constate que, dans le cas de Louis d'Orléans, frère unique du roi Charles VI, « ses débauches n'étaient qu'un aliment pour l'activité de son

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, pp. 16-17.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 131.

⁵ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 51.

esprit. Il convoitait seulement la couronne entre toutes ses tendresses volages, et la reine Isabeau avait deviné l'objet véritable de son amour. [...] Brave et téméraire, dévot et libertin, adroit, impérieux et prodigue, aimable et instruit, il faisait le plus mauvais usage des meilleures qualités, achetait à tout prix des créatures »¹. Le désir physique et la recherche du pouvoir sont alliés ici. La reine Isabeau n'est pas dupe des intentions de Louis d'Orléans et elle ne refreine pas « ses tendresses volages ». Elle aussi manipule son favori et lui donne l'espoir d'accéder à ce pouvoir qu'il convoite tant.

Lacroix ne traite pas avec complaisance les aventures des puissants : l'impuissance de Louis XII, l'homosexualité d'Henri III, la concupiscence du Dauphin pour Agnès Sorel, les nombreux adultères de François I^{er} sont, entre autres, dévoilées crûment au lecteur sans pour autant tomber dans une obscénité malsaine. Le grand homme est décrit dans l'expression la plus simplifiée de son humanité –voire de son animalité, au vu de certains faits. Cette insertion dans l'intimité des puissants captive le lecteur qui comprend que l'avancée de l'histoire est soumise à la progression des rapports amoureux. La méthode de Lacroix implique une totale confiance dans ses connaissances. Quoi de plus facile à inventer que des sentiments passionnés lorsqu'aucun témoin ne peut certifier leur véracité ? Le romancier s'allie alors à l'historien pour écrire un récit vraisemblable.

François I^{er} reste fidèle à cette réputation de séducteur que Lacroix utilise dans *Le roi des ribauds* et *Les deux Fous*. Le roi y est représenté en pleine possession de sa force virile et se comporte de manière attendue. Pourtant, dans « La barbe », un récit du *Bon vieux Temps*, Lacroix décentre le point de vue et s'attarde sur la fin du règne de François I^{er}. Il brosse le portrait d'un roi affaibli par la maladie ridicule dans ses prétentions amoureuses. Cette représentation est éloignée de l'image de galant que l'histoire a construite de lui. Il fait entrer le lecteur dans l'intimité d'un roi qui n'a plus le prestige que lui a accordé son physique auparavant. François I^{er} reste soumis à un désir sexuel qui restera insatisfait malgré de nombreuses tentatives. L'originalité de ce portrait tient dans la confrontation entre réputation historique et *réalité* romanesque. L'âge avancé du roi est rarement mise en scène. Les historiens célèbrent la force de la jeunesse et non le ridicule de la vieillesse. Le roman permet de montrer cette *vérité* cachée de l'histoire, ce que Lacroix s'efforce de faire avec un plaisir non feint.

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 17.

Finalement, le bibliophile donne dans ses récits l'image d'un grand homme dominé par ses pulsions sexuelles. L'histoire d'une nation est due à la satisfaction de ces désirs, et non à la volonté d'accroître sa puissance politique. Les Anglais seraient sur le trône français si Marie d'Angleterre avait donné un héritier à Louis XII. La Praguerie n'aurait pas eu lieu si Agnès Sorel avait succombé aux avances du Dauphin. En pénétrant dans l'intimité des puissants, le lecteur a une connaissance plus précise des enjeux qui entourent les décisions les plus importantes de l'histoire de France.

L'histoire des mœurs, telle qu'elle est élaborée par le bibliophile, se fonde sur la découverte des secrets de l'histoire et des motivations réelles des grands hommes. Il prend également un soin particulier à érotiser les lieux, théâtres de pratiques interdites ou condamnables.

c) **La sexualisation des lieux**

Ce ne sont pas seulement les catastrophes du temps qui sont écrites sur ces murailles abandonnées ; ce sont encore celles de l'histoire. A leur vue, tous les souvenirs des jours écoulés se réveillent ; les siècles entiers avec leurs mœurs, leurs croyances, leurs révolutions, la gloire des grands rois et des grands capitaines, semblent apparaître dans ces solitudes¹.

Nodier, Taylor et de Cailleux rappellent, avec leurs *Voyages pittoresques*, l'importance de sauvegarder le patrimoine architectural, témoignage de la manière de vivre d'une époque. Le roman historique participe à sa manière à ce désir de préserver les lieux. En effet, le bibliophile ramène le lecteur à l'époque où les bâtiments conservent encore leur apparence originelle. Il célèbre la grandeur de l'architecture médiévale et donne des informations sur l'histoire et les occupants des différents lieux décrits. Il reste ainsi fidèle à sa volonté d'instruire le lecteur. Mais la description est aussi un moyen d'informer ce dernier sur les mœurs de l'époque. La sexualisation des lieux invite alors le public à aller à la découverte de pratiques intimes ou interdites qui donnent le sentiment d'une impossible élévation morale et d'une constante dégradation par le vice. Comment s'associent alors dans l'écriture l'objectivité de l'historien et le plaisir du romancier à braver un interdit ?

1. Le sentiment d'une impossible élévation

1.1. L'espace religieux

L'espace religieux, caractérisé par les abbayes, les couvents et les églises, dissimule de graves atteintes à la morale. Les religieux, loin de l'image de générosité et de

¹ Charles Nodier, Isidore Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, *op. cit.*, pp. 1-2.

miséricorde attendue, ne pensent qu'à satisfaire leurs envies sexuelles. L'église ne protège plus des violences faites aux plus faibles. Au contraire, elle recèle en son sein des moines lubriques qui pervertissent leur fonction. Ainsi, Ambroise « ne voyait pas d'asile plus fidèle que l'abbaye de Saint-Maixent »¹ pour enfermer sa sœur Jeanne dans un *in-pace* afin de la violer autant qu'il le voudra.

Ce profond caveau est qualifié aussi de « tombe anticipée »². Ce lieu, dont la fonction première est de prévenir les moines contre de mauvaises pensées, favorise au contraire le péché d'Ambroise. Il en fait une chambre conjugale dans laquelle Jeanne est condamnée à satisfaire ses pulsions sexuelles. Le bibliophile fait de l'accès à ce lieu une véritable descente aux enfers³. Il se montre une nouvelle fois ironique puisque l'enfer se situe sous une abbaye et Ambroise en est le gardien. La description de l'*in-pace* pousse à l'extrême la démarche du bibliophile. Le détournement sexuel de la fonction religieuse de cet espace est l'occasion d'instruire le lecteur sur les habitudes de vie à l'intérieur d'une abbaye et de dénoncer la corruption des religieux. L'instruction se construit sur le dégoût provoqué par la lecture mais aussi sur l'attrait de ce même dégoût. Eros et Thanatos se conjuguent dans le plaisir de la transgression.

Parvenant à s'échapper, elle se réfugie dans un cimetière proche de l'abbaye et y rencontre Agnès Sorel. Cette dernière recherche un endroit où se protéger mais sa nouvelle compagne lui conseille de fuir ce « lieu maudit »⁴, « cette caverne d'iniquités »⁵. Elle serait plus en sécurité parmi les bêtes féroces, les Anglais ou les infidèles ! Les termes qui désignent l'abbaye expriment l'horreur de Jeanne et interpellent la dame de beauté. Jeanne révèle sa véritable identité et, malgré son physique squelettique, elle avoue être une femme. La révélation de l'identité sexuelle des deux interlocutrices a lieu dans un cimetière. La démarche de Lacroix est provocante. La vertu se protège du vice dans le cimetière jouxtant l'abbaye ! Faut-il penser que la morale se trouve auprès des morts ? Ce serait se tromper sur les intentions du bibliophile qui cherche surtout à mettre son lecteur mal à l'aise en l'emmenant dans des lieux macabres.

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 251.

² *Ibid.*, p. 273.

³ Lacroix utilise le champ lexical de la mort pour décrire l'*in-pace* (« odeur de charniers » « caveau méphitique », « tombeau », *ibid.*, pp. 274-275) et fait d'un squelette le compagnon de cellule de Jeanne.

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, pp. 57.

⁵ *Ibid.*, pp. 58.

Les cimetières sont également corrompus par le désir sexuel. Ainsi, « on trafiquait de prostitution à l'ombre des tombes »¹. De même, trois marchands tenant le guet de Paris assistent au spectacle d'une relation sexuelle dans un cimetière. Ils observent « des gens qui s'entrebaisent et font chère lie »², qui « s'ébattent parmi l'herbée »³ et qui sont « fort empêchés de l'œuvre des vivants parmi le séjour des trépassés »⁴ comme « font les incubes et les succubes »⁵. Le lieu est détourné de sa fonction première et abrite les rencontres adultères et le commerce des corps. Néanmoins, Lacroix s'amuse à prolonger le malaise en associant la sexualité à la mort. Le lecteur adopte la posture de voyeur et observe avec les personnages l'intimité de ce couple. La curiosité l'emporte sur la bienséance et, intrigué, il découvre la suite du récit avec amusement, puisque c'est la femme de l'un des marchands qui se distrait au cimetière avec son amant.

La morale est finalement inexistante dans cet espace réservé au commerce du sexe. Lacroix souligne la suprématie du profane – le sexe – sur le sacré puisque de multiples bénédictions n'empêchent pas les couples de se retrouver dans le cimetière. L'utilisation de l'espace renvoie à un renversement grotesque des valeurs morales. Ce n'est pas l'aspect sublime du sexe qui intéresse Lacroix mais son côté le plus honteux, repoussant, condamnable.

Les églises se transforment également en lieux de rendez-vous amoureux. Jean Goujon, un calviniste, reproche aux chrétiens leur attitude blasphématoire dans les lieux de culte. Ils y « causent, rient et courtisent les dames »⁶. Le bibliophile multiplie les exemples qui donnent raison à ce moralisateur. L'amour adultère d'Octavian et de Jeanne de France se fortifie lors de la messe de minuit. Marie d'Angleterre condamne « de profanes discours en lieu sacré »⁷ tenus par le duc de Valois, son futur beau-fils. Jehanne se protège des avances de Benjamin dans une église où elle se réfugie. Cependant, à l'arrivée du confesseur, « l'asile qu'elle avait choisi et la présence d'un témoin l'empêchèrent de céder à une exaltation qui les eût compromis ensemble »⁸. Dans leur cas, le contact physique ne se dit pas. Lacroix utilise le vocabulaire religieux pour évoquer le désir. Cela conduit à une double condamnation. Le confesseur et le lecteur n'approuvent pas ce qui se déroule dans

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 62.

² Paul Lacroix, *Soirées, op. cit.*, II, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ Paul Lacroix, *Soirées, I, op. cit.*, pp. 212-213.

⁷ Paul Lacroix, *RdR, op. cit.*, II, p. 52.

⁸ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 12.

un lieu aussi respecté. Face au père Thibault, Jehanne avoue avoir « fièrement insisté »¹ pour que son amant s'en aille. Le lecteur s'amuse de ce travestissement de la réalité, lui qui a été témoin de sa « résistance muette »² !

En insistant sur l'aspect sexuel des édifices sacrés, le bibliophile met en valeur la proximité de la religion et du sexe et dénonce l'hypocrisie qui détourne les fonctions premières de ces lieux. Les lieux de culte sont finalement des espaces dangereux pour l'honneur d'une femme. La sexualisation des espaces met en évidence cette leçon de morale qui ne cache rien de la violence et de la corruption des mœurs médiévales.

1.2. La demeure royale

Le sentiment d'une impossible élévation se retrouve également dans la description de l'espace royal. Une fois de plus, Lacroix confronte la vision officielle, fastueuse et à l'honneur de ses occupants, à une réalité bien plus surprenante qui repose sur la réputation du grand homme. En effet, c'est un lieu dans lequel s'exerce un pouvoir surtout masculin³. Il est le théâtre de multiples perversions autorisées par la volonté du roi.

Le bibliophile profite de « La Sarbacane », récit des *Soirées*, pour mettre en scène les tentatives de séduction homosexuelles d'Henri III sur François d'Épinay, dit Saint-Luc. Les courtisans se soumettent à la volonté du monarque au point d'accepter ses pratiques sexuelles. Ils encouragent également Saint-Luc à s'offrir au roi afin d'affermir sa position à la cour. Même si les lieux sont peu décrits, Lacroix remarque que « le roi, retiré dans son oratoire tout décoré de peintures lubriques »⁴, festoie en compagnie de ses mignons. L'atmosphère licencieuse de cette chambre laisse imaginer quelles sont les occupations favorites d'Henri III.

Dans *Les deux Fous*, Lacroix oppose le château de François I^{er} à l'hôtel des Tournelles, demeure éloignée de la cour, où il cache Diane de Brézé, femme mariée qu'il espère séduire en toute discrétion. C'est un jeu pour le roi qui, sans révéler sa véritable identité, use de son charme pour convaincre la jeune femme qu'elle est en sécurité avec lui.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 6.

³ Quelques figures féminines imposent également leur volonté, avec plus ou moins de succès, selon le désir de l'homme d'avoir une place importante à la cour. Ainsi, la mère de François I^{er} tente de séduire Caillette, le fou du roi, sans parvenir à ses fins ; Anne Boylen se fait passer pour Marie d'Angleterre pour conquérir le corps puis le cœur du Duc de Valois ; Agnès Sorel ne cède pas aux avances du Dauphin mais dans un autre récit, Lacroix lui donne pour amant le page du Roi. Ces trois femmes exceptées, rares sont celles qui choisissent leur destin amoureux dans les œuvres du bibliophile.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 259.

La sexualité du roi est soumise aux médisances d'une cour capable de briser une réputation en quelques mots. C'est pour cela qu'il dissimule la jeune femme dans l'endroit le plus secret de l'hôtel : le « Labyrinthe de Dédalus »¹. Ce cocon participe à l'éclosion d'un sentiment sincère mais adultère. Les lieux favorisent ainsi la progression de l'intrigue et sont représentatifs des enjeux du pouvoir.

De manière plus générale, la demeure royale est caractérisée par l'illusoire impression de prestige. En s'intéressant à l'intime et aux mœurs de la cour, Lacroix met en évidence la soumission du monarque à ses pulsions. Ce dernier utilise alors sa toute-puissance pour contraindre ses sujets à sa volonté. La sexualisation des lieux souligne ainsi la déchéance d'un être divin soumis à un sentiment des plus terrestres. En s'immisçant dans les lieux secrets, le bibliophile montre au lecteur la corruption d'une lignée dont l'histoire retient surtout les succès.

1.3. L'étuve réservée aux femmes

Lacroix pénètre au milieu d'un lieu interdit aux hommes : une étuve réservée aux femmes. C'est un lieu symbolique car « le bain laisse aussi éclore l'érotisme, et l'on comprend que les étuves et bains publics aient fait l'objet d'une régulation et d'une surveillance : aller aux étuves communes semble avoir comporté des risques et, par jalousie du mari souvent, on installait des étuves privées »². Le bibliophile pose son regard d'homme sur cet espace typiquement féminin, par opposition à l'abbaye. L'impression donnée au lecteur n'est plus la même que précédemment. Ici, tout favorise l'essor d'un érotisme langoureux. Le décor est composé de fresques reproduisant « le sujet biblique de la chaste Suzanne »³. L'ironie de Lacroix est perceptible dans ce choix. La « chaste Suzanne » est une femme prenant son bain sans savoir que deux vieillards concupiscent l'observent. Le parallèle avec Jehanne se fait dans l'esprit du lecteur. S'identifiant aux deux voyeurs, il va, en même temps que Benjamin, à la découverte de cet espace intime qui recèle un trésor extrêmement précieux : le corps de Jehanne, nu et divinement captivant.

Cependant, la vision proposée exprime des fantasmes masculins. L'abandon lascif de Jehanne, sa nudité provocante, l'étuve dans laquelle il est défendu aux hommes d'entrer, et même le plaisir involontaire qu'elle prend à son viol sont autant d'éléments qui excitent

¹ Paul Lacroix, *L2F*, *op. cit.*, p. 347.

² Danielle Régnier-Bohler, « Fictions », in Georges Duby (dir.), *Histoire de la Vie privée – De l'Europe féodale à la Renaissance*, Tome 2, Paris, Seuil, 1985, pp. 363-364.

³ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 99.

fortement le public. Le romancier prend le pas sur l'historien et exprime les pulsions perverses de son siècle. L'éloignement temporel que favorise le choix du Moyen Âge disparaît au profit d'un rapprochement autour de désirs communs. De même, le choix de l'étuve érotise le viol et déplace la condamnation de l'acte. L'impossible élévation est finalement celle du lecteur qui convoite le corps de ces femmes autant que les personnages du roman. La censure morale dont il pourrait faire preuve disparaît avec l'aide d'un bibliophile complice et tentateur qui fait de la transgression une poétique de l'histoire.

2. *La dégradation causée par le vice*

Le choix des différents espaces est représentatif d'une volonté de montrer les mœurs dans leur vérité la plus dérangeante : la dégradation causée par le vice. Celle-ci affecte les lieux et leurs occupants.

Lacroix emmène son lecteur à la découverte d'un autre espace caractérisé par les échanges intimes mais cette fois-ci autorisés des deux sexes : les maisons closes. Il existe au Moyen Âge une tolérance envers les prostituées car elles calment les ardeurs viriles et combatives¹ ! Les maisons closes font partie intégrante des mœurs de l'époque mais elles intriguent et repoussent à la fois. Lacroix utilise donc ce lieu entièrement dévoué au plaisir sexuel pour révéler une face différente de la société dans « L'Imprimerie », quatrième nouvelle des *Soirées* et dans *Le Roi des Ribauds*.

Dans « L'Imprimerie », Jean Fauste est séduit par une femme inconnue lors d'une promenade qui le mène « vers la pointe des rues de la grande et de la petite Truanderie, auprès du *Puits d'Amour* »². Le nom des rues crée un cadre vraisemblable mais ce choix particulier oriente déjà la lecture du texte. La femme qu'on rencontre dans un tel endroit ne peut être honnête, aussi belle soit-elle. Fauste se laisse guider par « cette démarche gracieuse et entraînante [...] et comprenant son intention, le doigt posé sur la bouche, [elle] sourit merveilleusement »³. Plein de désir, il est prêt à faire ce qu'elle demande, conquis déjà par ce jeu de séduction. Le lecteur ne connaît pas encore le métier de cette belle passante. Ce n'est que lorsqu'elle évoque ses « statuts »⁴ et son « clapie[r] »⁵ qu'il comprend qu'elle est en réalité une prostituée. Cet amour naissant est condamné par la

¹ La « relative 'intégration' de la prostitution [est] conçue, au XV^e siècle du moins, comme une thérapeutique du corps, des passions et de la société » (Jacques Rossiaud, « Sexualité », in Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 1076).

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 74.

³ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

morale et par la loi. Mais est-ce réellement de l'amour ou au contraire, n'est-ce pas uniquement l'expression d'un désir physique obsessionnel ?

Malgré l'interdiction de quitter son quartier, elle accepte de suivre Jean Fauste chez lui grâce à la promesse d'une forte récompense puis retourne dans sa « *chambre bordelière*, toute embaumée d'onguents, de parfums, de fleurs et de ramées vertes »¹. Lacroix s'étend peu sur la description de ce lieu mais en quelques mots, il souligne une caractéristique des maisons closes : leur odeur excessive. Il reprend cette idée dans *Le Roi des Ribauds* où il décrit longuement « le clapier »² que visite Monsieur de Grignaux. Le lecteur accompagne le personnage lors de sa progression dans les différentes pièces de la maison. Observons plus attentivement ce passage.

C'est un lieu secret, intime, qu'on ne peut voir de la rue : « uneasure à trois étages, bâtie en bois, ayant une seule fenêtre baroque sur la rue, et un toit à pignon saillant, était la destination de M. de Grignaux et de son cortège »³. Le lieu est quelconque et dissimule sa fonction première. L'interdiction évoquée précédemment montre bien la volonté de cacher à la société ce commerce des corps et des plaisirs.

Le roi des ribauds est accueilli par la responsable tout d'abord désignée comme « la reine du lieu dite *la Dame des filles suivant la cour* »⁴, puis comme une « vénérable Dame »⁵, une « princesse »⁶ et enfin comme une « revendeuse d'appas »⁷. Plus le lecteur progresse dans la maison close, plus les qualificatifs renvoient une image précise de la réalité. Elle passe de « reine » *imaginaire* à « revendeuse » *concrète* et dirige ce lieu avec autorité : sur son ordre, « ces demoiselles, qui riaient ou devisaient entre elles, dormaient, priaient ou se paraient, obéirent à l'instant »⁸. Elle se qualifie elle-même de « matrone et dame »⁹. Cette *dame* est d'ailleurs une « horrible vieille qui n'avait gardé de son ancien métier qu'une croûte de fard et un regard lubrique »¹⁰ et qui « pouvait trafiquer les amours et vendre le péché du corps, sans subir la juste rigueur des lois, qui condamnaient ses pareilles à être tournées au pilori, marquées d'un fer chaud et chassées du théâtre de leurs

¹ *Ibid.*, p. 78. Les italiques sont de l'auteur.

² Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 284.

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰ *Ibid.*, p. 287.

prostitutions »¹. Toute la noblesse qui entourait son titre s'efface devant son apparence hideuse et perverse qui rappelle son passé. Lacroix associe une nouvelle fois aristocratie et prostitution. C'est pour lui un moyen de rabaisser la noblesse et de se moquer d'un pouvoir caractérisé par la décadence.

Les lieux gardent eux aussi cette empreinte de décrépitude et de luxure. Ainsi, les filles habitent une « mesure »², les ribauds restent dans « un vestibule sans porte et sans meubles »³ et la « chambre de parade »⁴ avait les « murailles nues, sales et putrides »⁵. Lacroix met en éveil les cinq sens par une description très précise des lieux et par l'utilisation d'un champ lexical abondant du délabrement physique et architectural. Par exemple, il fait appel à l'odorat et à la vue pour suggérer la saleté et la violence de l'endroit : « le plancher [du vestibule] sali de boue, de graisse, de vin et peut-être de sang, paraissait d'une couleur uniforme dans une atmosphère épaisse de ténèbres, de miasmes et de fumée »⁶ ; au goût et au toucher quand il évoque « une table chancelante, des feuilles d'artichaut pourries, des os demi-rongés, de la poussière, du désordre et de la malpropreté »⁷ qui font de cet endroit un immonde « cloaque »⁸ ; à la vue lorsqu'il décrit « cette chambre aux murailles nues, sales et putrides, jadis pavée en briques rouges, [...] couverte de matelas, d'oreillers et de traversins affreusement souillés, sur lesquels, en guise de divan, se roulaient dix ou douze filles à peine vêtues, la plupart belles, mais dégradées par le vice »⁹. « Jadis » marque une différence avec le passé resplendissant du lieu. De plus, la nudité est censée provoquer le désir mais la description péjorative lui enlève tout son potentiel érotique : les lits sont « affreusement souillés »¹⁰, les séductrices sont « belles, mais dégradées par le vice »¹¹. De plus, les filles de joie ne sont pas lascivement étendues mais elles se roulent. Lacroix éloigne son lecteur de l'érotisme oriental et refreine ainsi son imagination débordante.

Le bibliophile relève cependant l'union surprenante de la religion et de la prostitution. Ainsi, « ces demoiselles [...] riaient ou devisaient entre elles, dormaient,

¹ *Ibid.*, p. 287.

² *Ibid.*, p. 285.

³ *Ibid.*, p. 286.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶ *Ibid.*, pp. 286-287.

⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

¹¹ *Ibid.*, p. 288.

priaient ou se paraient »¹. Pratiquer sa religion est une activité quotidienne, aussi normale que se reposer ou s'embellir. Elles sont d'ailleurs entourées de références religieuses. Lacroix note la présence « de faux cheveux auprès d'un missel, des dés sous un crucifix, [... d'] un *official* ou urinal à côté d'un vase d'eau bénite »². Cette cour a finalement ses propres codes qui choquent le lecteur mais faut-il y voir une dénonciation ou une volonté de montrer un quotidien sans artifices ? Dans ces passages, l'histoire-science laisse sa place à l'histoire romancée. Lacroix dévoile la vie dans une maison close dans toute sa vérité, sans aucun travestissement ou censure morale. Au contraire, il prend le temps d'installer avec précision le cadre de ses différents outrages et donne vie à des lieux immondes, pleins de violence et d'amours offensant la morale. Il écrit une histoire des mœurs, éloignée de celle, plus officielle, qui s'intéresse aux grands hommes. Nulle objectivité ici mais bien un ardent besoin de mener son public aux limites du soutenable.

Le bibliophile détourne parfois l'attention du lecteur en lui présentant un espace idyllique, théâtre des amours honteux d'Ambroise et de Jeanne. Ainsi, dans *Les Francs-Taupins*, il décrit un lieu désert, secret, un asile préservé par le temps³ : une « retraite jadis consacrée à la prière »⁴, une « grotte, abandonnée depuis et oubliée »⁵. Cette grotte dans laquelle il transporte sa captive « s'était offerte à Ambroise dans ses excursions d'enfance »⁶. Le pronom réfléchi insiste sur le don fait au moine. C'est une offrande faite volontairement, ce qui tranche avec la manière dont il satisfait son désir. Le retour dans ce lieu d'enfance lui fait retrouver « toute l'adresse, toute l'audace de sa première jeunesse »⁷. Le lecteur assiste à une véritable renaissance : Ambroise oublie « le poids de la jeune fille pliée en deux comme un cadavre »⁸ qu'il transporte avec lui pour franchir tous les obstacles naturels qui servent de barrière. Il peut alors profiter de son trésor sans « craindre le regard des hommes et outrager en paix celui de Dieux »⁹ en violant Jeanne, à peine ranimée par ses baisers.

L'horreur de la conclusion, annoncée dans la comparaison morbide entre Jeanne et un cadavre, contraste avec la pureté de ce lieu destiné à la prière. Lacroix met en scène un

¹ *Ibid.*, p. 289.

² *Ibid.*, p. 288.

³ « Ce lieu désert n'ayant pas plus changé de face en trente ans qu'il n'avait fait en plusieurs siècles » (Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, pp. 255-256).

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁹ *Ibid.*, p. 256.

sacrifice et une renaissance. Tout d'abord, un parallèle se fait entre Jeanne et la grotte. A cause du viol, elles sont toutes deux marquées par la dépravation. Il sera impossible de leur restituer leur innocence originelle. Ambroise a surmonté toutes les difficultés afin de se rendre maître de ces deux espaces – le corps de la femme aimée est aussi un lieu de fantasmes. Il les réunit pour marquer symboliquement sa suprématie sur Dieu et sur les hommes. Cette prise de possession physique et spirituelle permet au moine de s'affirmer en tant qu'homme en assumant le blasphème et la violence sexuelle. Lacroix donne les indices d'une véritable renaissance de la part d'Ambroise. Le jour se lève à peine lorsqu'il dépose Jeanne dans la grotte ; il enlève le masque qui le cachait aux yeux des habitants qu'il a trahis pour enlever la jeune fille ; il remercie le diable de ce cadeau inestimable¹ et, « dans un rôle de plaisir »², accomplit sa transformation en devenant l'homme qu'il a toujours rêvé d'être.

La description des lieux possède deux fonctions dans les œuvres du bibliophile. La première est commune à tous les romans historiques. Il s'agit de donner des informations précises au lecteur afin qu'il situe au mieux le cadre spatio-temporel du récit. Le discours se fait alors encyclopédique. L'originalité du bibliophile s'exprime dans la seconde. En effet, la sexualisation des espaces entraîne le lecteur dans des lieux interdits ou secrets. Il y découvre les mœurs de l'époque représentée et participe à la description en tant que voyeur accompagnant l'historien. La présence de cet homme de science, érudit confirmé, rassure le lecteur et autorise le discours sexuel. L'instruction se déplace alors de l'histoire officielle à celle des mœurs intimes et taboues et grivoises.

C) Une instruction grivoise

Vigny considère que « l'HUMANITE ENTIERE a besoin que ses destinées soient pour elle-même une suite de leçons ; plus indifférente qu'on ne pense sur la REALITE DES FAITS, elle cherche à perfectionner l'événement pour lui donner une grande signification morale »³. L'histoire ne se vit plus au passé mais au présent. Les Français prennent conscience de la contemporanéité des événements et voient leur propre histoire se construire devant eux. Un double regard, à la fois rétrospectif et actuel se pose sur les faits. Observer le passé permet de ne plus reproduire les mêmes erreurs. De plus, cela offre au

¹ « L'enfer me l'a donnée, le ciel ne me l'ôtera ! » (*Ibid.*, p. 258).

² *Ibid.*, p. 258.

³ Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 9.

peuple le moyen de se construire une place importante dans une société en pleine mutation. Les romantiques héritent de cette conception et utilisent le roman historique pour éduquer et instruire les Français. L'exactitude de l'histoire compte peu face à la valeur morale des faits. L'écrivain les transforme, les perfectionne afin d'atteindre un idéal moral, peu importe qu'il soit beau ou laid.

Pourtant, « l'instruction n'est pas une chose divertissante »¹ soutient l'historien qui s'oppose au bibliophile dans « L'histoire et le roman historique ». Cette représentation est largement répandue. Pour qu'elle soit efficace, l'instruction doit être rigoureuse et austère. Le savoir se mérite ! Et parmi toutes les disciplines, l'histoire est pour certains la plus exigeante. Pourtant, l'affranchissement des mentalités passe par la connaissance des événements passés. Cette conception, héritage de la Révolution, influence l'image de l'écrivain auprès des romantiques. Le romancier devient un guide providentiel, « un homme qui travaille consciencieusement à mettre l'histoire de son pays entre les mains de tout le monde, à la rendre populaire par l'intérêt de la composition secondaire, à inspirer le goût des études historiques, [...] qui tente de présenter à ces imaginations lassées du mauvais, des tableaux de genre où l'histoire nationale soit peinte dans les faits ignorés de nos mœurs et de nos usages, [...] un homme qui tâche [...] de ne plus faire enfin, de l'histoire un charnier, une gazette, un état civil de la nation, un squelette chronologique »². L'accès aux connaissances qui constituent l'histoire officielle est réservé à des passionnés. Le roman historique au contraire rend le savoir accessible au plus grand nombre.

Placere et docere sont donc les deux principes qui guident Lacroix lorsqu'il compose ses récits. L'essentiel est d'instruire le lecteur afin qu'il ne reproduise plus les erreurs du passé, peu importe la forme que prend cet apprentissage. En effet, Lacroix considère que « la sculpture, c'est l'histoire à la portée du peuple qui ne sait pas lire »³. L'art participe à l'acquisition des savoirs à condition d'être accessible à tous. Loin d'être réservé à une élite, l'enseignement de l'histoire se démocratise et chaque artiste contribue à sa manière à cette révolution du savoir. En associant l'histoire et la sexualité dans ses romans historiques, Lacroix construit un récit qui correspond au goût de l'époque et touche ainsi un large public. Il fait entrer son lecteur dans l'intimité des grands hommes et dévoile aux yeux de tous leurs secrets et leurs vices. Il satisfait ainsi le voyeurisme de son public

¹ Paul Lacroix, « L'histoire et le roman historique », *op. cit.*, p. XXIII.

² Balzac, « Avertissement du Gars », *op. cit.*, p. 147.

³ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 49.

qui poursuit son apprentissage avec une avide curiosité. Un nouveau rapport qui déculpabilise le plaisir s'établit ainsi entre l'écrivain et son lecteur autour de la volonté de susciter un plaisir trouble.

Louise Ozenne considère le bibliophile comme « un de ceux qui se laissent lire le plus vite, et qui s'entendent le mieux à amuser leurs lecteurs, sans leur coûter jamais un moment d'ennui »¹. Elle met en avant ce souci de procurer un plaisir constant à ceux qui parcourent ses livres. Il se distingue ainsi des « pédants »² pour qui l'histoire est une science qui nécessite ennui et rigueur. Cependant, il porte un intérêt particulier à l'instruction des enfants pour qui il écrit spécialement une série de contes historiques en 1832. Cette préoccupation est parallèle à la volonté d'érotiser l'histoire. Le public, quel que soit son âge, doit prendre du plaisir à son apprentissage. Il est important d'étudier l'opinion de Lacroix sur l'éducation des plus jeunes afin de mesurer les enjeux de l'évolution du discours destiné aux adultes. Il prouve ainsi la supériorité du bibliophile Jacob sur ses confrères et libère l'homme de l'influence des croyances populaires.

a) Un « système d'éducation historique »

Le bibliophile vit seul, entouré de ses précieux livres, mais il le regrette parfois, ainsi qu'il l'avoue dans « La convalescence du vieux conteur » :

Je cherche à me créer une famille chez les autres et à me consoler de mon existence solitaire par de douces illusions. Il est si aisé de se persuader que tout ce qui nous aime nous appartient !

J'ai donc ainsi beaucoup, beaucoup d'enfants et de petits-enfants, fils et filles, qui répondent à ces noms-là avec tendresse, et qui m'appellent à leur tour *papa Jacob*, sans qu'il leur en coûte de prendre cette douce habitude³.

Il révèle ainsi le but de l'écriture de ce recueil : pénétrer l'intimité de ses lecteurs, se faire une place dans leur maison – par l'intermédiaire du livre – et dans leur cœur grâce à l'émotion que procure la lecture. Le livre, en tant que matériau, est un moyen de communication et de partage : on donne de sa personne dans l'acte d'écrire et de lire. Le bibliophile propose un véritable pacte de lecture et crée ainsi une relation privilégiée avec

¹ Louise Ozenne, « Le Bibliophile Jacob, Frédéric Soulié », in *Mélanges critiques et littéraires*, Paris, Firmin Didot, 1843, p. 181. La comtesse Dash reprend l'idée chez le bibliophile d'une écriture qui privilégie le plaisir de la transmission du savoir : « Vous croyez peut-être qu'il est ennuyeux : détrompez-vous. Toute cette science reste cachée sous une causerie pleine de grâce, sous une plaisanterie fine, quoique rarement mordante » (Jacques Reynaud (la comtesse Dash), *op. cit.*, p. 84).

² « Les pédants se croiraient déshonorés, s'ils avaient le malheur de plaire dans l'enseignement ! » (Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, *op. cit.*, p. 24).

³ Paul Lacroix, *Contes littéraires*, *op. cit.*, p. 3. Dans l'introduction des *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, il considère les enfants du comte de P... comme ses petits-enfants. Lacroix renforce sa scénographie pour diffuser l'image d'un grand-père solitaire.

son jeune lectorat. Il gagne sa confiance puisqu'il connaît le cœur des enfants et ces derniers se retrouvent dans ses ouvrages. Lacroix se pose en protecteur de la jeunesse¹ et marque d'ailleurs une différence entre les plus jeunes, pas encore corrompus, et les adultes : « Les petits amis n'ont pas souvent l'ingratitude des grands »², constate-t-il, amer. Le bibliophile donne ici l'image d'un homme déçu par ses amitiés et proche des enfants. L'amour qu'ils se portent est partagé, idéal et désintéressé. Son nom sonne comme un sésame et lui permet de se situer au-delà des apparences et des préjugés³. Il contient un pouvoir supérieur, presque magique, et bouleverse le regard des jeunes lecteurs. La créature se transforme enfin en conteur.

Son « système d'éducation historique » repose sur le pacte :

L'Histoire, qui, entre toutes les sciences, réclame principalement beaucoup de temps et de lectures ; l'Histoire, dont on a fait un épouvantail d'ennui et d'obscurité ; l'Histoire, pour l'étude de laquelle Lenglet-Dufresnoy n'exigeait pas moins de dix ans et demi, avec neuf heures de travail par jour ; l'Histoire pourrait devenir la récréation favorite des enfants. C'est donc de l'Histoire que je leur arrange en contes et en nouvelles ; c'est de l'Histoire qu'ils viennent chercher autour de moi ; c'est de l'Histoire vraie, dramatique et littéraire. Le passé doit servir à l'instruction du présent⁴.

Lacroix fait le constat sévère d'une historiographie fastidieuse qui demande un investissement complet et qui rebute les enfants. La répétition de « l'Histoire », martelée dans l'esprit du lecteur, prouve avec quel sérieux il défend sa conception d'une histoire attrayante et surtout instructive. En effet, la dernière phrase, mise en valeur par sa brièveté et par l'utilisation d'un auxiliaire modal exprimant une obligation, est la conclusion de son argumentation : pour comprendre son présent, il faut étudier son passé.

Mais attardons-nous un instant sur un autre élément de cette citation : « c'est de l'Histoire vraie, dramatique et littéraire ». Du point de vue de Lacroix, la fidélité absolue à la vérité historique n'est pas nécessaire. Il faut plaire au lecteur, lui donner des informations sans pour autant le tromper. La vérité est un socle solide embelli par la littérature. Cela suppose une entière confiance de la part du lecteur – ici, les enfants – au

¹ « Une dédicace, en tête d'un ouvrage composé pour la jeunesse, est, mon cher enfant, la bénédiction d'un vieillard » (*Ibid.*, p. 1).

² *Ibid.*, p. 4.

³ Les enfants sont « apprivoisés d'avance par [s]on nom » (*Ibid.*, p. 4). Il ajoute : « il suffit que mon nom soit prononcé, pour les ramener à l'instant jusque sur mes genoux ; car ma réputation de conteur s'est répandue parmi eux, avant qu'ils aient appris à lire » (*Ibid.*, p. 7).

⁴ Paul Lacroix, « La convalescence du vieux conteur », pp. 8-9. Lacroix explique dans ce même texte que « leur mémoire manque de discernement et de choix, mais elle retient les faits, lorsqu'on a pris soin de les revêtir d'une forme attrayante » (*Ibid.*, p. 8).

discours du bibliophile. Sa réputation vient de là : il ne leur ment pas, les aide à devenir adultes et les instruit. Lacroix avoue lui-même avoir « un profond mépris pour les compositions misérables qui n'ont pour but que d'éterniser l'enfance, qui la parquent dans un ordre d'idées mesquines ou mensongères, qui l'affadissent par une sensibilité incohérente, et qui lui cachent la vie, au lieu de la lui découvrir par degrés, en la montrant comme elle est, sans calomnie et sans flatterie »¹. La véhémence du bibliophile montre bien son désir d'élever l'esprit des plus jeunes et de les amener à réfléchir par eux-mêmes en observant comment les hommes se sont conduits par le passé :

Je vais vous raconter des anecdotes qui mettront en scène des hommes et non des enfants, non des mannequins : c'est en voyant comment se conduisent les hommes, que vous apprendrez à vous conduire un jour dans des circonstances analogues ; car, de tous les âges, le plus court est l'enfance, et je ne veux pas vous enseigner aujourd'hui ce que vous serez forcé d'oublier demain².

Il amène par exemple son lecteur « à cette époque où Voltaire et ses partisans faisaient une guerre acharnée à la religion chrétienne »³ pour suivre les aventures de Monsieur Jornand, jeune curé de campagne accusé à tort du meurtre de Monsieur de Moranges et sauvé par le repentir du véritable assassin. Il poursuit avec Paul, dernier fils de Monsieur Domery, qui accumule une fortune grâce à sa bonté naturelle, à un dur labeur et à l'aide avisée de sa femme. D'ailleurs, la conclusion du conte rend hommage, de façon surprenante lorsqu'on connaît l'œuvre de Lacroix, à cette épouse dévouée : il a « trouvé le véritable trésor : une bonne femme ! »⁴. Ces deux exemples montrent bien que le bibliophile ne cherche pas à dissimuler la brutalité de la vie aux enfants. Ils sont confrontés à des situations vraisemblables et le récit leur donne les moyens de se comporter correctement face à de tels événements.

Le conte reste la forme idéale pour transmettre la passion de l'histoire aux jeunes lecteurs. Lorsqu'il présente son édition des *Vieux Conteurs Français*, Lacroix rassemble le conte et l'histoire : ils « eurent une source commune, contemporaine des langues, et ce ne fut qu'après des siècles d'éducation intellectuelle, que l'histoire fut dégagée de l'alliage du conte »⁵. Ecrire des contes historiques lui permet de recréer l'unité perdue à cause d'une

¹ Paul Lacroix, *Suite de la convalescence du vieux conteur*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ Paul Lacroix (dir.), *Les vieux Conteurs Français*, op. cit., p. IX.

instruction inadaptée qui a transformé l'histoire en une science caractérisée par la rigueur et l'ennui.

Le récit doit être accessible à tous et correspondre aux goûts parfois très différents des lecteurs. Aussi, face à la multiplicité des demandes de son auditoire, il explique comment il a pu satisfaire petits et grands, garçons et filles, amateurs de récits fantastiques ou de belles héroïnes :

Je crus donc pouvoir rattacher mes récits à des noms littéraires, qui relèvent l'intérêt, souvent traînant, du drame, et le font sortir de l'ornière du lieu commun. D'ailleurs, absolument dénué de livres, j'aurais craint d'entrer dans l'Histoire, de fausser une date, de travestir un fait, d'omettre ou d'estropier un nom, en un mot, d'induire en erreur qui que ce fût, même un enfant sachant à peine ses lettres. L'Histoire est une religion qui a ses fanatiques, et je m'honore d'être un de ceux-là¹.

Lacroix prône ici l'exigeant respect de la vérité historique alors qu'il lutte contre cette même attitude dans la préface du *Roi des Ribauds*. Mais faut-il le prendre au sérieux ? Les erreurs contenues dans les *Contes littéraires*, s'il y en a, sont imputées à l'absence de documentation. C'est une manière de se prémunir des critiques futures mais aussi de se moquer de la rigueur demandée aux amateurs d'histoire. En déclarant être un des « fanatiques » de l'histoire, il clame son amour pour elle ou, pour rester dans le lexique religieux, son adoration. Malgré cet apparent paradoxe, on peut aimer l'histoire et ne pas respecter la vérité des faits. Au contraire, le romancier la sublime et la rend plaisante. Dans la préface d'un autre ouvrage, les *Petites histoires pour la jeunesse racontées par le bibliophile Jacob*, Lacroix assume cette association entre vérité historique et histoire romanesque :

Ce que je vous présente aujourd'hui, ce n'est pas de l'histoire, dans sa beauté mâle et sévère, dégagée de tout ornement étranger, c'est au contraire de l'histoire enjolivée par l'imagination : il faut bien vous amener tout doucement à aimer l'histoire, et vous l'aimerez comme je l'aime, dès que vous saurez l'étudier, dès que vous pourrez la connaître².

Cet attrait de l'histoire passe, pour l'enfant, par une transformation de la vérité, par un embellissement et non par une inversion – le mensonge. L'histoire s'apprivoise, se mérite par une étude assidue issue de l'amour qu'on lui porte et non de la contrainte qu'un maître fait subir. Lacroix présente ainsi son système d'éducation qui allie sérieux et plaisir, développe le goût pour l'histoire et accompagne le passage de l'enfance à l'âge adulte. Il

¹ Paul Lacroix, *Contes littéraires*, op. cit., p. 21.

² Paul Lacroix, « Préface », *Petites histoires pour la jeunesse racontées par le bibliophile Jacob*, Paris, Louis Janet, sans date, p. VII.

hérite des Lumières cette volonté de démocratiser le savoir mais insiste également sur la passion qui anime celui qui mène de telles études. Le plaisir du texte est proportionnel à l'investissement personnel, et l'écriture de ses *Contes* est une entrée divertissante mais instructive et efficace¹. Qui sont alors les véritables destinataires de ce recueil ? « C'est aux enfants que je parle »², affirme-t-il à la fin de son récit, comme pour exclure les adultes de ce rapport privilégié qu'il entretient avec ses jeunes lecteurs. Mais Lacroix aime déjouer les attentes de ce dernier. Les adultes profitent eux-aussi pleinement de ses conseils d'éducation et sont aptes à saisir les nuances de ses propos – dans son récit, les parents sont présents et écoutent ses contes.

Il faut noter que « La convalescence du vieux conteur » est publiée en 1832, à la même période que *Les deux Fous*, *Le Roi des Ribauds* et *La Danse macabre*. Ce texte peut se lire comme une réponse aux différentes accusations lancées contre le bibliophile mais aussi comme un moyen d'attirer un lectorat différent, plus sage, n'ayant pas le goût des *férociétés* littéraires. En effet, certains critiques lui reprochent les outrances contenues dans ses œuvres. Ainsi, Philarète Chasles, bien qu'il loue la qualité de ses ouvrages, réclame, à propos de *La Danse macabre*, « de grâce, un peu d'air frais et pur sous le ciel ouvert, un oiseau qui chante en ployant la branche souple du sureau en fleurs ; un petit enfant nu qui joue avec le sable ; une candide physionomie de bourgeois, fût-elle un peu niaise, que cela ne vous embarrasse guère »³. Il dénonce dans son article la multiplicité des scènes horribles dans les récits contemporains et désire se reposer l'esprit avec des scènes plus agréables. De même, pour Balzac, les années 1830 restent une « époque à laquelle tout auteur *faisait de l'atroce* pour le plaisir des jeunes filles »⁴. Lacroix est attentif à l'évolution de la sensibilité du public. Son recueil de contes – puisqu'il fallait en écrire un !⁵ – est un moment de pause, un plaisir enfantin au milieu d'une horde de récits horribles. Il faut bien plaire au lecteur, lui donner ce qu'il a envie de découvrir afin d'assurer le succès du livre. Néanmoins, lorsqu'il s'adresse aux adultes, il ponctue

¹ « Je les instruisais ainsi, en les amusant », confie-t-il dans l'introduction de ses contes sur l'histoire de France (Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'histoire de France*, op. cit., p. 12).

² Paul Lacroix, *Contes littéraires*, op. cit., p. 22.

³ *Journal des Débats*, 17 novembre 1834, p. 4.

⁴ Honoré de Balzac, *L'Elixir de longue vie*, in *La Comédie humaine*, X, op. cit., p. 298. Les italiques sont de l'auteur.

⁵ Théophile Gautier observe ironiquement qu'« il est indécent aujourd'hui de ne pas avoir fait un livre, un livre de contes, tout au moins » (Théophile Gautier, « Préface », *Les Jeunes-France. Romans goguenards*, in *Œuvres*, op. cit., p. 25). Lacroix constate dans l'« Introduction » aux *Vieux Conteurs Français*, qu'« aujourd'hui, la vogue est au Conte, et les libraires ne sèment plus que conteurs » (Paul Lacroix, *Les vieux Conteurs Français*, op. cit., p. IX).

l'intrigue de ses romans historiques de grivoiseries amusantes et de férocité sexuelle, le tout sous couvert d'instruction. Il respecte ainsi son statut d'érudit amateur de trivialités.

b) Partager un savoir grivois

Pour que son projet reste sérieux, le bibliophile doit conserver l'objectivité de l'historien. C'est pourquoi ses récits ne regorgent pas d'anecdotes croustillantes sur la manière de vivre au Moyen Âge. Celles-ci sont distillées avec parcimonie et traitées parfois sur un ton critique. Il utilise alors les stéréotypes du roman historique et les détourne par la référence sexuelle afin de montrer la qualité de ses travaux et de prouver sa supériorité sur ses rivaux. L'étymologie des noms de lieux, la description du costume ou encore le portrait des personnages unissent l'écrivain et le lecteur autour d'un savoir grivois commun.

Le bibliophile prend soin de montrer le sérieux de ses recherches afin de renforcer la scénographie imaginée par Lacroix. Par exemple, pour écrire l'histoire de la ville d'Abbeville, il fait référence au « géographe Samson »¹. Il propose au lecteur la version des savants et sa propre version de l'étymologie d'Abbeville afin de justifier le surnom de la ville : la Pucelle. Cette présentation est habituelle dans les romans historiques du bibliophile mais ici, il y associe un élément grivois. En effet, Louis XI promet de conserver les statuts de la ville et Lacroix conclut que la Pucelle ne fut jamais forcée par les armes. A travers cette anecdote, il instruit et divertit un lecteur coutumier des rappels étymologiques. Il corrige même les erreurs de ses confrères, prouvant sa supériorité et se mettant en valeur. Par exemple, Lacroix fait le portrait d'Anne Boylen à propos de laquelle l'opinion des historiens diverge. Il critique cette manière de procéder car « on est forcé de croire la moitié des uns et des autres pour approcher la vérité »². Il énonce un avis différent des commentateurs et rétablit *sa* vérité. Son portrait d'Anne Boylen met en valeur les qualités physiques et artistiques mais insiste également sur quelques défauts physiques et moraux. Lacroix fait d'elle un personnage féérique, aux cheveux roux, ayant six doigts à la main gauche, qui est finalement « un être à part, idéal, aérien, qui tenait de la sylphide, semblait plutôt voler que marcher, chanter plutôt que parler, et n'avait de terrestre qu'un prodigieux amour de l'humanité »³. « C'était Viviane, Melusine ou quelque autre fée du temps

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 99.

jadis »¹, conclut-il, émerveillé face à cette créature d'un autre monde. Elle est aussi la bonne fée de Marie et de Charles, et favorise de son mieux leur amour adultère grâce à sa « vertu divinatoire »². « Semblable à une fée aérienne »³, elle hypnotise les hommes de son « éclat de rire harmonieux »⁴ et de ses mouvements envoûtants. Lacroix rend ici un hommage à la simplicité d'autrefois. La magie est encore présente dans ce monde, dans de rares personnes, même si ces dernières l'utilisent pour leur propre profit. De plus, en accentuant la séduction de son personnage, Lacroix réhabilite une personnalité controversée à qui on reprochait sa beauté tentatrice. Il fait d'elle une femme manipulatrice qui joue avec le désir masculin mais le lecteur lui conserve toute sa sympathie grâce à l'incursion rafraîchissante du merveilleux au sein de la grande histoire. La référence au conte participe à la volonté d'instruire par un récit plaisant. Le lecteur se laisse guider par la féerie qui entoure la jeune fille et se plonge avec volupté dans une rêverie érotique.

Le bibliophile soigne le portrait de ses personnages et porte une grande attention à la description de leurs vêtements. Il souligne alors l'originalité de certains accessoires et porte un jugement faussement moralisateur sur leur fonction. Ainsi, il explique que « la braguette était un vêtement malhonnête annexé aux chausses et destiné à mettre en relief les parties du corps que la pudeur prescrit de cacher depuis Adam, qui couvrit sa nudité de feuilles de palmier ; il était réservé à François I^{er} d'introduire la braguette dans les modes de sa cour »⁵. La référence biblique permet de se donner bonne conscience et de garantir la moralité de l'écrivain. De plus, il ajoute une précision historique pour montrer qu'il a la volonté d'instruire son lecteur. Il ne s'agit pas de nommer la braguette pour le plaisir de choquer mais bien de donner son origine. Cependant, cette *leçon* marque plus fortement l'esprit du lecteur par la suggestion que par le mot précis. En se réclamant de la « pudeur », le bibliophile se donne une apparente probité. Mais cette censure personnelle déplace la présence de l'obscénité du texte à l'imagination perverse du public. De plus, en précisant

¹ *Ibid.*, p. 100. Lacroix insiste sur l'aspect merveilleux de la jeune femme. Ainsi, le Duc de Valois se demande « quelle est cette gente magicienne et mirifique pucelle qui sait chanter comme une sirène et baller comme Terpsichore ? » (*Ibid.*, p. 137). Terpsichore est la muse de la danse et la mère des Sirènes.

² *Ibid.*, p. 236. Elle prédit à Marie le retour de Charles Brandon et lui conseille de ne pas croire le duc car il aime une autre femme – elle-même. Cette caractéristique est récurrente : « Annette, qui voit les choses futures plus clairement que moi les présentes » (*Ibid.*, II, p. 78) ; « Anne Boylen, laquelle sait et prophétise l'avenir très-pertinemment, à la mode des devineresses d'Ecosse » (*Ibid.*, II, p. 126).

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ *Ibid.*, p. 27. Il évoque également dans *Les Francs-Taupins* la braguette de Jacquet, ouverture « d'un usage assez indécent, retenu par des nœuds de soie » (Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 121).

dans un autre récit qu'elle est « si gaiement célébrée depuis par Rabelais »¹, il revendique un héritage plein de verve comique qui désavoue toute attitude moralisatrice.

Il procède de la même manière lors qu'il constate que Valentine utilise des souliers à la poulaine « que l'Eglise a jugés indécents et hérétiques »², et que Charles V regrette le port de ces chaussures qui vont à l'encontre des « bonnes mœurs, en dérision de Dieu et de l'église, par vanité mondaine et folles présomptions »³. Le bibliophile complète sa description par des informations historiques et précise que « ces souliers ridicules [...] furent à la mode pendant quatre siècles, et [qu'on les] avait ornés plus ridiculement encore peu d'années avant que Charles V les eût défendus sous peine d'amende »⁴. Il attribue enfin à la poulaine le pouvoir d'avoir « seule exercé l'imagination naïve de ce temps-là »⁵. La mise à distance temporelle – ce temps-là – permet de critiquer les mœurs de l'époque de manière détournée. L'adjectif « naïve », souvent utilisé pour glorifier le Moyen Âge, se teinte ici de moquerie. L'époque contemporaine semble supérieure. Mais est-ce vrai pour autant ? Le bibliophile ne souligne-t-il pas plutôt la perversion de son époque qui a perdu sa naïveté et qui se complaît dans un érotisme plus violent ?

L'érudition est un moyen pour Lacroix de légitimer la grivoiserie de ses propos. Il n'est pas l'inventeur de ces anecdotes mais simplement celui qui les partage. Il respecte ainsi son désir d'offrir une instruction à la fois plaisante et érudite. Mais il cherche également à éduquer son lecteur. Il confronte alors ce dernier à ses peurs et lui donne les moyens de s'en éloigner.

c) Libérer l'homme des croyances populaires

Le projet de Lacroix repose sur la prise de conscience par le public de l'influence des superstitions sur son mode de vie. A la même époque, le conte fantastique est à la mode⁶. La sorcellerie, les fantômes, les cimetières sont familiers des lecteurs qui recherchent cet entourage particulier. Cependant, Lacroix condamne cet engouement et énonce clairement ses théories lorsqu'il explique son projet d'éducation historique à destination des enfants :

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 41.

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ « L'âge d'or du fantastique coïncide donc avec le Romantisme et, en une trentaine d'années, de 1820 à 1850 environ, ce genre inédit donne ses chefs-d'œuvre » (Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la Littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles) – L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, tome I, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, p. 122).

Je n'approuve pas des plaisirs nuisibles ; ces revenants, ces diables, ces morts, qui font vos délices, ne valent pas les Contes de Perrault, que vous avez lus sans doute. Oui, mes amis, on vous apprend le faux, pour vous laisser ignorer le vrai. J'aime mieux des contes bleus, que des contes noirs ; pourtant, je ne suis pas grand partisan des ogres et des fées, qui ont été jadis inventés par les nourrices, pour empêcher les enfants de pleurer et de crier¹.

Il rend un nouvel hommage aux conteurs anciens, lus mais délaissés au profit de délices plus modernes. Il dénonce également la volonté de laisser les plus jeunes dans l'ignorance en permettant la propagation de croyances fantastiques. Malgré tout, le bibliophile cède à cet attrait pour l'irrationnel : il faut bien que le livre se vende ! Et ne se présente-t-il pas comme un croque-mitaine effrayant aux yeux des enfants ?

Ce projet s'étend aux adultes, avec pour principale différence l'érotisation de l'histoire. D'ailleurs, il n'écrit pas de théorie pour défendre cette conception. Le plaisir sexuel est sous-entendu. Revendiquer sa présence aurait pour conséquence de ranger ses œuvres sous une étiquette licencieuse. Lacroix se sert de l'érotisme pour attirer le lecteur adulte et profite de cet appât efficace pour dénoncer les superstitions qui emprisonnent l'esprit de ses contemporains. Il propose ainsi un modèle de récit fantastique différent afin de remettre en question les croyances de son lecteur. Par exemple, *La Danse macabre*, sous-titrée *Histoire fantastique du XV^e siècle*, lui offre l'occasion de mettre en scène sa propre compréhension de ce genre. Il nous livre un récit dans l'air du temps mais conserve son originalité. Chez Lacroix, point d'hésitation entre le réel et le surnaturel² : tout est vrai, du moins aux yeux du lecteur du XIX^e siècle. Seuls les personnages sont sujets à des hallucinations, à des visions, à des délires qu'ils adoptent sans réfléchir comme réels. Toutefois, l'auteur délivre toujours une explication rationnelle qui permet de mieux comprendre la société médiévale. Il se démarque ainsi de ses contemporains grâce à cette volonté d'instruire *à tout prix* qui supprime toute hésitation. La norme n'est pas transgressée et le lecteur observe les faits avec logique. De plus, en se moquant allégrement de ses personnages, le bibliophile permet au public de prendre conscience de ses propres erreurs et d'adapter son comportement face à des événements en apparence inexplicables. Il insiste également sur l'évocation du faible niveau d'instruction des

¹ Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, op. cit., pp. 22-23.

² Todorov définit le fantastique comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 29). Toutefois, un récit fantastique ne se caractérise pas uniquement par l'hésitation. Il y a aussi le cadre, l'utilisation de créatures surnaturelles, la transgression par rapport à une norme admise par tous, ou encore la proposition d'une explication psychologique. (Voir à ce sujet Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951 et Francis Dubos, op. cit.).

hommes de l'époque afin d'expliquer l'origine de leurs peurs, justifiant par l'écriture de ses récits l'importance de la démocratisation du savoir.

Le rôle de l'écrivain est de donner au lecteur les moyens de réfléchir sur des événements en apparence mystérieux. Il faut chasser les superstitions, symboles d'une époque où l'homme se laissait dominer par ses craintes. Plus cet apprentissage se fait tôt, plus il est efficace. En côtoyant les enfants du comte de P..., le bibliophile constate « l'aberration mentale qui menaçait de survivre à l'inexpérience de leur âge, chez ces pauvres enfants, imbus de préjugés superstitieux, car ils ne trouvaient pas de raisonnements à opposer à la peur, qui abat les forces du corps après l'épuisement de celles de l'âme »¹. Il refuse cette régression morale et se donne alors pour mission de corriger leur instruction. Ses contes dévoilent le secret des peurs enfantines et prouvent qu'elles n'ont aucune origine surnaturelle. Sa méthode est efficace – même s'il en est le seul juge – : Philippe, éduqué par le bibliophile, n'a plus peur des bruits qui hantent la demeure de ses parents et transmet à ses propres enfants les contes de son maître pour qu'ils ne soient pas à leur tour sous l'emprise d'une imagination inquiétante².

L'étude de la mise en scène du loup-garou et du pacte démoniaque montrera comment le bibliophile applique son système d'éducation historique dans son œuvre.

1. Le loup-garou

Le bibliophile écrit sans en avoir l'air une histoire des superstitions et déconstruit des représentations en s'appuyant notamment sur l'érotisation de l'histoire. La mise en scène de la figure du loup-garou est représentative de cette volonté de faire évoluer les mentalités. Lacroix met en scène cette créature fantastique dans deux textes : « Le loup-garou, superstition du Berri », un conte publié en 1833 dans *Le livre des conteurs*, et *Les Francs-Taupins*. Il nous a paru intéressant d'étudier le premier récit qui, même s'il n'est pas un conte historique, associe les représentations populaires du loup-garou à la sexualité.

Dans « Le loup-garou », le bibliophile narre les événements qui poussent Simon, amoureux de la Solanges, l'épouse du boucher Claude Lorry, à se déguiser en loup-garou pour se nourrir et surtout pour empêcher le mari de coucher avec sa femme. Ce récit, qui se fonde sur une situation comique traditionnelle, s'accompagne de force détails effrayants et sanglants. Lacroix s'amuse à déranger le lecteur en lui présentant une intrigue peu

¹ Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, op. cit., p. 13.

² « En fait de contes [...], je ne connais que les histoires du bibliophile Jacob » (*Ibid.*, p. 26).

conforme à la bienséance. Par exemple, le boucher découpe la main du loup-garou afin d'identifier l'humain qui se cache derrière l'animal et le bibliophile insiste sur l'aspect de la blessure. Dans *Les Francs-Taupins*, Lacroix met en scène le personnage d'Ambroise qui porte un masque de loup, conforme à sa véritable personnalité, afin d'enlever sa sœur, Jeanne Sanglier, qu'il aime d'un amour féroce et exclusif. Ceux qui le croisent sont effrayés par ce loup-garou accompagné de pillards qui saccagent la ville de Barbezieux. Dans ces deux textes, Lacroix insiste sur la puissance des superstitions qui enlèvent à l'homme toute faculté de raisonner face à un événement qu'il ne comprend pas. Pour démontrer le non-sens de sa réaction, le bibliophile rationalise les faits en les sexualisant puis délivre la leçon à retenir : l'homme est bien plus dangereux que les créatures qui hantent les croyances.

Lacroix fait respecter la méthode utilisée dans ses autres ouvrages. Ainsi, au début du « Loup-garou », il recherche l'origine des croyances qui donnent vie à au monstre, fait référence aux auteurs qui en ont parlé et donne l'étymologie du nom. Il a toujours le désir d'instruire le lecteur et évoque la « dénomination historique »¹ d'un lieu qui a gardé le même nom en 1830. Lacroix fait le bilan des connaissances et fait honneur à sa réputation. Pourtant, il respecte quelques caractéristiques du conte : « il y a quelques années de cela »² est une indication temporelle peu précise. Marqué par le sort, le héros assiste, impuissant, au décès en une seule semaine des six membres qui composent sa famille. Simon se retrouve abandonné et craint de ses voisins. Seules les femmes compatissent au malheur de ce jeune homme qui associe virilité et « grâce rustique »³. Rejeté de tous, mourant de faim, il n'aspire pas à la mort car il est amoureux d'une femme mariée. Lacroix s'amuse du pouvoir du désir car, malgré sa réputation, la beauté particulière de Simon, qui aurait été sublime s'il avait connu une autre vie, attire les femmes et les pousse à voir au-delà des apparences⁴.

Un soir, Simon trouve un déguisement de loup-garou. Ce dernier est un héritage familial, un trésor caché, un moyen de sortir de sa pauvreté en devenant la créature tant crainte. Lacroix montre que la superstition n'est que la construction populaire d'un fait logique. Le bibliophile compose finalement une histoire populaire dont la violence et la

¹ Paul Lacroix, « Le loup-garou, superstition du Berri », in *Le livre des conteurs*, tome II, Paris, Allardin, 1833, p. 271.

² *Ibid.*, p. 257.

³ *Ibid.*, p. 265. Il a « un corps harmonieusement robuste » (*Ibid.*, p. 265) et fait preuve d'une « noblesse sauvage » (*Ibid.*, p. 265).

⁴ « Les femmes seules le plaignaient, et osaient le mieux juger » (*Ibid.*, p. 265).

peur sont des thèmes fédérateurs. C'est pourquoi il dégoûte volontairement le lecteur. Par exemple les habitants croient que les membres de la famille Gorde, qu'ils accusent d'être des loups-garous, fréquentent le cimetière pour « ronger les os des morts et sucer le sang des vivans »¹. En confrontant le lecteur aussi brutalement à la *vérité* et en révélant la véritable origine du loup-garou, Lacroix décrédibilise les croyances et critique les méfaits de cette « province ignorante »². Il procède de la même manière dans *Les Francs-Taupins*. Le lecteur sait qu'Ambroise revêt le masque de loup qui lui ouvrira les portes de la ville de Barbezieux. A aucun moment il ne doute de l'origine humaine de cet animal et assiste, impuissant, aux conséquences de l'« imagination »³ débordante du garde qui, paralysé par la peur, laisse les « esprits malfaisants »⁴ entrer dans la ville au lieu de sonner l'alarme.

Pour insister sur la crédulité humaine, le bibliophile sexualise les événements. Ainsi, Simon et Ambroise prennent l'apparence du loup-garou pour satisfaire leur appétit charnel. Mais ils ne vivent pas cette transformation sur le même mode : drolatique pour l'orphelin, frénétique pour le moine. Simon revêt le déguisement de loup-garou parce qu'il a faim. Sa première victime est le boucher à qui il impose également un carême sexuel au risque de se voir dévorer : « Je mangerai de la viande crue plutôt que de manger de ta chair ; donne donc, et n'oublie pas de me réserver ma part [...]. Je te défends de caresser ta femme pendant dix jours »⁵. Simon a faim de viande et de sexe et se réserve les morceaux de choix de ces deux envies. Le bibliophile se moque de la crédulité du boucher et le lecteur s'amuse aux dépens du personnage. Il cautionne ainsi la conduite de Simon et attend avec impatience la suite du conte. On ne retrouve pas ici la férocité habituelle des récits de Lacroix. Le récit historique demande de la violence alors que le conte la tempère et la détourne par un comique grivois. Simon Gorde se fait maître de « la viande et la femme »⁶ du boucher. La conjonction de coordination « et » place la pièce de bœuf et l'épouse sur le même plan. La femme n'est qu'une possession que convoitent les hommes. En devenant le propriétaire des biens du boucher, Simon Gorde satisfait ses besoins alimentaires et sexuels. Il le confirme en s'exclamant, lorsqu'il rencontre les époux : « Ta femme, c'est ta femme que je veux ! Si tu ne me la donnes pas de bonne volonté, je vous

¹ *Ibid.*, p. 259.

² *Ibid.*, p. 257.

³ Paul Lacroix, *LFT*, I, p. 220.

⁴ *Ibid.*, 221.

⁵ Paul Lacroix, « Le loup-garou, superstition du Berri », *op. cit.*, p. 273.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

tuerai tous les deux »¹. Le comique de situation est ici associé à la menace de mort. La peur des personnages s'oppose à l'hilarité du lecteur qui est dans le secret des intentions de Simon. Le désir sexuel est clairement dit mais il n'est pas compris de la même manière par le mari, son épouse et le lecteur. Cette menace faite *pour rire* amuse le lecteur qui accepte alors la présence du sexe dans le récit. L'enlèvement de la femme aimée se transforme en rendez-vous amoureux que, le lendemain, l'épouse traduit par une simple promenade dans les bois.

Le conte bascule néanmoins dans le drolatique et le hideux lorsque Claude Lorry confie ses mésaventures au sacristain. Ce dernier lui conseille de couper la patte du loup-garou, ce qu'il fait avec réussite le soir même. Il lance son trophée ensanglanté sur le lit de sa femme, prouvant ainsi sa virilité et sa supériorité sur le loup. Solanges, comprenant le drame qui s'est passé durant la nuit, se précipite chez son amant. L'époux arrive peu après pour constater l'identité de la victime. Lacroix réinvente la scène de l'irruption du mari alors que les deux amants sont ensemble. Il lui donne une apparence frénétique puisque Simon a la main tranchée et les traces de sang recouvrent les draps sous lesquels s'est cachée Solanges. Grâce à une ruse, cette dernière sauve son amant et enlève tout soupçon chez son époux. Elle utilise même la main sectionnée pour hanter ce dernier qui essaie sans succès de se débarrasser. Il finit par mettre fin à ses jours et on retrouve « son corps gonflé et verdâtre »² tenant fermement « une main coupée qu'il avait mordue dans les convulsions du suicide »³. Sa disparition tragique permet à Solanges d'épouser Simon Gorde un an plus tard. Le conte se termine sur une fin heureuse.

Le drolatique, mélange de sexualité, de comique et de fantastique, crée de la distance entre les croyances populaires et le récit des faits. Le tout est traité sur le ton de la plaisanterie. Même s'il est parfois dégoûté par la présence du sang, à aucun moment le lecteur ne tremble pour les personnages. Il sait qu'il lit un conte et ressent ce plaisir ensorcelant de se plonger dans une histoire à la limite du bon goût. Confronté à ses propres peurs, il comprend que les superstitions se fondent sur une mauvaise interprétation de la réalité et non sur l'existence véritable de créatures maléfiques.

Le bibliophile insiste davantage sur l'aspect démoniaque de l'animal dans *Les Francs-Taupins*. Tous ceux qui croisent Ambroise sont pétrifiés par la peur et sont

¹ *Ibid.*, p. 278.

² *Ibid.*, p. 289.

³ *Ibid.*, p. 289.

persuadés d'avoir vu « le diable, messire Satanas ou son lieutenant Belzébuth »¹. Le lecteur, placé dans la confiance, connaît la véritable identité du loup-garou. Le moine n'a qu'une obsession : enlever Jeanne et en devenir l'époux et le maître. Elle représente le trésor le plus précieux de la ville qu'il livre au pillage des routiers. Lacroix donne ici à son récit une tonalité frénétique. Barbezieux, en proie aux flammes et à la violence, est le lieu de l'enlèvement d'une magnifique jeune fille par un loup-garou. Ce dernier fait preuve d'une violence extrême et n'hésite pas à tuer pour prendre celle pour qui il s'est damné. Le bibliophile joue avec les représentations populaires de l'animal pour critiquer les superstitions. Pourtant, ce n'est pas le loup-garou qui effraie le plus le lecteur mais bien l'homme qui prend son apparence. Jeanne ne s'y trompe pas : « Cette tête de loup lui causait moins de dégoût que le visage du moine »² et en apprenant l'identité de celui qui se dissimule sous le masque, elle imagine son visage « impitoyable, souriant de dépit, rouge de luxure, menaçant et terrible »³, beaucoup plus effrayant qu'un véritable loup-garou.

Ces deux récits dénoncent les méfaits de l'ignorance et mettent en valeur les malheurs qui entourent les victimes de ces croyances. Le véritable danger ne réside pas dans les créatures démoniaques mais dans l'homme lui-même. En effet, Ambroise est bien plus dangereux que le loup derrière lequel il se cache. Le saccage de la ville et l'enlèvement de Jeanne, qui se conclut par le viol de la jeune fille, est une démonstration cruelle et efficace de la théorie de Lacroix. Comme dans le cas des contes destinés aux enfants, le bibliophile confronte la réalité aux superstitions afin d'en faire ressortir le ridicule. Mais lorsqu'il s'adresse à un public adulte, il se sert de la sexualité et souligne ainsi la matérialité des désirs humains qui animent ces créatures imaginaires. Il lutte ainsi contre le goût pour le fantastique mais dans le même temps utilise les stéréotypes du genre pour s'assurer un succès littéraire. L'exagération des procédés et la révélation au grand jour de l'ineptie des superstitions ridiculisent les personnages et participent à l'éducation du lecteur. Ce dernier, confronté à ses propres croyances, se sent ridicule lui-aussi. Le public joue donc à se faire peur mais Lacroix lui impose une pratique littéraire différente par l'appel à la sexualité. Écrivains et lecteurs se livrent à cette comédie. Le pacte est conclu sur une promesse de plaisirs partagés : celui de l'enseignement et celui, presque physique, de savoir son désir d'émotions fortes bientôt satisfait.

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 248.

² *Ibid.*, p. 240.

³ *Ibid.*, p. 246.

2. *Le pacte diabolique*

Lacroix transforme un thème traditionnel du fantastique – le pacte diabolique – en y associant l'impérieuse nécessité de satisfaire un désir sexuel. Comme nous l'avons expliqué précédemment, Lacroix dénonce les mensonges d'un genre qui enferme le lecteur dans d'effrayantes croyances. Ce qui nous intéresse ici est de montrer de quelle manière la parodie du fantastique ancre le roman historique dans la réalité et participe à la poétique de Lacroix.

Le Roi des Ribauds et *La Danse macabre* mettent en scène des pactes diaboliques. Dans le premier, Balthazar Villon recherche auprès du Magnifique le moyen de rendre Louis XI incapable d'honorer sa jeune épouse le soir de ses noces. Dans le second, Benjamin achète auprès de Macabre le droit de violer Jehanne alors qu'elle est endormie dans une étuve, et Giborne promet à Culdoë un enfant nouveau-né en échange de son silence sur les profanations qu'elle commet au cimetière. La réalisation ou l'obstacle à un acte sexuel est l'enjeu des deux premiers pactes. Le troisième se caractérise par la violence sexuelle qui résulte de l'accord.

Dans *Le Roi des Ribauds*, Lacroix offre l'image d'un Moyen Âge sombre, dangereux, durant lequel la science est caractérisée par un « bizarre assemblage et [une] odieuse malpropreté »¹. Il faut marquer les esprits et cela fait partie du *jeu* du romancier. Il fait appel au bon sens du lecteur pour lui démontrer que la sorcellerie n'existe que dans l'imagination fertile de celui qui se laisse abuser. Le lecteur progresse à travers le personnage de Balthazar Villon et partage ses sentiments. L'« imagination »² de Villon donne vie à ses frayeurs et Lacroix accumule les obstacles fantastiques pour s'amuser de ses peurs ridicules. La parodie tient ici à l'exagération des procédés d'écriture qui caractérisent le fantastique : le champ lexical de l'horreur est omniprésent et caractérise l'intention d'en faire le plus possible pour dégoûter le lecteur. Toutefois, le procédé est tellement visible que l'excès devient risible, surtout lorsque Lacroix explique de manière rationnelle le choix des éléments du *décor*. Les sens sont en éveil dans cette description : les cris des animaux, les odeurs de fumée, la couleur des flammes et des potions, la chaleur de la pièce participent au rabaissement du fantastique qui trouve son point culminant lorsque le lecteur apprend que le porc du Magnifique s'appelle Légion.

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, pp. 157-158.

² *Ibid.*, p. 159.

Lacroix est un véritable metteur en scène. Il donne du sens à chaque élément du décor et ses personnages donnent l'impression de jouer un rôle. Ainsi, le Magnifique se sert de son rire sardonique, théâtral, « parcourant toute l'octave de bas en haut et de haut en bas »¹ pour terrifier Balthazar Villon. Il prend plaisir à se faire passer pour l'agent du démon et voit en son visiteur l'élève qu'il recherchait depuis longtemps. Il le domine et fait preuve d'autorité et d'ironie lorsqu'il interroge le jeune homme : « Penses-tu voler le diable même ? »²

Mais que vient faire Balthazar Villon dans ce lieu terrifiant ? Trouver un remède qui rendra le roi incapable d'honorer la reine la nuit des noces : « Baillez-moi recette pour éteindre feu d'amour, et maléficier cil que je voudrai, tant qu'il fasse carême perpétuel et ne touche onc à la chair »³. Réponse amusée du Magnifique : sa potion a « de quoi réduire à chasteté une armée de cerfs en rut »⁴. Le lecteur se retrouve face à un pacte drolatique : comique, sexualité et atmosphère diabolique sont associés. Il s'attend à des aventures licencieuses et met de côté l'inquiétude provoquée par l'insertion d'éléments fantastiques.

En échange de la potion, Villon doit organiser un rendez-vous entre le Magnifique et le duc de Valois. « Engage ta foi »⁵ ; « recevez ma foi avec ma dextre »⁶, tels sont les termes sur lesquels l'accord est entériné. Cette demande est éloignée des pactes démoniaques traditionnels. Lacroix écrit un roman historique et non fantastique. Lors d'une autre rencontre, le Magnifique lui annonce le prix de cet accord : « Désormais ton âme et aussi ton corps m'appartiennent par droit de conquête »⁷. Le prétendu sorcier renforce son emprise sur l'esprit de Villon en se faisant passer pour un véritable démon.

Lacroix ne laisse finalement aucune place à l'hésitation entre l'explication rationnelle et le raisonnement qui se fonde sur l'inconcevable. Il critique ainsi l'influence des superstitions en opposant la croyance au démon à la matérialité du désir sexuel. Il procède de la même manière dans *La Danse macabre*. En effet, le caveau de Macabre est semblable, pour Benjamin, à l'entrée de l'enfer⁸. Il y est mené par « la main froide [... d']

¹ *Ibid.*, p. 296.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁸ Lacroix insiste sur l'aspect repoussant de l'habitation en multipliant les dénominations dans un même paragraphe. C'est un « repaire », une « habitation lugubre », un « caveau », un « cloaque » (Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 108).

un guide invisible »¹. Il n'agit plus par volonté et est entraîné malgré lui vers ce lieu immoral. Nous ne sommes plus chez les hommes mais dans un monde qui les *utilise*². « Tout à coup la porte du guifs qui paraissait éternellement fermée, comme celle d'un tombeau, s'ébranl[e] sans bruit »³ et une femme sort. Benjamin entre et la porte est aussitôt verrouillée. La comparaison morbide installe le cadre du pacte démoniaque et l'adverbe « éternellement » renforce l'idée que Benjamin est manipulé par une force supérieure. *On* le conduit à Macabre. Il vit alors une véritable descente aux enfers. Le lecteur s'attend à la conclusion d'un pacte diabolique. Le cadre s'y prête parfaitement. Lacroix fait tout pour qu'on choisisse cette hypothèse. Le plaisir de l'écrivain à multiplier les détails dérangeants est perceptible. Il s'amuse à jouer avec les codes et installe une atmosphère effrayante.

La Danse macabre confronte également le lecteur à cette *réalité*. Le bibliophile met en scène deux pactes diaboliques. Le premier se conclut entre Benjamin et Macabre, gardien du cimetière des Saints Innocents que tout le monde prend pour un sorcier. Le second se fait entre Giborne, l'épouse de Macabre, et Culdoë, un terrifiant juif.

Benjamin est prêt à tout pour obtenir 20 écus d'or afin d'acheter le droit de violer Jehanne. Lorsque Macabre apprend ce qui amène le jeune homme, il accepte de lui offrir son aide en posant malgré tout une condition : jouer un rôle dans la danse macabre. Le pacte est finalement une proposition de travail bien honnête ! Toutefois, Benjamin est peut-être le plus vil puisqu'il est prêt à vendre son âme « à la mode des Juifs, et [...] à la façon des chrétiens »⁴ pour corrompre Jehanne : le mal a une belle et trompeuse apparence.

La surprenante conclusion de la rencontre ramène le lecteur à la banalité du quotidien. Lacroix rabaisse le genre du récit fantastique en déjouant les attentes de son public. Le grotesque de la situation est ainsi mis en valeur par la matérialité des préoccupations des personnages. Il n'y a ni diable ni sorcier dans ce roman, uniquement des êtres humains victimes ou complices des superstitions.

Lacroix oppose à cette transformation amusante du pacte diabolique un autre accord. Giborne vient demander « les atours et mascarades desquels besoin est pour la représentation de son jeu »⁵, c'est-à-dire le spectacle de Macabre. Culdoë, lui, veut une part

¹ *Ibid.*, p. 108.

² Macabre alimente sa lampe avec de la graisse humaine.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

des profits que retire le fossoyeur de la vente des objets volés directement dans la tombe des défunts. Le commerce des morts est une nouvelle fois le thème de la conversation. Le lecteur est choqué de voir les personnages débattre avec tant de facilité d'un négoce aussi infâme. Mais le juif, se souvenant du vœu qu'il doit réaliser en l'honneur de son dieu, propose à Giborne un pacte : il lui accordera ce qu'elle désire en échange d'« un enfant mâle nouveau-né, au jour du vendredi de la Pâque »¹. Nous sommes ici en présence du véritable pacte avec le diable et Giborne ne se méprend pas sur la nature de son interlocuteur. Elle conclut cet accord de bon cœur, sans se poser de questions.

Le bibliophile prouve une nouvelle fois que l'homme, et non les démons, représente le véritable danger. Il renverse les codes du pacte en installant chaque personnage dans une humanité bien cruelle puisque le jeune enfant remis au juif sera crucifié et aura les parties génitales tranchées. Le lecteur n'a aucun doute sur les origines bien terrestres des personnages et s'effraie d'autant plus qu'il n'y a ici aucune invention superstitieuse. Le sacrifice s'inspire d'un fait qui s'est déjà produit puisque les personnages reconstituent un événement historique avéré dans sa violence et son horreur.

Le système d'éducation historique du bibliophile repose sur l'explication systématique de chaque événement en apparence irrationnel. Il ne laisse jamais le lecteur hésiter sur l'origine de ses peurs et démontre au contraire qu'elles sont infondées et reposent sur l'envie de satisfaire un désir – souvent sexuel. Il joue ainsi sur l'attrait du fantastique puisque seuls ses personnages sont victimes de leurs croyances. De son côté, le lecteur observe, amusé, le déroulement de l'intrigue et se sent supérieur car il détient désormais la vérité. La réussite du projet de Lacroix réside donc dans cette aptitude donnée au public de mettre à distance ses propres superstitions.

Le roman est le genre idéal pour élaborer une histoire à la fois instructive et divertissante. Malgré la mauvaise réputation du genre, le bibliophile s'amuse à provoquer son public en s'intéressant aux mœurs surtout intimes de ses personnages. L'érotisation de l'histoire devient alors un argument à la fois commercial – le bibliophile a l'image d'un écrivain à l'imagination débordante – et éducatif – il montre les excès commis au nom de la passion amoureuse. Mais elle pose aussi la question des limites du roman historique et de ses frontières avec le conte fantastique, et plus généralement avec les autres genres

¹ *Ibid.* p. 120.

littéraires. Le roman historique, tel que le conçoit Lacroix, doit plaire au lecteur et pour cela, il s'inspire des genres qui ont du succès. Le mélodrame, les contes merveilleux ou fantastiques, les récits de chevalerie sont autant de modèles qui mettent en place une véritable dramaturgie de l'histoire. Le bibliophile propose ainsi une autre histoire qui, grâce à la parodie, amuse et instruit le public.

Chapitre III – Proposer une autre histoire

Lacroix, à propos des *Soirées* explique que « ce livre était l'essai d'un nouveau genre de composition historique ; il a réussi au-delà de [s]es espérances »¹. D'ailleurs, dans la « Notice » qui introduit l'ouvrage, le bibliophile constate que les auditeurs de Scott exercent sur le public une « extase magnétique »². Il annonce ainsi l'attrait que ces histoires auront sur les lecteurs et exprime la certitude d'une réussite inévitable.

Le succès du recueil vient de ce modèle d'écriture fondé sur l'érotisation de l'histoire et le plaisir pris lors de la lecture. Le public, ainsi conquis, découvre une autre vérité, celle de la sexualité et de l'érotisme. En effet, puisque « la pratique du récit historique ainsi que l'invention d'un nouveau discours *sur* et *de* l'Histoire font figure de parcours obligé dans l'apprentissage de l'écrivain sous la Restauration »³, Lacroix se démarque de ses contemporains et associe la tentation de l'érotisme au sérieux de l'histoire. Il se place en marge des événements importants et prend du recul par rapport à la version diffusée par l'historiographie traditionnelle.

La parodie a sa place dans le projet du bibliophile. Ce dernier réinterprète les textes et s'amuse avec les faits mais aussi avec les genres littéraires. En effet, Lacroix fait du roman historique un espace d'expérimentation qui explore les limites du romanesque. Sous sa plume, l'histoire se fait drame, comédie ou encore tragédie. Ce mélange des genres pousse le bibliophile à s'interroger sur les rapports entre vérité et vraisemblance. Quelle est la place du sérieux et de l'objectivité dans une telle entreprise ? Son projet est-il réussi ?

A) Dramatiser l'histoire

Lacroix qualifie les récits des *Soirées* de « petits drames historiques »⁴. Il annonce ainsi sa volonté de théâtraliser l'histoire, de la dramatiser afin d'amener des émotions sur la scène historique. Il reproche en effet à l'historiographie traditionnelle d'ignorer les sentiments qui ont motivé les actions des grands hommes et partage avec Balzac le désir de

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Catherine Nesci, « Balzac et l'incontinence de l'Histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *op. cit.*, p. 352.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 20.

donner sa place à l'Eros. Le succès des *Soirées* vient donc, selon un journaliste du *Mercur* de France, de l'union de « toute la vérité de l'histoire aux ressorts du drame »¹.

Dans le cas du bibliophile, l'imitation fidèle des codes d'écriture du roman historique est perturbée par l'insertion de la sexualité. Elle opère ainsi une transformation parodique des stéréotypes et propose un modèle de lecture original². En effet, Lacroix n'est pas en train de copier mais bien de créer. Le modèle du roman historique est déjà surexploité par la profusion d'imitateurs. Il faut chercher ailleurs – dans le mélange des genres et dans la sexualité – les conditions d'un renouvellement, d'une affirmation de sa propre originalité puisque « la parodie est un facteur important de l'évolution générale des genres »³. Elle est également « le signe qu'une forme ou qu'une convention est en train de devenir usée, et ainsi devient inutilisable eu égard aux exigences formelles des contemporains »⁴. Balzac ouvre la voie à une nouvelle forme du roman historique en devenant historien des mœurs contemporaines. Lacroix se consacre, lui, à faire redécouvrir celles du passé et ramène l'histoire à *la hauteur* du public.

En effet, en désacralisant la figure du grand homme, Lacroix partage la conception de Hugo qui considère que « les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques »⁵. Le drame permet de mettre à distance la bienséance classique et la morale historique. Le grand homme y perd sa réputation diffusée par les historiens mais y gagne en humanité. Il atteint ainsi sa vérité. La parodie, qui repose sur l'accentuation des vices qui animent cette « bête », est le moyen de parvenir à cette vérité. Nous avons montré précédemment de quelle manière Lacroix rabaisait le grand homme. Ce qui nous intéresse ici est d'étudier ce renversement des valeurs qui renouvelle le roman historique. La comparaison avec les codes de trois genres – le roman de chevalerie, le

¹ *Le Mercure de France du dix-neuvième siècle*, tome 32, 1831, p. 503. L'article est écrit à la parution du second volume des *Soirées*.

² Daniel Sangsue définit la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier » (Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, « Contours littéraires », Hachette supérieur, 1994, pp. 73-74). Cette définition a l'avantage de ne pas restreindre la parodie à une pratique critique. Il faut la considérer comme l'expression d'une volonté de créer un modèle original à partir de ce qui est déjà établi :

La parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice (Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », in *Poétique* n°36, 1978, p. 468).

³ *Ibid.*, p. 474. Elle reprend une idée de G. D. Kiremidjan.

⁴ *Ibid.*, p. 475.

⁵ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 42.

conte merveilleux et mélodrame – nous permettra de montrer par quels procédés la parodie parvient à renouveler le roman historique.

a) Le roman de chevalerie

Le bibliophile s’amuse avec les conventions du roman de chevalerie en mettant en avant les motivations de ses personnages. Le besoin de plaire ou la confrontation de force lors d’un tournoi sont autant de moyens détournés par Lacroix pour ancrer son récit dans l’histoire. Il n’hésite pas à dénigrer le genre lorsqu’un des personnages propose de faire jurer le connétable sur la Bible : « Autant serait de jurer sur la tête d’un chien ou dessus quelque roman de chevalerie ! »¹, répond le bâtard de Bourbon. Lacroix se moque de l’honneur chevaleresque et renvoie l’image d’une société en pleine mutation dans laquelle cette valeur n’a plus d’importance. La parodie repose sur la transformation ludique de situations connues du public afin de créer un cadre vraisemblable qui pousse ce dernier à s’interroger sur l’évolution de la société du Moyen Âge et, par extension, sur celle de l’époque contemporaine. En occultant le merveilleux et en insistant sur la sexualisation comique des événements, le bibliophile instruit son lecteur et lui propose un modèle plaisant qui correspond au goût du moment².

Lacroix s’inscrit donc dans une longue tradition mais il se distingue volontairement de ses modèles. Ainsi, Jean de La Roche est « une de ces apparitions que les anciens romanciers jettent toujours au milieu des fêtes et des tournois de la Table-Ronde »³. La référence à la Table ronde permet au lecteur de mieux comprendre l’état d’esprit du personnage qui recherche désespérément sa Dame. Ce rapprochement est assumé et marque la différence du bibliophile. Jean de La Roche appartient à l’histoire et contribue à la vraisemblance du récit dont il est un des personnages principaux.

A l’opposé de Jeanle jeune sire du Breuil s’extasie devant les prouesses littéraires des chevaliers et se demande « comment tel chevalier jouit de quarante belles pucelles sans désespérer ; comment tel autre, non moins avantage, ravit la dame du géant ou du roi mauresque ; ô les mirifiques histoires ! »⁴. La littérature courtoise et la loi ont forgé les fantasmes d’un jeune homme riche et sans expérience qui se voit, tel un chevalier et un

¹ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 215.

² Isabelle Durand-Le Guern montre que, parmi les situations attendues dans les romans qui se déroulent à l’époque médiévale, « presque tous les romans évoquent la chevalerie » (Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, *op. cit.*, p. 116) et que le duel judiciaire, appelé gage de bataille dans les romans de Lacroix, « constitue un motif médiéval particulièrement prisé » (*Ibid.*, p. 116).

³ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 119.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 115.

puissant seigneur, profiter de toutes les avenantes jeunes filles de son territoire. Cette interprétation sexuelle des romans de chevalerie offre au lecteur la vision d'une société corrompue et avide de sexe. Les hommes ne respectent plus les dames pour lesquelles ils se battent. Ainsi, la veille du tournoi organisé en l'honneur de Marie d'Angleterre, la conversation dévie sur les couleurs qu'arboreront les chevaliers. Pour se moquer, le duc de Valois demande à Bonivet s'il portera celles de la duchesse de Norfolk qui, malgré son âge avancé, poursuit le jeune homme de ses assiduités. Arthur Gouffier les rappelle à l'ordre : « Le devoir d'un vrai chevalier et homme de bien est de défendre la vertu des dames, et non d'y faire outrage »¹. Lacroix situe volontairement son intrigue à une époque de transition qui correspond à la perte des valeurs de la chevalerie. En effet, les personnages masculins jouent de cette séduction courtoise mais recherchent en réalité la seule satisfaction de leur pulsion. Par exemple, Goliath Cacodémon déclare à propos de Marie qu'il s'apprête à violer : « Je me fais servant d'une avenante pucelle que je déclare maîtresse mienne, et qu'il vous convient honorer »². Il se remet entièrement à ses désirs et déclare lui obéir aveuglément. Il fait tout pour lui plaire mais sa servitude illusoire renforce le comique de la situation. Tout n'est qu'apparat. Goliath détourne les codes courtois pour se donner de la contenance. Son unique désir est d'être le premier à abuser des charmes de la jeune fille. Il donne de l'importance à sa Dame et ses compagnons lui doivent obéissance. Cependant, il impose son choix et elle devient, de force, sa « maîtresse ».

Ce besoin de plaire et de satisfaire ses désirs se retrouve dans la transformation ludique de scènes typiques du roman de chevalerie. Par exemple, Anne Boylen joue la tentatrice auprès du duc de Valois et l'invite à la suivre dans un coin retiré du jardin afin de poursuivre leur rapprochement intime du matin. Interrompant leur baiser, elle confie au duc que la reine lui demande de simuler la froideur en sa présence afin de prouver son amour. En échange, il recevra la juste récompense de ses efforts : une relation sexuelle. Elle fait le lien entre les deux amants, rappelant l'épisode durant lequel Guenièvre, par l'intermédiaire d'une suivante, ordonne à Lancelot de combattre *au pire*. Cependant, Lacroix ne respecte pas totalement les codes chevaleresques car Anne Boylen sert ses propres intérêts et manipule le duc en lui promettant une relation sexuelle.

Il opère également un renversement des rôles puisque les personnages féminins sont dotés d'un courage sans limites lorsqu'il s'agit de l'être aimé. Par exemple, Jehanne

¹ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 153.

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 178.

désire sauver Benjamin et « vingt fois elle crut n'achever jamais son dessein ; mais l'amour et la fièvre lui inspiraient des forces »¹. Les fonctions traditionnelles du roman de chevalerie sont inversées : avec l'aide de l'amour, Jehanne devient le chevalier et se précipite pour secourir son amant. La parodie repose sur cette inversion des rôles qui amuse le lecteur.

Lacroix reprend une nouvelle fois les codes des récits de chevalerie lorsqu'il met en scène un tournoi. Il prend le temps de situer la scène dans son cadre historique. Il décrit les lieux, rappelle l'importance d'un tel spectacle aux yeux des spectateurs, présente les combattants et les règles du tournoi, et explique quels sont les enjeux politiques qui se jouent à ce moment. Walter Scott procède de la même manière lorsqu'il introduit le tournoi au cours duquel combat le Chevalier Déshérité dans *Ivanhoé*. Néanmoins, alors que l'Écossais rend hommage à la tradition et célèbre la force et la vaillance du vainqueur, Lacroix détourne les codes et rabaisse les combattants. Ainsi, la reine avoue aux yeux de tous, et surtout à ceux de son nouvel époux, sa préférence pour son amant en le parant de ses couleurs ; Bonivet, un des chevaliers, porte sans le savoir celles de la duchesse de Norfolk, une vieille noble qui rêve de le séduire ; et le duc de Valois porte les initiales de deux femmes rivales comme emblème. Même s'il présente par la suite les autres combattants avec davantage d'objectivité, le bibliophile joue ici avec ses personnages et révèle les enjeux sentimentaux qui entourent la présence du couple royal au tournoi. Il accentue le rabaissement lorsqu'un surprenant chevalier se présente lui aussi pour défendre sa Dame alors que les combattants sont alignés et attendent le début des épreuves.

L'irruption de Villemanoche, noble vieux et fou qui croit être d'origine divine et, par conséquent, qui prétend être le seul digne d'épouser Marie d'Angleterre, est l'occasion d'un intermède comique qui distrait les personnages et le lecteur après une longue description de l'organisation matérielle du tournoi et de la présentation des combattants. Son arrivée provoque un « rire universel »² et communicatif à cause de son équipement et de son attitude. En effet, il monte un cheval nain, se sert d'un large écu qui le cache et qui le rapproche de l'escargot ou de la tortue mais surtout il déclare être le champion de Marie d'Angleterre, prêt à tout pour défendre l'honneur de « cet inappréciable joyau »³. La parodie réside dans cette opposition entre la réalité du tournoi et les ambitions

¹ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 332.

² Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 188.

matrimoniales du personnage, et s'appuie sur le grotesque et le burlesque de la scène. En effet, l'animalisation de Villemanoche en tortue ou en escargot est un procédé burlesque. Mais le choix de l'animal ridiculise et rabaisse le vieux chevalier. Sa prétendue descendance divine, au lieu de l'élever, contribue à le ridiculiser dans l'esprit du lecteur. Le désordre de son costume et de son esprit s'oppose à la discipline et à l'harmonie des autres chevaliers. Enfin, son désir pour la reine est l'objet de dérision de la part de l'auteur, du lecteur et des spectateurs. Au lieu de nous présenter un personnage digne de combattre au nom de la future reine de France, le bibliophile parodie la scène de l'hommage et la transforme en proclamation de mariage de la part d'un vieillard insensé. La sexualisation de la scène qui oppose quatre hommes désirant la même femme – Louis XII, le duc de Valois, lord Suffolk, Villemanoche convoitent tous Marie d'Angleterre ! – transforme cette présentation des combattants en joute amoureuse. Lacroix parodie ainsi la parole chevaleresque mais joue encore avec les conventions lorsqu'il fait apparaître un nouveau personnage attendu : le chevalier inconnu.

Lacroix utilise un autre lieu commun du roman de chevalerie, ce qui est confirmé par la reine qui a « lu maintefois dans les romans de l'ancienne chevalerie »¹ l'irruption d'un inconnu. Lacroix fait de son personnage l'héritier des grands noms de la courtoisie : « Ce mystérieux chevalier pourfendeur de géans et descendant de messire Amadis des Gaules ou Perceval le Gallois ou Lancelot du Lac »². Il s'agit en réalité de Balthazar Villon qui exige l'organisation d'un gage de bataille pour prouver que le roi des ribauds a provoqué l'impuissance de Louis XII. Lacroix fait preuve d'ironie car l'accusateur est lui-même à l'origine des déboires sexuels du monarque ! La sincérité du gage de bataille est ici corrompue par le mensonge et la présence de la sexualité. Le bibliophile rabaisse les conventions du genre et utilise la justice divine pour prouver un fait risible et tabou : l'impuissance masculine. Il ridiculise ainsi la figure royale et détourne les codes du roman de chevalerie.

Lacroix parodie un autre épisode caractéristique du genre : le combat de chevalier. Les affrontements qui ont lieu durant le tournoi n'intéressent pas le bibliophile. Il se concentre plutôt sur la joute qui a lieu durant le gage de bataille. Tout oppose les deux combattants : le prestige des parrains et de l'équipement, le respect des traditions, le

¹ *Ibid.*, p. 193.

² *Ibid.*, p. 194. Lacroix se place également dans la lignée de Walter Scott qui interrompt l'action par l'arrivée du Chevalier Déshérité dans *Ivanhoé*.

soutien du public, l'attitude en attendant le combat. Villon se présente comme le défenseur des gens intègres : les pages, les prostituées, les joueurs de dés. Il rabaisse ainsi la valeur du combat puisque ceux qu'il prétend défendre n'ont rien d'honnête dans l'esprit du lecteur. L'affrontement est écrit à la manière des romans de chevalerie. Le bibliophile recourt aux mêmes effets stylistiques : les verbes d'action soulignent la violence du combat, les superlatifs font des deux hommes des adversaires exceptionnels et le merveilleux réside dans l'épée enchantée de Villon et le déchaînement subit des éléments. Malgré sa sincérité, le roi des ribauds est vaincu. Constatant sa défaite, « la reine pleurait ; les filles de joie pleuraient aussi »¹. La ponctuation crée une séparation fictive mais le lecteur place ces femmes sur le même plan. Elles pleurent toutes leur roi dont le corps est ensanglanté et le visage méconnaissable. Le rapprochement entre Marie d'Angleterre et les prostituées choque la bienséance et souligne l'humanité de la figure historique, capable des mêmes sentiments que les ribaudes. La parodie permet à Lacroix de proposer une lecture contemporaine d'une scène médiévale qui se conclut sur un renversement des valeurs morales et la description d'une époque transition – Villon représente la perte des idéaux chevaleresques.

La parodie des romans de chevalerie s'accompagne de la description à valeur documentaire du tournoi, de ses participants et du gage de bataille. En effet, le bibliophile utilise des citations, renvoie à des sources vérifiables, retranscrit un passage dans l'orthographe de l'époque ou encore donne des explications grâce aux épigrammes introduisant les chapitres. Tous ces éléments, associés au reversement grotesque des valeurs chevaleresques et à la mise en évidence des désirs sexuels, replacent le lecteur dans le cadre du roman historique et participent à la parodie. Lacroix dramatise ainsi l'histoire et donne de la réalité à l'intrigue puisque la sexualité renvoie à la matérialité du désir physique et non à l'idéal de la courtoisie médiévale.

b) Le conte merveilleux

Le bibliophile emprunte des éléments au conte traditionnel, tels que le personnage de l'ogre, la potion magique ou encore le réveil de la belle endormie grâce à un baiser. Néanmoins, comme dans le cas du roman de chevalerie, il parodie ces situations en confrontant le lecteur à la corruption du désir sexuel.

¹ *Ibid.*, p. 274.

Ainsi, il fait de Giborne un personnage merveilleux et grotesque, une sorte d'ogresse humaine affublée d'un « capuchon rouge »¹ qui avale les aliments comme un animal et qui pourrait même dévorer le fils de Jehanne puisqu'il ne lui reste rien à manger. Elle ne le mangera pas mais le subtilisera à Guillemette qui devait le surveiller. Elle le sauve ainsi des mauvais traitements que lui inflige la chambrière² pour mieux l'utiliser comme sacrifice humain. L'enfant ne sera pas regretté longtemps puisque, comme le remarque Malaquet, « ce n'est rien qu'un enfant ; si le moule existe, Benjamin y besognera »³. Ce commentaire salace et choquant est malgré tout amusant car il se fonde sur l'écart entre l'irrévérence du propos – il suffit d'une relation sexuelle pour pallier à la perte de l'enfant – et l'affection que le lecteur peut avoir pour ce pauvre petit. La parodie tient ici à la transformation drolatique des codes du conte merveilleux. Lacroix assombrit l'atmosphère et associe un désir brutal ou outrageant à des références enfantines. Il pervertit ainsi le plaisir de retrouver des situations connues et leur confère une tonalité plus adulte. Le lecteur, entraîné par ce sentiment de familiarité, reconnaît les procédés de la parodie et s'amuse de voir les personnages ainsi maltraités. Lacroix transforme par exemple les situations traditionnelles du conte lorsqu'il fait des habituels opposants les adjuvants de Benjamin. Guillemette et Macabre apportent l'aide maléfique nécessaire au héros pour parvenir à ses fins : le viol de la belle endormie ! Guillemette apporte à Jehanne une boisson qui lui apportera force, vigueur et santé. En réalité, elle fait boire à la jeune femme un breuvage qui l'endort et permet à Benjamin d'abuser d'elle sans qu'elle s'en rende compte. Guillemette nous fait ici penser à la sorcière des contes qui propose à l'innocente héroïne un filtre d'amour car il s'agit bien ici d'amour, mais sous une forme violente, dominée par la pulsion sexuelle. La parodie tient dans cette inversion des valeurs qui animent des protagonistes au comportement stéréotypé. Par exemple, Anne Boylen est présentée comme la bonne fée des amours du duc de Valois et de Marie d'Angleterre. Le bibliophile entoure son personnage d'un mystère qui accrédite son rôle de créature merveilleuse – elle a des dons de divination, elle apparaît et disparaît comme par magie – mais elle veille en réalité à ses propres intérêts. En effet, elle a eu une vision du couple qu'elle formera avec le duc de Valois, prend la place de Marie d'Angleterre lors de rendez-vous nocturnes et s'offre au duc alors que ce dernier pense honorer la future reine de

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 160.

² Guillemette « le frappa brutalement » (*Ibid.*, p. 159), « lui détachait des coups capables de le briser comme verre » (*Ibid.*, p. 160) et le laissa, affamé et « bleu de convulsion » (*Ibid.*, p. 163) dans les bras de Giborne pour retrouver Malaquet, son amant.

³ *Ibid.*, p. 165.

France. Le merveilleux a un côté rafraîchissant au milieu de toutes ces horribles histoires et les aventures amoureuses d'Anne Boylen distraient le lecteur qui retrouve ses lectures enfantines.

Le contact physique participe également à la parodie des contes merveilleux. Benjamin ranime Jehanne en l'embrassant¹. C'est une situation habituelle des contes : le prince réveille la princesse endormie d'un baiser amoureux. Cependant, chez Lacroix, ce geste intime et salvateur est l'expression d'un désir sordide. En effet, lors d'une éclipse, Benjamin a enlevé la jeune femme sous les yeux de son mari et se réjouit d'en être l'unique possesseur. La chaleur de ses baisers traduit la force de sa passion et l'espoir d'un rapport sexuel à venir. La faiblesse de la jeune femme augure un nouvel outrage puisque le jeune homme l'a déjà violée alors qu'elle était inconsciente. Mais Lacroix ne se contente pas de cette perversion. Au contraire, il accentue l'horreur de la situation en choisissant comme lieu de détention un endroit sombre et abject, entouré de squelettes : la Loge-aux-Fossoyeurs. Le bibliophile joue sur l'ironie de la situation : Benjamin ramène Jehanne à la vie pour mieux l'enfermer dans son repaire.

Il n'y a pas de merveilleux dans les intrigues que développe Lacroix. Tout est dans la transformation parodique des situations habituelles du conte. La parodie renouvelle l'intérêt pour des situations déjà rencontrées et les ancre dans une esthétique contemporaine, davantage tournée vers la violence et la sexualité. En effet, le renversement des valeurs morales ramène le lecteur à une réalité terrible et brutale, celle de l'histoire. Le roman historique à la manière de Lacroix dénonce donc les attraits du merveilleux en jouant avec ses codes.

c) Le mélodrame

Les personnages ont une attitude stéréotypée – la jeune orpheline sans défense, le machiavélique opposant, l'amoureux transi –, ce qui confère à la scène un aspect mélodramatique. Mais le bibliophile détourne même les attentes de ce genre : l'amoureux transi est un violeur, la femme sans défense une victime consentante et le pacte entre le maléfique Macabre et Benjamin est une honnête proposition de travail. L'auteur joue avec les règles établies afin de créer sa propre histoire et proposer une forme romanesque innovante. Etudions plus précisément une scène caractéristique du mélodrame, les retrouvailles, à travers les exemples de *La Danse macabre* et des *Francs-Taupins*. Dans

¹ « Il appuya sa bouche brûlante sur la bouche glacée de Jehanne [...]. Il descendit à la Loge-aux-Fossoyeurs, où il déposa doucement son amante évanouie, qui reprit les sens à l'évocation de ses baisers » (*Ibid.*, p. 208).

ces deux romans, le désir sexuel détourne les personnages du dénouement heureux tant attendu. La parodie réside alors dans la transformation des conventions et dans le renouvellement des situations traditionnelles.

Dans *La Danse Macabre*, le bibliophile emmène son lecteur au milieu d'une dispute conjugale arbitrée par le père Thibault. Le sire de la Vodrière fait preuve d'une extrême violence contre son épouse qu'il soupçonne d'adultère. Il critique également le recours aux « impertinences monacales »¹ exigées par le prêtre. Les réactions et le langage des personnages sont stéréotypés. Le mari jaloux à l'extrême traite le père Thibault de « confesseur de femmes, abuseur d'innocence, gâteur de mariage »² ; le religieux défend l'honneur de Jehanne et prône le pardon de toutes ses forces. Ne pouvant plus supporter les brimades du sire, il avoue être le père de la jeune femme³ et accompagne sa révélation des larmes espérées. Cet aveu est salvateur et calme la colère du sire. Cependant, Lacroix joue avec les codes du mélodrame et la morale du lecteur car Jehanne est la fille d'un homme d'église. De plus, grâce aux paroles du sire, Lacroix amène de l'ironie et du mépris dans les retrouvailles et s'éloigne ainsi des sentiments attendus⁴. La parodie repose sur le désir contrarié du sire et son regard accusateur et ironique.

Lacroix poursuit le renversement comique de la situation en détournant le discours amoureux. Ainsi, le sire déclare : « Si je l'aimais moins, je serais moins jaloux et plus crédule »⁵. « Partant, je vous supplie de m'aimer moins, monseigneur »⁶ lui répond Jehanne. Le père Thibault fait preuve de naïveté lorsqu'il réunit ses deux enfants et laisse sa fille, « joyeux et rajeuni »⁷, sans penser au risque que son époux la tue. En réalité, il ne condamne pas réellement la cruauté du sire mais la *fréquence* des actes de maltraitance. Il rejoint ainsi l'opinion de la société qui veut que la femme obéisse totalement à son mari. Le contraste entre le bonheur du religieux et les enjeux conjugaux de cette dispute favorise la parodie. Il n'y a pas de fin heureuse puisque Jehanne est toujours victime de la jalousie excessive de son époux.

Dans *Les Francs-Taupins*, Lacroix s'amuse également à renverser les codes de la scène de reconnaissance en jouant sur le sentiment d'horreur et de dégoût. En effet, Jacquet

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 152.

³ « Je t'ordonne de traiter dignement cette pauvre femme martyrisée, moi qui suis son père ! (*Ibid.*, p. 152).

⁴ « J'ai pu épouser la bâtarde d'un jacobin », ironise le sire (*Ibid.*, p. 153).

⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

retrouve Jeanne, sa sœur, la veille de Pâques. Le choix de la date est symbolique. Pâques marque la résurrection du Christ et le retour à la vie de Jeanne, enfermée dans un *in-pace* et devenue presque un cadavre abandonné aux viols quotidiens de son frère.

Jacquet est enfermé dans la cave située sous la cellule d'Ambroise, entouré de ténèbres, et il entend des lamentations. Le lecteur, impatient, attend la délivrance de la pauvre jeune fille. Lacroix ralentit l'action et prolonge ainsi l'attente. Il profite de cette obscurité pour jouer avec les croyances populaires : bruits de chaînes, odeur de mort, gémissements, descente vers l'enfer, brume froide, tous ces éléments créent une atmosphère propice à la peur et au danger. Lacroix détourne les éléments attendus de la scène de reconnaissance pour écrire une scène dont le *happy end* est insoutenable. Jacquet retrouve sa sœur et est horrifié de son apparence. Jeanne lui révèle la vérité et devient à ses yeux une pitoyable martyre¹. Pourquoi faire de ce passage une parodie de mélodrame ? Jacquet accomplit sa mission : sauver la jeune fille en détresse qui peut désormais retrouver celui qu'elle aime. Il prouve sa bravoure par cet acte héroïque et rend justice à cette orpheline abusée. Néanmoins, l'horreur des faits – le viol, l'état du corps de Jeanne, la descente aux enfers – éloigne la possibilité d'une fin heureuse.

Jeanne mériterait de mourir après avoir révélé la vérité mais Lacroix lui fait subir encore quelques outrages afin d'aller le plus loin possible dans l'horreur. Elle porte l'enfant de son ravisseur et se voit contrainte par ordre du roi de l'épouser. Le bibliophile s'amuse à placer ses personnages dans des situations sordides. Ainsi, les retrouvailles de Jeanne et de Jean, celui qu'elle aime réellement, se font devant le corps démembré de leur jeune frère. En la voyant, il la prend pour une « apparition qui vient de l'enfer pour l'éprouver »². Ils s'avouent leur amour réciproque. Maintenant que Jeanne est mariée et veuve, son honneur est retrouvé et elle est digne d'épouser Jean. Le dénouement heureux se déroule sur fond de viol et de meurtre !

La parodie renverse les situations habituelles du mélodrame. Cependant, loin de provoquer le rire du lecteur, celle-ci repose sur un humour sombre et inquiétant. L'attitude stéréotypée des personnages est poussée à l'extrême et favorise la mise en scène de moments insoutenables. Nous reviendrons dans la deuxième partie sur les enjeux de cette esthétique qui fait de l'horreur un moyen de renouveler la littérature. Gardons pour le

¹ Jacquet voit en elle sa « lamentable sœur » (Paul Lacroix, *LTF*, II, *op. cit.*, p. 292)

² Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 304.

moment à l'esprit que l'excès est un procédé parodique qui détourne les situations attendues afin de proposer un récit qui correspond au goût de l'époque.

L'histoire semble éloignée de ces considérations parodiques. Pourtant, en s'intéressant aux seconds rôles et non aux grands hommes, Lacroix propose de découvrir une autre histoire qui, pour lui, se rapproche davantage de la vérité.

B) Un cas particulier : Jeanne d'Arc

Lacroix donne de l'importance à la petite histoire et à ceux qui la construisent. A côté de sa galerie de personnages tournés en ridicule existe une figure essentielle, positive et étrangement absente : Jeanne d'Arc. En effet, la véritable Jeanne d'Arc n'apparaît jamais dans les romans de Lacroix. Il l'évoque seulement mais dès qu'il s'agit d'en faire un personnage de premier plan, le bibliophile utilise des subterfuges. Deux récits sont particulièrement révélateurs de ce procédé : « Le Page », une des nouvelles des *Soirées*, et *Les Francs-Taupins*. Ainsi, dans le premier, Rolland se travestit en Jeanne d'Arc afin de retrouver Agnès Sorel, sa maîtresse. Dans le second, Catherine la Pucelle est une guerrière qui a perdu la raison et qui arbore comme étendard sa prétendue virginité. L'intrigue de ces deux récits repose sur des faits admis par certains comme vrais mais auxquels le bibliophile accorde peu de crédit. Comment Lacroix utilise-t-il alors la sexualisation de l'histoire afin de faire ressortir sa vérité et réhabiliter le personnage de Jeanne d'Arc ?

a) Jeanne d'Arc en 1830 : une figure historique majeure ?

Les *Soirées* et *Les Francs-Taupins*, publiés respectivement en 1829 et 1834, participent à leur manière à la mise en avant de cette figure historique de second plan qui fait partie de la culture commune. A cette époque, Jeanne d'Arc n'est pas l'« héroïne populaire »¹ réhabilitée par Michelet dans son *Histoire de France* publiée en 1841. Elle intéresse peu les historiens – une seule biographie lui a été consacrée durant la période qui va du Consulat à la Restauration² – et est surtout connue grâce à l'image diffusée par *La*

¹ Jules Michelet, *Histoire de France - Jeanne d'Arc - Charles VII*, volume V, Paris, Edition des Equateurs, 2008, p. IV. Henri Guillemin fait de Michelet « l'inventeur d'une Jeanne patriote, mieux même, initiatrice du patriotisme français » (Henri Guillemin, *Jeanne dite Jeanne d'Arc*, Bats, « Collection HG », Editions d'Utovie, 2005, p. 228). Cependant, cette image est pour le critique une « falsification violente du réel » (*Ibid.*, p. 241) puisque Jeanne n'a jamais mené l'ensemble du peuple Français.

² Christian Amalvi a recensé les biographies de Jeanne d'Arc et constate un regain d'intérêt pour la Pucelle d'Orléans durant tout le XIX^e siècle. Il a compté une biographie durant le Consulat/l'Empire/la Restauration, trente-trois durant le Second Empire et cent quarante-sept durant la Troisième République (Christian Amalvi, « L'exemple des grands hommes de l'histoire de France à l'école et au foyer (1814-1914) », *Romantisme*, n°100 [Le grand homme], 1998, p. 101).

Pucelle de Voltaire qui a nourri les fantasmes de nombreux collégiens¹. Voltaire fait le portrait évocateur d'une jeune fille aux « grands yeux noirs »², aux dents blanches, à la « bouche vermeille »³ et aux « tétons bruns, mais fermes comme un roc »⁴. Cette représentation grivoise a, selon nous, éveillé l'attention de Lacroix pour ce personnage. En effet, que représente Jeanne d'Arc dans les années 1830, sinon un symbole érotique ? Lacroix ne peut se passer d'un tel personnage ! Cependant, lorsqu'on fait le point sur les connaissances historiques apportées par le bibliophile, on constate qu'il apprend peu de choses à son lecteur : pucelle guidée par des voix divines, Jeanne d'Arc prend les armes et défend avec courage les intérêts de la France et de Charles VII contre les Anglais. Elle meurt brûlée à Rouen le 30 mai 1431. Le discours de l'historien est assez pauvre sur le sujet et laisse rapidement place à l'imagination du romancier⁵. Nous devinons l'importance de cette jeune femme dans l'histoire de France et pourtant, au lieu de centrer l'intrigue sur la Pucelle, Lacroix détourne notre attention avec l'intervention de personnages de second plan.

b) Réhabiliter le personnage

Dans *Les Francs-Taupins*, Catherine la Pucelle, originaire de La Rochelle, est une des *compagnes d'armes* de Jeanne d'Arc. Elle prétend soutenir le roi et faire la guerre aux Anglais. Cependant, Lacroix rétablit la vérité lorsqu'il déclare au lecteur qu'elle « avait le malheur d'être folle depuis dix ans »⁶. Il insiste sur son état à chacune de ses réapparitions et la ridiculise lorsqu'elle affronte des Anglais imaginaires – il s'agit en réalité de soudards ou d'hommes du Dauphin, bien Français. En assumant l'aliénation de son personnage, Lacroix met en doute l'intégrité de Jeanne puisque le lecteur fait un parallèle entre les deux femmes. Cependant, Il explique que Catherine fait partie d'un groupe de jeunes filles, « émules de Jeanne »⁷ mais il prend soin de les distinguer de leur modèle. Elles sont influencées par Frère Richard, un cordelier. Le bibliophile renforce son propos en utilisant

¹ Paule Petitier constate dans sa « Présentation » de l'*Histoire de France* de Michelet que l'œuvre de Voltaire « connut un franc succès et des générations de collégiens (dont Michelet) se délectèrent en cachette de ses passages licencieux » (Jules Michelet, *Histoire de France - Jeanne d'Arc - Charles VII*, *op. cit.*, p. III).

² Voltaire, *La Pucelle*, in *Œuvres de Voltaire*, tome XI, Paris, Lefèvre - Firmin Didot Frères, 1832, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 33. Néanmoins, elle n'est pas exclusivement caractérisée par cette image licencieuse. En effet, Napoléon constate qu'« unie, la nation française n'a jamais été vaincue » et encourage le maire d'Orléans à poursuivre la souscription pour un monument dédié à Jeanne d'Arc (Napoléon I^{er}, *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, tome IV, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1821, p. 296. Le discours a été prononcé en 1803).

⁵ Notre propos n'est pas de justifier les recherches de Lacroix sur ce sujet mais de montrer de quelle manière il transforme ses connaissances pour les adapter à ses romans.

⁶ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 147.

⁷ *Ibid.*, p. 148.

le champ lexical de la manipulation¹ et termine sa *leçon* d'histoire en révélant la fin tragique des compagnes de Jeanne. Cette dernière favorise sans s'en rendre compte « ce charlatanisme coloré par la superstition »² et nombreuses sont les femmes qui suivent son exemple.

Lacroix porte un jugement sévère qui respecte malgré tout l'innocence de Jeanne. Elle est l'idéal à atteindre et les autres jeunes filles ne transmettent pas la même vérité. Catherine et sa folie forment en réalité le contrepoint comique à la destinée de Jeanne d'Arc. Tout comme son modèle, Catherine a reçu l'ordre divin d'aider le roi à chasser les Anglais du royaume. Elles appartiennent toutes deux à « ce contexte particulier des années 1430-1450, marquées par une recrudescence du prophétisme féminin qui se trouve au carrefour de plusieurs phénomènes : l'exaltation des esprits en raison des malheurs du temps, suscitant prophéties, mouvements millénaristes et apocalyptiques, visions ; accentuation de l'hostilité à l'égard des femmes dans la pastorale chrétienne, en réaction à une plus grande liberté sexuelle chez les princes, hostilité qui traduit aussi une certaine peur face au mystère féminin chez les clercs qui valorisent la virginité et le célibat ; montée en puissance de la sorcellerie, avec un rôle particulièrement important dévolu aux sorcières, agents de communication entre le monde diabolique et le monde terrestre »³.

A cette époque où, finalement, chaque femme est la victime désignée des inquiétudes masculines, Jeanne est *légitimement* accusée de sorcellerie. Lacroix prend ici position et défend la jeune fille. En effet, elle est une création de son temps qui a accompli au mieux sa mission. Le bibliophile croit-il que Dieu a fait de Jeanne sa messagère ? Même s'il dénonce volontiers l'influence des croyances populaires sur le comportement du peuple, il ne prend pas position sur la réalité du message divin car Jeanne est à la fois une réussite de l'histoire et une victime de la crédulité et du pouvoir. Cependant, en la décrivant comme une « héroïque fille »⁴, il exprime son véritable avis. La Pucelle d'Orléans devient une figure d'autorité morale positive qui influence même le roi après sa mort⁵. Le destin de Charles VII est lié à celui de Jeanne. Elle l'a guidé vers le pouvoir et sa disparition s'accompagne d'une perte de combativité. Lacroix rend discrètement hommage

¹ « Imagination » (*Ibid.*, p. 147), « se persuada » (*Ibid.*, p. 147), « exalté le cerveau » (*Ibid.*, p. 148), « illuminées » (*Ibid.*, p. 148).

² *Ibid.*, p. 148.

³ Georges Minois, *Charles VII un roi shakespearien*, Paris, Editions Perrin, 2005, p. 246.

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 76.

⁵ Dunois met en garde Charles VII contre une décision précipitée et fait appel au souvenir du « bûcher de la Pucelle qui [le] fit sacrer à Reims » (Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 44).

à cette fille du peuple qui a appris au roi à se comporter en digne souverain. Il ne peut donc profiter de la charge érotique qu'elle possède dans l'imaginaire du lecteur sans corrompre sa valeur historique et sans trahir ses propres convictions : instruire sans mentir au lecteur. Il préfère alors sexualiser un *avatar* de Jeanne au lieu de la faire agir comme elle ne l'aurait jamais fait et se rattrape en faisant subir les pires outrages à Catherine. Il procède par analogie : la folie de cette dernière et les viols répétés qui lui sont infligés tout au long du roman soulignent les contradictions du personnage qui se revendique toujours comme pucelle et envoyée de Dieu. Elle décrédibilise donc son message et renforce par comparaison celui de la véritable Pucelle. Lacroix déplace ainsi le discours sexuel sur un personnage à la fois comique et pitoyable afin de mieux mettre en valeur la vérité historique.

c) Une transformation comique et érotique

Il agit de même lorsqu'il apporte la réponse à une question que certains se posent : Jeanne d'Arc est-elle réellement morte brûlée à Rouen ? La question ainsi posée prête à sourire. Jeanne d'Arc est bien morte le 30 mai 1431 : Lacroix l'écrit en ouverture du « Page ». Cependant, une croyance perdure. On a brûlé une femme qui lui ressemble et quelques années plus tard, Jeanne réapparaît et se marie avec le sire Robert des Armoiries¹. Le bibliophile démontre, dans « Le Page », l'absurdité de cette affirmation.

L'intrigue repose sur une tromperie. Charles VII est absent de Paris. Pour profiter librement des charmes d'Agnès Sorel, favorite du roi, Rolland, un page, se fait passer pour Jeanne d'Arc revenue par miracle d'entre les morts. Quelques jours s'écoulent dans une atmosphère voluptueuse mais Charles VII, à qui Alain Chartier a fait part du retour de Jeanne et de ses doutes sur la véritable identité de la jeune femme, met un terme à l'intimité du couple en revenant à Paris. Pour ne pas subir la colère du roi, Rolland poursuit la mystification, accepte d'épouser Robert des Armoiries et disparaît le soir des noces.

Lacroix traite le retour de Jeanne sur le ton de la dérision, contrastant ainsi avec le sérieux habituel de l'historien. Il joue tout d'abord avec le cadre spatio-temporel. Il situe son intrigue en 1440 pour que la Praguerie justifie l'absence de Charles VII de Paris lors de l'arrivée de la prétendue Pucelle d'Orléans. En réalité, Claude-Jeanne apparaît à Orléans et se marie en 1436. Le bibliophile s'autorise des licences avec les dates car son but n'est pas

¹ Une jeune femme, appelée Claude, prend l'identité de Jeanne avec l'aide de ses frères, afin de soutirer de l'argent au roi. Le stratagème ne réussit pas mais Claude-Jeanne profite de sa ressemblance pour se rapprocher des puissants et elle épouse le sire des Armoiries en 1436 (Henri Guillemin, *op. cit.*, pp. 204-205).

de respecter l'exactitude historique. Il s'agit pour lui de critiquer l'importance des croyances communes qui emprisonnent l'esprit des gens au Moyen Âge et qui perdurent chez ses contemporains. Comme il le fait pour dénoncer le pouvoir des superstitions, il associe la dérision au désir sexuel afin de souligner l'absurdité de la crédulité populaire. Derrière les tromperies et les grivoiseries se cache une interprétation personnelle des événements qui entourent le retour de Jeanne d'Arc. Il amène le lecteur à la vérité en se basant sur ce qu'il y a de plus matériel : le désir sexuel.

Lacroix propose une historiographie différente, romancée et adaptée au goût de l'époque. Il ne recherche pas l'exactitude de l'histoire mais crée un univers vraisemblable, violent et dissolu. Jeanne d'Arc n'a pas failli à sa mission et n'a donc pas sa place dans le panthéon de déchéance politique et guerrière qu'il construit grâce à ses œuvres. En digne héritier de la Révolution, Lacroix ne célèbre pas le grand homme, bien au contraire. Il met discrètement en avant une jeune héroïne grâce à qui « la royauté a fait alliance avec la nation »¹. Le choix même du nom qu'il lui donne – la Pucelle – témoigne de sa confiance en son personnage. En effet, « coupable, Jeanne ne saurait rester Pucelle. Réhabilitée, elle le redevient »². Il participe ainsi à cette reconnaissance, discrètement mais avec une grande force de conviction.

En dénonçant le ridicule des croyances qui entourent le personnage de Jeanne d'Arc, Lacroix fait évoluer les représentations historiques qui entourent la jeune fille et lui confère un rôle essentiel dans l'histoire de la France. Elle n'est plus l'héroïne naïve de Voltaire mais celle qui prend en main son destin et celui de la nation. Elle inspire le portrait moral d'un autre personnage, Jeanne Sanglier, qui incarne les valeurs guerrières de la Pucelle³. Contrairement à Catherine, son courage est célébré par le bibliophile. Malgré les outrages répétés d'Ambroise, elle garde cette combativité qui la sublime et en fait une digne héritière de Jeanne d'Arc.

¹ Jules Michelet, *Histoire de France - Jeanne d'Arc - Charles VII*, op. cit., p. XIII.

² Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, Paris, Editions Perrin, 2004, p. 140.

³ Evoquant son physique masculin, le bibliophile constate que « Jeanne avait donc d'autres rapports que son nom avec la Pucelle d'Orléans qu'elle révérait comme sa patronne, depuis que les flammes du bûcher avaient fait une sainte de cette héroïque fille » (Paul Lacroix, *LFT*, I, op. cit., p. 76).

Lacroix propose ainsi une histoire qui s'intéresse aux personnages secondaires et qui leur attribue leur véritable rôle au sein de la grande histoire. Malgré le succès de ses œuvres, ce projet est-il destiné à durer ?

C) Un projet réussi ?

Le projet du bibliophile est ambitieux. Il renouvelle l'historiographie traditionnelle grâce au roman et propose un apprentissage fondé sur l'étude des mœurs cachées et honteuses. Toutefois, sexualiser le cadre du récit est un moyen efficace pour s'attirer les foudres de la censure. Lacroix choque volontairement le public en propulsant l'intime et le secret sur le devant de la scène historique. Comment allier alors la rigueur de l'instruction au plaisir de la transgression ? L'intérêt pour le Moyen Âge n'enferme-t-il pas le bibliophile dans un cadre clairement défini alors que l'étude des mœurs contemporaines intéresse de plus en plus d'écrivains ?

a) La bienséance face aux secrets de l'histoire

La scénographie adoptée par Lacroix repose sur la volonté de s'affranchir des contraintes morales et littéraires en érotisant l'histoire. Néanmoins, il ne va pas jusqu'au bout de la provocation et alterne les postures de romancier et d'historien afin d'ancrer son récit dans un cadre rigoureux.

Lacroix a conscience du danger de voir son œuvre désavouée et joue avec le rythme de l'intrigue. Ainsi, lorsque les faits introduisent un acte brutal ou parviennent au *summum* de l'horrible, le bibliophile fait une pause et se lance dans une longue présentation du contexte, procédé favorisé par le découpage en chapitres. Il laisse donc régulièrement la place à l'historien et présente les faits avec objectivité. Ainsi, il débute la quête de Benjamin qui cherche un moyen de violer Jehanne par une longue histoire des étuves depuis l'époque romaine. Il part de remarques générales pour aboutir à la fonction sexuelle de ce lieu et constate qu'à cette époque « les bains de Paris n'eurent plus rien à envier à ceux de la Rome des empereurs »¹. Le regard qu'il pose sur l'histoire des bains est dérangeant pour le lecteur mais l'objectivité avec laquelle il diffuse ses informations déculpabilise ce dernier.

Lacroix adopte également le ton de l'historien lorsqu'il constate que « l'église autrefois était la distraction des princes, qui pouvaient du moins, en présence du Saint-

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 84.

Sacrement, se séparer en idée de l'importun cortège qui obsédait tous leurs pas »¹. L'espace religieux est celui qui dissimule le mieux la naissance d'un amour, surtout lorsqu'il est adultère. C'est un lieu de rendez-vous amoureux qui offre tranquillité et intimité aux amants. Cet « autrefois » instaure une distance critique avec les événements racontés et protège la morale du lecteur qui se dit que ses contemporains agissent désormais différemment. Il contribue aussi à l'impression d'objectivité qui caractérise le discours de l'historien. Nous sommes dans le partage de connaissances et non dans le romanesque.

Parfois, le personnage porte lui-même ce regard sur les mœurs de son époque. Par exemple, la prostituée qui séduit Fauste lui fait part d'une loi qui régit son métier : « Il nous est défendu de recevoir des hommes autre part qu'en nos clapiers, et aussi aux hommes de nous recevoir en leurs demeures »². Elle donne au lecteur des informations sur la vie d'une fille de joie au Moyen Âge. Lacroix renforce par ce procédé le pittoresque revendiqué par les écrivains en dévoilant un élément secret et honteux de la société. Ce discours est d'autant plus légitime qu'il est prononcé par une prostituée qui s'exprime au nom d'un groupe – la première personne du pluriel est ici utilisée. Ce témoignage, bien qu'imaginaire, reste proche de la réalité. Le bibliophile met ici en scène ce que Lukacs appelle les types historico-sociaux. Le personnage est représentatif d'un groupe à une époque donnée. Mais alors que Scott offrait dignité et élévation morale à ces types, Lacroix s'intéresse une fois de plus à une catégorie rejetée et que le public souhaiterait oublier. Il alterne alors les postures d'historien et de romancier pour faire accepter son discours et déjoue le malaise qui se crée à la lecture d'un tel récit en délivrant des informations objectives. Les lois, les événements datés, les lieux nommés avec précisions justifient le sérieux du récit. Par exemple, la prostituée confie avoir tenu le rôle d'« une sirène toute nue »³ en 1461. Le bibliophile renforce la crédibilité du cadre par l'ajout d'une date et d'une anecdote vérifiable. Il s'amuse avec l'imagination du lecteur qui, grâce à la description précédente, se figure une femme extrêmement belle dans une nudité excitante. Ce dernier poursuit malgré tout sa lecture puisque cet événement s'est apparemment produit. La morale de l'écrivain reste sauve ici ! Ce recours aux références donne à ce passage l'allure d'une parodie du discours historique car le savoir cautionne la trivialité des

¹ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 50.

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 76.

propos. Lacroix rappelle ainsi les anecdotes historiques de Brantôme qui explique les faits par l'accumulation de situations grivoises.

De même, Lacroix profite d'une aimable discussion autour du paiement d'un impôt entre le roi des ribauds et la tenancière de la maison des filles suivant la cour pour enseigner à son lecteur quelles sont les lois de ce métier établies par les ordonnances de 1426 : « Aucune a-t-elle contrevenu aux ordonnances de l'an 1426 ? et porté, nonobstant les défenses, soit robes à colletés renversés et à queues traînantes, soit fourrure quelconque, soit broderies et boutons, soit tissus de soie et accoutremens d'écarlate, soit ferrures d'or ou d'argent.... ? »¹. On apprend aussi que le roi des ribauds prélève sa part de la vente d'objets trouvés par ses filles, que les prostituées ont l'interdiction de recevoir du monde après le couvre-feu de six heures, qu'elles ne peuvent sortir le jour quand le roi est en ville, qu'en mai, les ribaudes font le lit de leur roi, selon la tradition et enfin qu'elles risquent une amende de cinq sous si elles font leur office hors de la « maison bordelière »².

Qu'il soit transmis par le bibliophile ou par un personnage, le discours sur l'histoire officielle passe au second plan pour exposer au mieux les pratiques intimes de la société car le bibliophile se consacre à une véritable histoire des mœurs et non à une énumération de situations plus tendancieuses les unes que les autres. Il reprend les codes de lecture du roman historique et traite avec objectivité des faits ignorés par ses confrères. La prostitution, la place de la femme dans la société, le rapport à la religion, les luttes de pouvoir sont autant de thèmes que l'érotisation de l'histoire met en avant alors qu'ils étaient ignorés ou simplifiés par les historiens. Un tel projet impose une remise en question des codes du roman historique classique, tant du côté de l'écriture que de la réception. En effet, Walter Scott est resté à la porte des espaces intimes. Lacroix sera celui qui épie les personnages à travers la serrure pour découvrir une vie jouissive et horrible à la fois. Le lecteur, séduit par la promesse de plaisirs inédits, accompagne volontiers le bibliophile à la découverte des mœurs secrètes.

La notion de plaisir unit Lacroix et son lecteur. Une complicité, voir une intimité se crée entre ces deux instances. En effet, l'écrivain dévoile ses opinions, ses fantasmes et ses prétentions en même temps qu'il délivre un savoir. L'objectivité réclamée par l'historien est vaine tant le roman ouvre une porte sur le Moi de l'auteur. Dans le cas de Lacroix, les

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, pp. 289-290.

² *Ibid.*, p. 167.

niveaux d'interprétations sont multiples. Il dissimule son identité sous le masque du bibliophile Jacob et tout le discours historique est assumé par un être imaginaire. La sexualité permet l'union de ces deux personnalités puisque les grivoiseries issues de l'imagination fertile d'un jeune homme sont admises lorsqu'elles sont écrites par un vieil érudit. L'écrivain devient un passeur de savoir. A lui d'utiliser la méthode la plus efficace. Le lecteur adopte une posture différente : il accepte la transformation des événements dans les romans historiques car il sait que l'auteur l'instruit. Il privilégie le plaisir de la découverte et autorise alors l'historien à changer de statut pour devenir un historien-romancier. Cette évolution libère l'histoire du carcan de la science. La vraisemblance est désormais préférée à la vérité. Lacroix renouvelle ainsi les conditions de la réception du savoir et donne le goût de l'étude à un public peu enclin à cette discipline.

Toutefois, l'histoire, telle qu'il la conçoit, ne peut endurer le filtre de la bienséance. Pour lui, les historiens ont offert une vision incomplète des événements en ignorant la puissance du désir et en occultant volontairement tout ce qui paraît honteux et indigne de figurer aux côtés des grands hommes. Le respect de la bienséance se fait au prix de la vérité des faits. La mission du romancier-historien est de rétablir cette vérité en se fondant sur celle de l'érotisme. En effet, si on l'associe à des recherches sérieuses, l'érotisme ouvre au lecteur la voie des secrets de l'histoire et des motivations profondes de la société. La bienséance ne peut refuser cette interprétation qui s'appuie sur un discours érudit, même si les faits sont choquants. Lacroix s'amuse ici à bousculer volontairement les partisans de la morale et traduit par l'érotisation de l'histoire la volonté romantique de libérer le langage des carcans classiques. L'érotisme de Lacroix est à la fois une revendication esthétique et une proclamation de son amour de l'histoire.

Pourtant, malgré le succès de ses œuvres, le bibliophile Jacob tombe dans l'oubli. Quelles sont les causes de ce désaveu de la part du public ?

b) Un enfermement dans le passé

Le bibliophile Jacob est un homme du passé. Ce jugement, en apparence catégorique, reflète pourtant l'impression donnée par Lacroix tout au long de la construction de sa nouvelle identité. Il l'avoue lui-même : « Je suis comme le rat retiré du monde »¹. La scénographie repose sur la mise en avant de cet érudit qui vit en marge de la société, laissant au jeune homme une place discrète dans la société contemporaine. Les

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 8.

études historiques prennent alors tout son temps au point qu'à la fin de sa vie, Lacroix fait le constat de son isolement : il n'est plus qu'« un vieux littérateur de 1830 »¹ qui observe du haut de son succès passé la situation contemporaine. Son isolement est à la fois physique et littéraire. En effet, il se réfugie auprès des livres et garde une passion inconditionnelle pour l'histoire. Il exprimait déjà en 1832 son rejet du monde et de ses fausses satisfactions :

D'ailleurs qu'irais-je faire dans un monde qui ne me comprend pas et que j'ai trop compris ? lui apporter en spectacle mes paradoxes d'artiste et mes brusques sensations d'homme sans préjugé, prêter à rire aux sots, et remporter encore, s'il se peut, de nouveaux désenchantements, des prismes brisés, des plaies découvertes, des masques odieux ?²

Le bibliophile se place en retrait et marque sa différence avec ses contemporains. L'artiste est un homme à part, qui ne croit pas aux mensonges d'une société qui ne soutient plus ses génies. Victime de « nouveaux désenchantements », il se replie sur lui-même et raille, impuissant.

1. La tentation du roman de mœurs

Pour comprendre son attitude, il faut tout d'abord prendre en compte le fait que Jules, le frère du bibliophile, choisit également la carrière d'écrivain en même temps que son aîné. Il se spécialise dans la traduction et le roman de mœurs et Paul choisit le roman historique :

Mais, que ce fût accord formel ou convention tacite, chacun d'eux paraissait s'être approprié un genre spécial et l'exploitait à l'exclusion de l'autre. Tous les deux appartenaient au romantisme le plus ardent, mais Jules Lacroix choisissait de préférence ses sujets de romans dans le monde contemporain, tandis que Paul, mettant à contribution toutes les époques de l'histoire de France depuis le moyen âge jusqu'à la Restauration, jetait en pâture aux lecteurs un nombre infini de productions mélodramatiques³.

Les deux frères ne se concurrencent pas et Paul, au contraire, contribue à la notoriété de Jules. Dans une lettre qu'il adresse à son frère en guise de préface de son second roman de mœurs, Paul fait l'éloge du talent de son cadet :

Mon travail ressemble beaucoup au tien sous plus d'un rapport, bien qu'il diffère de nom et de forme ; nous traduisons l'un et l'autre : toi, en vers concis, énergiques et colorés, Perse, Juvénal et Shakspeare [sic] ; moi, en prose simple, naïve et locale, le drame de l'histoire et la satire du beau monde. Souviens-toi de ton latin, mon ami : *Arcades ambo*⁴.

¹ Arsenal, Ms 9667, « Préface » de *En prenant le thé*, 1^{er} janvier 1868, p. IX.

² Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament*, op. cit., p. 27.

³ Adolphe Jullien, op. cit., pp. 131-132.

⁴ Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament*, op. cit., p. 3.

Ces deux poètes expriment deux aspects de la littérature des années 1830 dans leurs œuvres. La verve « concise, énergique et colorée » de Jules complète l'élégance « simple, naïve et locale » de Paul. Le bibliophile renforce une nouvelle fois sa scénographie et se donne l'apparence d'un homme tranquille qui se complaît dans l'observation du passé. Il passe sous couvert ses grivoiseries qui ne sont que de « naïves » reprises de la langue du Moyen Âge. Il conclut par une locution latine, « devise de cœur et de plume »¹ des deux frères, qui, selon le sens qu'on lui donne, les rapproche sous un même amour de la littérature ou en fait des rivaux, tous deux spécialistes de la langue².

Pourtant, le bibliophile s'essaie au roman de mœurs et en publie quelques-uns au milieu de ses foisonnants écrits. Il explique à Jules le but de cette incursion dans le présent :

Et moi, je vais aussi sacrifier mes goûts à celui du moment ; je quitte à regret la mine riche et profonde de l'histoire pour faire un excursion [sic] sur le terrain plat et battu de la société, au jour philosophique des passions et avec les souvenirs encore chauds de ma jeunesse. Je sais bien que cette chronique d'hier reposera les yeux fatigués plutôt qu'éblouis de l'enluminure vive et tranchée de mes chroniques d'autrefois ; je vais me servir du langage usuel qui est compris de tout le monde, je vais faire jouer des ressorts de la vie commune et développer des sentimens que chacun a pu éprouver ; il m'est donc permis de compter sur le mérite de l'actualité ; on me lira sans études préliminaires, sans glossaire et sans étymologies : j'en ressens presque un remords d'antiquaire³.

Il exprime la volonté, véritable « sacrifice », de simplifier ses romans afin de les rendre accessibles à tous. Pourtant, le résultat ne semble pas le satisfaire et il partage avec le baron Taylor son amertume face à ce travail plus alimentaire que passionné :

J'écris des romans de mœurs, parce que les romans historiques me coûteraient cent fois plus de peine et de labeur sans rapporter davantage⁴.

La critique est sous-entendue. La valeur du roman historique est due aux recherches acharnées de l'écrivain alors que la prétendue aisance avec laquelle un auteur compose un

¹ Paul Lacroix, *Pignerol*, op. cit., p. 8.

² « L'expression *Arcades Ambo*, 'nous sommes Arcadiens tous deux' a dû acquérir une valeur proverbiale, désignant deux spécialistes, jaloux de leur art et de leur habileté » (Lambert Isebaert, « *In Arcadia ego* », in Jean-Claude Polet (dir.), *Patrimoine littéraire européen, Actes du colloque international*, Namur, De Boeck Université, 2000, p. 210). Lambert Isebaert précise en note que « cette expression, utilisée dans les littératures européennes modernes, a souvent une valeur ironique, voire cynique et péjorative ; elle peut renvoyer à deux compères, toujours réunis et qui partagent les mêmes habitudes ; ou à un couple de sots, qui ont des traits ridicules, des défauts identiques » (*Ibid.*, note 3, p. 201).

³ Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament*, op. cit., p. 19.

⁴ Paul Lacroix, *Une femme malheureuse (Fille. – Femme.)*, Paris, Dumont, 1836, p. XXIII. Cette préface est datée du 15 avril 1836. Déjà en 1832, le bibliophile confiait à son frère Jules : « il me faut du temps et de la peine pour rassembler les atomes historiques dont je compose mes tableaux du moyen âge » (Paul Lacroix, *Vertu et Tempérament*, op. cit., p. 6).

roman de mœurs prive ce dernier de tout crédit. Lacroix distingue la bonne et la mauvaise littérature et se lance malgré lui dans ce genre plus lucratif :

Hélas ! j'ai maintes fois calculé combien d'heures et de jours il fallait à un laborieux écrivain, qui se respecte et qui respecte ses lecteurs, pour inventer et pour écrire un volume de quatre cents pages, à vingt-cinq lignes par page et à huit mots par ligne : vous obtiendrez le produit net en balançant le nombre des mots avec celui des minutes. Que d'encre employée, que de plumes usées, que de tems perdu ! mais cela n'empêche pas la terre de tourner¹.

Le bibliophile semble désarmé face au résultat de cette opération. En se livrant sans honte à son calcul mercantile, il dévoile au lecteur les dessous de l'écriture. Malgré le respect qu'il porte à son public mais aussi à lui-même, il fait comme tout le monde et se plonge dans un présent qui présente peu d'intérêt pour lui. L'histoire est sa grande passion et, il faut bien l'avouer, ses romans de mœurs sont à notre avis moins réussis que ses romans historiques.

2. *Un isolement progressif*

En 1868, Lacroix observe avec désespoir la « littérature parisienne, littérature fiévreuse et malsaine, littérature faisandée et corrompue, littérature épicée et alcoolisée, littérature chauffée à blanc, où tout est mensonge et illogisme, où tout est chargé, fardé, frelaté, où tout est vide, creux et sonore, où les physionomies grimacent, où les sentiments détonnent, où les idées tombent dans l'absurde, où les tendances sont dangereuses et funestes, où il n'y a plus ni conscience, ni conviction, où il ne reste que de l'esprit à l'emporte-pièce, trivial, goguenard, effronté, insupportable ... Ouf ! »². Il se considère lui-même comme « un des doyens, un des derniers représentants d'une autre littérature qui fait rayonner dans son auréole les noms de Victor Hugo, d'Eugène Sue, de George Sand, de Jules Janin, de Balzac et de Frédéric Soulié »³. Lacroix adopte la posture de l'observateur critique, du patriarche qui juge avec déception la littérature contemporaine. Il place son nom auprès d'autres, illustres, qui ont marqué les années 1830. La sévérité de son jugement s'explique peut-être par le regret de se voir tomber dans l'oubli. L'*ego* démesuré du bibliophile accepte mal cette mise à l'écart de la part du public. Lacroix ne se reconnaît donc pas dans le monde qui l'entoure et s'isole.

Cet enfermement dans le passé coïncide avec un isolement plus concret : le bibliophile, nommé en 1855 conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, se consacre à

¹ Paul Lacroix, *Une femme malheureuse (Fille. – Femme.)*, op. cit., p. XXVII-XXVIII.

² Arsenal, Ms 9667, « Préface » de *En prenant le thé*, op. cit., pp. V-VI.

³ *Ibid.*, p. VI.

ses nouvelles fonctions et met à distance le monde et ses déceptions. Devant faire face à des prétentions honorifiques non-satisfaites, à de cuisants revers financiers et à un âge qui avance inexorablement, il fait des livres ses nouveaux compagnons et se réfugie dans sa passion pour l'histoire. Dans un portrait élogieux, la comtesse Dash justifie cette absence du bibliophile sur la scène littéraire :

Si le Bibliophile n'occupe pas dans la pléiade littéraire la place à laquelle il a droit, si le public semble l'oublier, c'est qu'il est modeste, c'est qu'il ne fait pas de bruit autour de son nom. Il travaille énormément dans le silence de son cabinet ; il vit retiré à son Arsenal, au milieu de ses bouquins. [...] Parce qu'il ne publie plus de romans, il est presque rayé des souvenirs de notre époque »¹.

Ce constat, dressé par une amie, donne l'image d'un homme qui s'est retiré volontairement du monde, goûtant la quiétude de sa solitude avec pour seuls compagnons ses chers ouvrages. L'existence de l'écrivain est subordonnée à une présence sur les rayons des libraires et des cabinets de lecture. En abandonnant progressivement la scène littéraire, Lacroix a fait correspondre sa propre vie à celle, imaginaire, du bibliophile. La créature a pris la place de son maître.

La scénographie imaginée par Lacroix repose finalement sur un paradoxe : l'identité qu'il choisit est tournée vers le passé et pourtant, il fait preuve de modernité et participe à la réflexion sur la littérature contemporaine. En rendant crédible l'existence de ce vieil érudit et en occupant une place importante sur la scène littéraire des années 1830, il démontre l'efficacité de sa stratégie et devient véritablement le bibliophile Jacob aux yeux des lecteurs. Néanmoins, cette prédilection pour le roman historique l'enferme finalement dans un cadre qu'il ne parvient pas à dépasser. Le monde évolue et le bibliophile semble s'accrocher au passé. Même s'il s'essaie à d'autres genres, il ne connaît pas le succès que lui ont apporté ses romans-histoires. Balzac et Dumas ont dépoussiéré le roman historique alors que lui répète les mêmes structures. En effet, tous ses romans sont construits sur la même démarche esthétique. Il est perçu comme un de ceux qui enferment le roman historique dans ses travers. Est-il finalement l'auteur d'une œuvre incomprise ou la victime d'un réel manque d'inspiration ? Le sexe et la violence finissent-elles par lasser au milieu de tous ces récits horribles qui hantent la littérature des années 1830 ? Toutes ces

¹ Jacques Reynaud (la comtesse Dash), *op. cit.*, pp. 85-86. Elle souligne également au sujet du bibliophile que « sa retraite à l' Arsenal le rend plus ermite encore » (*Ibid.*, p. 90).

interrogations contribuent à enfermer Lacroix dans sa bibliothèque et à renoncer aux plaisirs de la renommée.

Avec l'apparition du bibliophile Jacob en 1829, Paul Lacroix propose une réflexion sur le roman historique et pose les bases de sa poétique. Celle-ci repose sur la pratique ludique de l'écriture.

Tout d'abord, il joue avec sa véritable identité et s'amuse à se faire passer pour un vieil érudit. Il donne vie à son pseudonyme et se place en retrait, diffusant ainsi l'image d'un amateur d'histoire qui vit retiré du monde. Il se présente comme héritier de Walter Scott mais il n'est pas un fidèle imitateur. Il élabore sa propre conception du genre et s'intéresse aux mœurs intimes et secrètes de ses personnages.

L'association du sexe et de l'histoire est l'autre aspect de cette pratique ludique de l'écriture. La grivoiserie du langage, la révélation des motivations – souvent sexuelles – des grands hommes, l'érotisation de lieux interdits provoquent la curiosité du lecteur et lui donnent envie d'accompagner le romancier dans l'exploration des perversités de l'histoire. Il faut avouer que « la mise en texte du sexe, dans le suspens de l'Histoire, ne fait que pousser à l'extrême la logique du roman historique qui visait à faire connaître les mœurs et la vie privée des hommes d'antan »¹. Lacroix divulgue ainsi à son public les petites intrigues de l'histoire et favorise l'essor du privé sur le public. Le lecteur se promène dans une histoire secondaire mais finalement tout aussi importante aux yeux d'un bibliophile qui instruit sans en avoir l'air, puisqu'il montre comment chacun des faits influence le cours de la grande histoire.

L'érotisation de l'histoire participe donc au renouvellement du roman historique. Lacroix revendique sa liberté de ton et provoque la société de son époque en abordant des sujets moralement condamnables. Il n'est pas le seul à vouloir bousculer les normes esthétiques. Il noue ainsi des liens étroits avec les Jeune-France et partage avec eux la volonté de s'affranchir des contraintes classiques et de dépasser les limites du bon goût.

¹ Catherine Nesci, « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *op. cit.*, p. 356.

**Deuxième partie - L'horrible et le risible :
le choix d'une esthétique de l'excès**

Qu'on se représente un auteur condamné par sa propre volonté à rechercher péniblement toutes les infirmités morales de la vie, toutes les horreurs de la société, toutes ses monstruosité, toutes ses dégradations, toutes les exceptions affreuses de l'état naturel et de l'état civilisé, pour choisir dans ces rebuts hideux quelques anomalies dégoûtantes auxquelles les langues humaines ont à peine accordé un nom, la morgue, l'échafaud, la potence, l'anthropophage, le bourreau... Je ne sais quoi de plus innomé encore, car il attache à ces derniers états d'exécrables ambitions et d'incompréhensibles joies...¹

Ce commentaire de Nodier sur le premier roman de Victor Hugo – *Han d'Islande*, publié en 1823 – reflète le goût des jeunes romantiques pour la littérature frénétique. Paul Lacroix ne fait pas exception et compose, à la suite de son illustre camarade, des récits à l'atmosphère sombre et inquiétante hantés eux aussi par des « rebuts hideux ». Le roman historique devient alors un lieu d'expérimentation dans lequel le bibliophile s'amuse avec les conventions et sexualise fortement les situations attendues du genre. *L'Assassinat d'un Roi*, son premier roman, était peut-être trop convenu pour obtenir plus qu'un simple succès d'estime. Les récits qui composent les *Soirées de Walter Scott à Paris* exhibent au lecteur la féroce imagination d'un nouveau venu qui confronte ses personnages à d'horribles désirs. Les scènes de viol et de torture, l'exploration des déviances sexuelles et physiques, l'invitation à entrer dans des lieux interdits abondent dans les romans du bibliophile, le tout s'accompagnant d'une dérangeante allégresse. Il participe à l'essor d'un romantisme de l'énergie qui caractérise la génération de 1830 et qui fait de l'excès et de la transgression une règle esthétique. Il leur faut se confronter aux tabous de leur société, voire les enfreindre, puisque « *la transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète* »². Face à une littérature qu'ils jugent policée et encore marquée par les contraintes classiques, les romantiques de 1830, et en particulier les Jeune-France, proclament l'avènement du grotesque.

Nous désirons mettre en valeur dans cette partie le rapport entre esthétique romantique et érotisation de l'histoire. C'est pour Lacroix le moyen de participer à ce mouvement et d'affirmer sa liberté car l'érotisme est une « ivresse d'échapper résolument au pouvoir de l'interdit »³. Lacroix installe ainsi la transgression au cœur d'un cadre qui impose l'objectivité et qui laisse peu de place aux mœurs. Mais il se revendique également du hideux. Il unit alors le roman historique au roman noir, donnant ainsi une tonalité

¹ Charles Nodier « *Han d'Islande* », *La Quotidienne*, 12 mars 1823 repris par Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, Paris, « Les Littéraires », PUF, 2009, p. 97.

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1987, p. 66. Les italiques sont de l'auteur.

³ *Ibid.*, p. 82.

démoniaque et perverse à son écriture. Cette association est caractéristique du genre dans les années 1830. En effet, « roman noir et roman historique brassent régulièrement la même matière et il serait présomptueux de fixer des lignes de partage »¹ au point que « c'est sans doute sous sa forme gothico-historique que le roman frénétique a le mieux survécu à 1830 »². *Le Moine* de Lewis et les romans de Sade font partie des références du bibliophile. L'histoire, la sexualité et le hideux, tels pourraient être les maîtres mots de Lacroix. Ajoutons-y un autre qui permet de cerner au mieux les enjeux de sa poétique : le risible.

« On ne plaisante pas avec la mort »³, constate Daniel Sangsue en s'interrogeant sur les enjeux du rire romantique lorsqu'il est confronté aux croyances populaires. Que dire alors du projet de Lacroix qui rit de la mort en l'érotisant et en exhibant sa hideuse beauté ? Se moquer du sacré grâce au sexe double l'infraction, surtout lorsqu'elle est vécue sur le mode de l'excès. Le rire est obligatoire pour poursuivre la lecture au risque de rompre le pacte conclu entre le romancier-historien et son public autour de la promesse du plaisir. Mais ce n'est pas un rire franc qui accompagne la découverte de l'intrigue. Le rire romantique est un rictus, reflet d'un regard ironique sur le monde. La confrontation aux tabous sexuels renforce la diabolisation du rire puisque, en l'assumant, l'écrivain prend le risque d'être mis au ban de la société. Le nom de Sade apparaît une fois de plus à l'esprit de celui qui s'intéresse au sexe et au tabou. L'imaginaire sadien accompagne la multiplication de scènes insoutenables. Dès lors, comment le bibliophile conjugue-t-il la provocation du rire et de l'Eros romantique aux exigences du roman historique pour faire du hideux une esthétique positive ?

Il est tout d'abord nécessaire de comprendre de quelle manière Lacroix s'affranchit des contraintes classiques et contribue aux revendications des Jeune-France qui ambitionnent un nouveau modèle esthétique fondé sur l'outrance et la provocation. Cela se manifeste dans la mise en scène du corps, objet de désir, à la fois attirant et repoussant, caractéristique d'un Eros romantique qui s'interroge sur les rapports entre norme sociale et déviance sexuelle. Nous montrerons enfin que le hideux est pour le bibliophile une esthétique véritablement positive qui se fonde sur le plaisir et la jouissance que représente la mise en scène de l'acte sexuel lui-même et de son pendant sadique : le viol.

¹ Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, op. cit., p. 99.

² *Ibid.*, p. 100.

³ Daniel Sangsue, « Fantômes horribles et risibles », in *Humoresques* n°14 [L'horrible et le risible], juin 2011, p. 166.

Chapitre I – Une volonté : se libérer des contraintes classiques

Lacroix prend, nous l'avons dit, l'identité du bibliophile Jacob lorsqu'il publie ses *Soirées*. Se faire passer pour un vieil érudit n'est pas anodin lorsqu'il s'agit de parler de sexualité. En effet, les récits d'un jeune homme de vingt-quatre ans mettant en scène les relations intimes des grands hommes auraient pu être taxés de perversion et d'outrages à la morale¹. La condamnation sociale aurait mis au ban de la littérature un écrivain si prolifique car, même si la parole se libère au XIX^e siècle, on ne parle pas explicitement de sexualité. Tout se cache et se suggère pour mieux se révéler à l'imagination d'un lecteur complaisant. Ce processus de refoulement est en place depuis le XVII^e siècle, « début d'un âge de répression »². Cette époque se caractérise par la volonté de dominer et de contrôler le corps. Ainsi, chaque geste est réfléchi, chaque mot est étudié, le discours sur le sexe se codifie et le plaisir devient tabou. Néanmoins, la sexualité acquiert une place de plus en plus importante dans les différents discours et prend toute son ampleur au XIX^e siècle, « âge de la multiplication »³. Exclure le sexe du vocabulaire lui laisse une omniprésence non-désirée car ce discours se construit sur le non-dit, sur l'évocation, en opposition à ce qui est explicitement interdit ou crûment dévoilé. Plus on enchaîne la sexualité dans des contraintes légales, sociales ou langagières servant à la dissimuler, plus on en parle.

C'est pourquoi Lacroix porte le masque du bibliophile Jacob. Il utilise la prétendue expérience du vieil homme pour légitimer sa volonté d'érotiser l'histoire. La posture de l'historien soutient celle du romancier. Il s'agit de créer une illusion de vérité sur tout ce qui est écrit, de prouver au lecteur que la grivoiserie renforce la couleur locale et de donner le sentiment de ne pas enfreindre d'interdits moraux en s'adonnant avec un plaisir non-dissimulé à la découverte des secrets et de l'intimité des grands hommes. De plus, en situant ses intrigues au Moyen Âge, Lacroix tente de retrouver une liberté de parole réprimée par les classiques. Il souhaite revenir au mot propre et à la simplicité du langage⁴. Les œuvres du bibliophile sont donc caractérisées par la volonté de briser subrepticement un tabou et de faire du sexe un élément jubilatoire digne de figurer dans la littérature. Il

¹ Rappelons que Balzac lutte contre l'image de célibataire libidineux que le public a construite à la publication de la *Physiologie du Mariage*.

² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 51. Foucault regroupe le XIX^e et le XX^e siècle sous cette appellation.

⁴ Michel Foucault considère que le Moyen Âge propose sur la sexualité et la pénitence « un discours assez fortement unitaire » qui se multiplie au cours des siècles suivants (*Ibid.*, p. 46).

affronte ainsi le pouvoir social et fait de l'étude des mœurs intimes l'objet central de ses romans historiques.

Nous avons évoqué dans la première partie les relations que Lacroix entretient avec les Jeune-France. Ils ne partagent pas uniquement un sentiment de camaraderie mais portent également les mêmes interrogations sur la littérature. Il nous faut donc revenir au contexte des années 1830 pour montrer de quelle manière l'œuvre du bibliophile est représentative des différents débats qui animent le milieu littéraire. Son écriture est tout d'abord caractérisée par l'excès. Elle est également marquée par l'ombre du marquis de Sade dont les romans circulent clandestinement à l'époque. Elle exprime enfin la volonté de retrouver un rire franc et régénérateur. Pourtant, le comique médiéval peine à s'épanouir dans l'œuvre du bibliophile tant l'outrance et la violence sexuelle sont présentes et fondent son écriture. Mais ne faut-il pas voir derrière ses provocations la volonté de proposer un nouveau modèle littéraire ?

A) Une esthétique Jeune-France

Le siècle était à la charogne et le charnier lui plaisait mieux que le boudoir ; le lecteur ne se prenait qu'à un hameçon amorcé d'un petit cadavre déjà bleuissant¹.

Ce commentaire de Gautier, volontairement provocateur, nous place dans le contexte esthétique des années 1830. Il se moque du travail des critiques qui réclament avec hypocrisie de la morale² alors que le public exige de l'horreur :

L'époque, quoi qu'ils en disent, est immorale (si ce mot-là signifie quelque chose, ce dont nous doutons fort), et nous n'en voulons pas d'autre preuve que la quantité de livres immoraux qu'elle produit et le succès qu'ils ont³.

Cette opposition entre probité et outrance, entre jugement moral et succès littéraires est caractéristique de l'époque. Gautier joue avec les stéréotypes et dès sa préface assume sa préférence au nom de sa jeunesse et de sa fougue :

Il me semble naturel de lui préférer, surtout quand on a vingt ans, quelque petite immoralité bien pimpante, bien coquette, bien bonne fille, les cheveux un peu défrisés, la jupe plutôt courte que longue, le pied et l'œil agaçants, la joue légèrement allumée, le rire à la bouche et le cœur sur la main⁴.

¹ Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 187.

² « Mais c'est la mode maintenant d'être vertueux et chrétien, c'est une tournure qu'on se donne » (*Ibid.*, p. 179).

³ *Ibid.*, pp. 189-190.

⁴ *Ibid.*, p. 178.

Il place le désir au cœur de sa poétique. Pourquoi résister à la tentation de l'immoralité, surtout lorsqu'elle a des charmes aussi attrayants ? Il se distingue ainsi de ses illustres aînés et fait de son âge un atout pour dépasser les convenances.

Gautier fait partie de ces jeunes écrivains qui cherchent à exister à tout prix sur la scène littéraire. Ces Jeune-France forment un groupe d'artistes provocateurs. Cependant, le bibliophile n'est jamais cité dans la liste des écrivains appartenant à ce groupe même s'il noue des amitiés sincères avec nombre d'entre eux et assiste régulièrement aux réunions du Petit Cénacle¹. Il partage avec ses camarades la même vision sur la société contemporaine et prône tout comme eux la nécessaire présence du grotesque aux côtés du sublime. Pourquoi alors ne pas faire de Lacroix un Jeune-France ? Quelles sont les raisons qui le maintiennent à l'écart du groupe ? L'étude des liens qui unissent le bibliophile à ses camarades nous permettra de replacer dans un contexte plus général les enjeux de l'érotisation de l'histoire.

a) Un groupe en marge de la société

Les membres du Petit Cénacle partagent une « fraternité des conditions et [...] une vision commune d'une existence sociale et littéraire sans issue »². Ce constat montre à quel point la désillusion envahit l'espace Jeune-France. Double déception, à la fois politique et littéraire. Les lendemains de la Révolution de Juillet les confrontent à leurs espoirs déçus. Ils ne trouvent pas leur place dans une société qui ne leur offre aucun avenir glorieux : « une aristocratie de la naissance s'est seulement effacée devant une aristocratie de l'argent, une oppression a simplement cédé la place à une autre »³. La cupidité dirige les relations sociales. Lacroix exprime ses regrets face à une telle situation : « Combien de fois avons-nous gémi ensemble de cette décadence, de ce mépris de l'art ! »⁴ confie-t-il à Duseigneur, constatant l'avilissement moral des nouveaux auteurs soumis au profit facile. Le succès s'achète, il n'est plus le résultat du travail acharné d'un écrivain talentueux et consciencieux – l'historien-romancier est un modèle à suivre – mais celui d'une alliance entre réclame et camaraderie. Le développement de la publicité, les progrès de l'impression, la multiplication des cabinets de lecture transforment le rapport au livre et

¹ Jérôme Doucet démontre dans un article qu'il consacre aux rapports existant entre Lacroix et le Petit Cénacle et que nous avons pu consulter avant sa publication, qu'il en est « un des amis les plus proches » sans pour autant en être un membre à part entière » (Jérôme Doucet, « Paul Lacroix, un camarade du Petit Cénacle », in *Littérature* – à paraître).

² Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire*, op. cit., p. 191.

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, op. cit., p. 9.

accentuent l'impression de côtoyer une « littérature de consommation »¹ de plus en plus présente dans la société de 1830. L'écrivain n'a plus de place privilégiée dans ce monde régi par l'argent.

Cette évolution mercantile explique l'ironie de Lacroix lorsqu'il qualifie son époque de « siècle de haute civilisation »². La société doit protéger son passé et ne pas oublier ses origines. Elle doit aussi donner aux artistes et aux intellectuels la place qu'ils méritent afin de prétendre au titre de « haute civilisation », et non pas enfermer l'art dans les bibliothèques et les galeries. Il regrette d'ailleurs l'époque du mécénat et dresse le constat d'un déclin de la condition de l'artiste et de sa reconnaissance publique. Ce dernier n'est plus l'homme providentiel. Il est banalisé, voire mis de côté, incompris et soumis au bon vouloir des banquiers³. Les grands auteurs français sont méprisés, leur talent n'est plus reconnu et ils ne peuvent plus vivre de leur plume. Le roi a l'obligation de protéger les artistes afin de garantir leur survie⁴. Aussi le bibliophile regrette-t-il toujours le manque de reconnaissance et de protection de la littérature :

N'est-ce pas, mon cher Taylor, le commencement de la renaissance des arts ? Le roi les aime et les protège ; le goût du roi est un ordre pour le ministère qui se fera bientôt artiste : nous verrons donc le Louvre achevé ! Mais les lettres, qui ne logent plus au Louvre, sont peu en faveur, et puisqu'on a tant d'activité et tant d'argent pour bâtir, ne leur bâtira-t-on pas un hôpital ?⁵

Cette métaphore qui fait de la littérature un malade révèle le désarroi de Lacroix face à cette situation. Ce dernier revendique la réhabilitation et la reconnaissance des écrivains modernes, aussi talentueux et dignes d'honneurs que ceux du passé. Aussi désire-t-il que « les gens de lettres ne soient pas seulement honorés en peinture, et que les morts se dessaisissent un peu de leurs éternels lauriers en faveur des vivans »⁶. Cet appui apporterait au monarque les faveurs que lui refusent ses camarades : « Aimez les arts pour en être aimé »⁷, conseille le bibliophile dans un discours imaginaire adressé à Louis-Philippe. Lacroix exprime ainsi toute la difficulté pour les Jeune-France de s'imposer comme de

¹ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 33.

² Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. XI.

³ « L'ivraie des banquiers a étouffé le bon grain des artistes » (Paul Lacroix, *LDm*, p. XII).

⁴ « Il faut à l'art une protection plus franche, plus éclairée et surtout plus royale » (Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, pp. 45-46). Lacroix exprime les mêmes regrets le 10 octobre 1837 dans une dédicace à M. de Salvandy : « N'est-il plus de privilèges pour l'intelligence, de sanctuaire pour l'art ? » (Paul Lacroix, « A M. de Salvandy, membre de l'Académie française », in *La sœur du maugrabin. Histoire du temps d'Henri IV. 1606*, Paris, Dumont, 1838, p. 10).

⁵ Paul Lacroix, *Une femme malheureuse (Fille. – Femme.)*, « Au Baron Taylor », *op. cit.*, p. XXI.

⁶ Paul Lacroix, *La sœur du maugrabin*, *op. cit.* I, p. 15.

⁷ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 47.

grands hommes. Le soutien royal est alors indispensable pour favoriser le succès de cette ardente génération :

Le roi a sans doute appris qu'il existe en France une classe lettrée, qui consent à être pauvre, mais qui veut être considérée ; qui se consacre aux plaisirs de l'esprit, qui use sa vie à ce pénible travail d'amuser et d'instruire le public ; qui a fait et défait des trônes, qui peut à chaque instant changer le présent, créer l'avenir ; qui se nourrit de fumée et de gloire ; qui a pour patrons Homère mendiant et Gilbert à l'hôpital ; qui se souvient d'hier et qui croit à demain !¹

On ressent la déception et l'incompréhension de Paul Lacroix face à une telle situation. Homme providentiel, l'artiste a le pouvoir d'unir le peuple à la monarchie. Il est celui qui voit le futur et le construit. Mais la pauvreté est désormais inhérente à la fonction d'écrivain. Le roi a pour devoir de favoriser cette vocation, comme le faisaient ses prédécesseurs. Le bibliophile porte un jugement sévère sur cette situation. Il doit participer à une prise de conscience collective. Il donne l'impression d'un obscurantisme intellectuel maintenu durant l'époque classique et qui malheureusement perdure chez ses contemporains. Le public est aussi responsable que les élites de cet état :

Le véritable public, celui qui lit et qui juge, celui qui achète les livres et qui les aime, ce public-là n'existe nulle part pour nous, excepté en Russie où s'écoule la moitié de l'édition d'un bon ouvrage français [...]. Or, ce que l'on daigne nommer public en ce siècle de déceptions, n'est qu'une cohue de liseurs et de liseuses, sans instruction, sans sympathie, sans choix, sans délicatesse, ennuyés et désœuvrés².

Le bibliophile poursuit avec la métaphore du public qui, tel un serpent, avale les livres sans se rassasier, sans se préoccuper de savoir si l'ouvrage est destiné à tous ou à un public averti. Il est nécessaire d'éduquer le public et de lui apprendre à choisir ses lectures.

Paul Lacroix dresse ainsi le constat d'un « triste tableau de décadence littéraire »³ et porte un jugement sévère sur la littérature contemporaine et sur la place de l'artiste. Cette déception pousse les Jeune-France à adopter une posture de contestation permanente à l'ordre social et littéraire⁴. En étant *contre*, ils revendiquent l'appartenance à un

¹ Paul Lacroix, *La sœur du maugrabin*, p. 11.

² Paul Lacroix, « A mon ami le vicomte de Marquessac », *LBVT, op. cit.*, pp. XIV-XV.

³ *Ibid.*, p. XXII.

⁴ « Tout débutant romantique veut écrire 'contre' » (José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, p. 110). Pour exister sur la scène littéraire, les Jeune-France « s'inscri[vent] en marge d'un cadre légalisé et balisé tant socialement que littérairement » (Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire, op. cit.*, p. 184).

romantisme féroce et frénétique qui perturbe les codes de lecture au point de « disqualifier leur propre discours »¹ et de jouer avec leur identité :

Plutôt que de répliquer aux clichés dans lesquels la critique voulait les enfermer ou de les éviter, les bousingots vont s'appliquer à les miner de l'intérieur, à se les réapproprier, à les incorporer littéralement, remplissant ainsi, à rebours de toute attente, une identité condamnée à la vacuité².

Pour ces jeunes écrivains, « l'excentricité est évidemment une autre forme de réponse à la désillusion politique »³. Ils y recherchent le moyen de se réapproprier un espace qui, s'ils ne bousculent pas les codes, leur reste inaccessible.

b) Se réapproprier l'espace social et littéraire

Le 30 août 1831 *Le Figaro* publiait, sous le titre *Les Jeunes-Frances*, un article satirique évoquant le type du jeune romantique grandiloquent, gaîment macabre, amateur de musique et de punch, et quelquefois républicain par amour du pittoresque⁴.

Ainsi sont qualifiés les écrivains qui prennent possession de la scène littéraire contemporaine. La vigueur déployée et la volonté de traiter tout événement avec excès caractérisent leurs productions. Quel regard posent-ils alors sur la littérature ?

1. Un « romantisme de l'énergie »⁵

Les Jeune-France se démarquent par le choix d'une scénographie de l'énergie. Ils rejettent avec virulence la vision d'un poète contemplatif et mélancolique et se représentent en artistes fougueux, possédés par une ardente force créatrice. Ainsi, Pétrus Borel transforme son aspect physique afin de s'éloigner de « cet éphèbe asexué qu'adoraient les lecteurs des *Méditations*. [...] Pour se démarquer de ce poète efféminé qu'il ne veut plus être, il s'attribue une sexualité vampirique (toujours le loup-garou ...). Il endosse le costume satanique, se réclame d'Asmodée, de Belzébuth, de Méphistophélès, se donne des airs de 'nécroman' ou de sorcier »⁶. Borel souligne le désir profond de s'éloigner des canons romantiques du début du siècle et de s'ouvrir à une écriture dérangeante, sexualisée, virile et frénétique. Cette révolte passe par une scénographie volontairement belliqueuse. Il s'agit en effet de prendre possession du territoire littéraire et, en affirmant sa

¹ *Ibid.*, p. 185.

² *Ibid.*, p. 186. L'auteur utilise indistinctement Jeune-France et bousingots pour désigner les écrivains du Petit Cénacle.

³ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Paul Bénichou, « Jeune-France et bousingot : essai de mise au point », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mai-Juin 1971, p. 440.

⁵ Expression utilisée par José-Luis Diaz pour qualifier le troisième scénario auctorial étudié dans *L'écrivain imaginaire*.

⁶ José-Luis Diaz, *op. cit.*, pp. 427-428.

masculinité, de surpasser le *père* romantique. La dévalorisation de la figure du poète lamartinien est une réponse au sentiment d'une impossible élévation. Se tourner vers le diable, prendre littéralement une figure démoniaque ou mythique renvoie à la déception révolutionnaire et renouvelle leur écriture. Janin est dès lors un « malin Asmodée »¹.

La pureté de l'expression poétique est alors corrompue par l'appel à une sexualité féroce et offensante. Dans *Quand j'étais jeune*, le bibliophile évoque sa « puberté incandescente »² qui embrase ses pensées lorsqu'il rêve de la belle Olinde s'offrant à lui. Le feu, symbole de la passion et de l'énergie, transcende son imagination. Il respecte la scénographie de l'énergie dont se réclament les Jeune-France. Les critiques partagent ce point de vue sur ses œuvres :

Ici, le bibliophile Jacob, qui n'est pas une fiction, pense, écrit en jeune homme, avec enthousiasme, avec feu ; il reproduit de sympathie les passions, les folies, le langage de la jeunesse ; il a, s'il le faut, la démarche avinée, l'œil ardent, un cigare à la bouche, la cravache à la main³.

Le journaliste du *Figaro* respecte la mise en scène imaginée par Lacroix. En effet, il atteste de l'existence du vieil érudit mais il lui prête une verve de jeune écrivain. La vigueur qui l'anime est typique des Jeune-France. Le « feu » de son enthousiasme et son « œil ardent » renforcent l'image d'un amateur de grivoiseries qui se consume à sa tâche ; sa « démarche avinée » renvoie à l'ivresse caractéristique de ses camarades⁴ ; le « cigare à la bouche, la cravache à la main » dévoile la désinvolture de son maintien. L'illusion identitaire mise en place par Lacroix est efficace, comme nous l'avons déjà démontré. Ce qui nous intéresse ici est le rapprochement à l'énergie déployée par les Jeune-France dans la construction de leur propre scénographie. Travailler avec exaltation est une valeur commune aux camarades du Petit Cénacle :

¹ *La France littéraire*, octobre 1832, repris par José-Luis Diaz, p. 551. Jules Lacroix a lui aussi comparé son frère à Asmodée (voir pp. 57-58).

² Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, op. cit., I, pp. 71-72.

³ « Jeune ou vieux », in *Figaro*, op. cit. José-Luis Diaz définit ainsi le pacte Jeune-France : « il implique tout un éventail de comportements : singularité de costume et de coiffure (capes, barbes, bonnets et bérets) ; 'camaraderie' de plume et d'habitat ; jargon ; opium et cigarillos ; punch bu dans des crânes en des orgies incohérentes, tohu-bohu d'objets artistiques et exotiques dans ce nouveau lieu saint, l'atelier ; communisme d'alcôve, etc. » (José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire*, p. 423). Les différents écrits concernant Lacroix dans les années 1830 respectent cette image du Jeune-France tel que le définit Diaz.

⁴ « Le teint pâle, l'habit noir, le Jeune-France se complait dans la morbidité et fréquente les cimetières. Buveur de punch, il n'écrit qu'enivré et convulsivement, laissant la fureur créatrice l'envahir » (Anthony Glinoe, *La camaraderie littéraire*, op. cit., p. 187). Le *Figaro* prévient également le lecteur de l'ivresse de Lacroix : « Paul-Louis Jacob le bibliophile, ainsi nommé à cause de son goût pour les liqueurs fortes » (« Galerie de la presse. Le bibliophile Jacob », in *Figaro*, op. cit.).

C'est bien la possibilité de maintenir en état de marche une puissance active qui compte, plus que ses performances. Pour que la force créatrice reste vive, elle ne doit pas se laisser museler par des règles, ni non plus se satisfaire de ses réalisations. Peu importe le produit, l'essentiel c'est la productivité¹.

Le nombre foisonnant d'écrits de Lacroix s'explique désormais. Il parle lui-même de sa « puissance laborieuse et de [s]a volonté dominante »² et avoue, avec un peu de prétention, qu'un homme normal devrait vivre plusieurs vies pour égaler sa vigueur créatrice. Et « tout le monde s'y trompait et personne ne pouvait croire que ce conteur infatigable, cet inépuisable analyste des plus anciennes traditions, fût un jeune homme alerte, actif, rempli de chaleur, travaillant avec une incessante ardeur »³. Ces qualités, ainsi louées, confirment que le bibliophile déploie une prodigieuse activité, saluée par certains qui le réifient en plume et en encrier⁴, critiquée par d'autres qui constatent amèrement qu'une abondante production est déjà une qualité, « même dans le temps où nous vivons »⁵.

Son intérêt pour les mœurs intimes est également une preuve de cette énergie. En effet, évoquer la sexualité est une provocation contre l'ordre social. Assumer ce discours fait de l'écrivain un être à part, incandescent, capable de déployer une féroce imagination. L'excès est alors une démonstration des qualités des jeunes auteurs de l'époque qui ne se complaisent pas dans une impuissante mélancolie.

2. *L'excès comme réaction à la désillusion*

Toute cette scénographie de l'énergie s'accompagne d'une revendication esthétique qui impose l'excès comme norme littéraire. Il faut avoir le courage de rire de l'histoire face aux désillusions politiques et, afin de surmonter sa mélancolie, l'écrivain se réfugie dans une « imagination sans frein »⁶. Les situations les plus dérangementaires voire improbables, se multiplient dans les récits de l'époque. « Nous étions en 1833, et l'on se souvient que les disciples de l'école littéraire qui se formaient alors ne s'abordaient jamais sans préférer ces mots : *Enfer et damnation !* »⁷, se rappelle Commerson. Il ne suffit plus de se travestir en

¹ José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire*, op. cit., p. 441.

² Paul Lacroix, « Simple histoire », op. cit., p. 155.

³ L. M., *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, op. cit., p. 353.

⁴ « Rarement on vit depuis lors un écrivain plus fécond. Le sang de l'écrivain semblait de l'encre, son cœur un encrier, ses doigts une plume à cinq becs » (Chamfleury, *Croquis romantiques. Le bibliophile Jacob*, in *Le Livre*, 1882, p. 66).

⁵ Il s'agit de l'opinion de Mérimée : « M. Lacroix a publié quelque vingt volumes, pas trop bons peut-être, mais avoir beaucoup écrit, c'est déjà un certain titre, même dans le temps où nous vivons » (Lettre de Prosper Mérimée à Auguste Grasset citée par Maurice Parturier et Jean Mallion, op. cit., p. 519).

⁶ Paul Bénichou, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1992, p. 101.

⁷ Commerson, *Les binettes contemporaines*, op. cit., p. 41.

diable. Il faut au contraire exhiber la laideur humaine et la confronter à la morale d'un lecteur à la fois réprobateur et complaisant. Se déclarer Jeune-France revient à mettre à distance le sublime en recourant à une écriture ironique, ludique et parodique. Le grotesque laisse même sa place au hideux, sa forme *extrême*, et les écrivains ne reculent devant aucune transgression puisque « l'outrance représentant la seule option disponible, il fallait s'y engouffrer »¹. Ainsi, dans *Sous les Tilleuls*, Stephen exhume le cadavre de Magdeleine et lui offre un dernier baiser alors que « le corps, les chairs tombent en lambeaux, et des vers rongent ses yeux »². Amédée Pommier aborde dans « Le garçon d'amphithéâtre », dernier récit de *La Pile de Volta*, l'anthropophagie et la nécrophilie. Evoquons encore Frédéric Soulié qui met en scène dans *Les deux Cadavres* un viol qui se déroule sur le cercueil du père de la victime. Ces romans, publiés entre 1832 et 1833, témoignent de l'attrait qu'exercent la violence et la déviance sexuelle sur les jeunes écrivains.

Le bibliophile est le digne représentant de cette génération. Il « ne recule devant rien et ne connaît aucun scrupule »³. Ce qui l'anime, « c'est le goût du plaisir, c'est la sensualité suivant les instincts de jouissance effrontément, mais sans mélange de pensées sataniques, prenant naïvement ses ébats dans ces scandales du moyen âge, plus grossiers et plus brutaux que les nôtres »⁴. Dans les œuvres de Lacroix, l'amour, lorsqu'il est sincère, est corrompu par la concupiscence et se termine généralement par un viol. La pureté du sentiment ne semble pouvoir coexister avec la force du désir sexuel. Le bibliophile dépeint un monde dirigé par la satisfaction immédiate de ses envies, un Moyen Âge inquiétant dont les lieux sont le symbole d'« un récit aux splendeurs macabres, aussi abominables que la contemplation d'un cadavre »⁵. Lacroix revendique cette grivoiserie dérangeante. Il assume ses écrits même s'il met parfois poliment le lecteur en garde contre l'irrévérence de certains propos.

Pour se démarquer du poète contemplatif cher aux premiers romantiques, le bibliophile accumule les situations scabreuses dans ses récits. Il se transforme en amuseur public car « c'est après tout un destin de rechange que de s'accepter ironiquement bouffon

¹ Anthony Glinoe, *La camaraderie littéraire*, *op. cit.*, p. 185. Anthony Glinoe rappelle que pour se démarquer, les Jeune-France devaient « adopter les thèmes et les postures de leurs prédécesseurs en les poussant jusqu'à l'outrance, jusqu'à la transgression répétée du bourgeoisement admissible » (*Ibid.*, p. 183).

² Alphonse Karr, *Sous les Tilleuls*, in *Œuvres complètes d'Alphonse Karr*, Paris, Calman Levy, sans date, (première édition en 1832), p. 310.

³ Louise Ozenne, *Mélanges et critiques littéraires*, *op. cit.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁵ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 50.

de cour »¹. L'histoire et la société de 1830 ne sont finalement qu'une mystification supplémentaire. A cette époque, Lacroix délaisse la poésie pour le roman. Ce choix est un acte de rébellion, étant donné la réputation du genre². L'écriture de romans historiques est une provocation et la reconnaissance du lecteur est une victoire.

Cependant, cette esthétique est critiquée par Gautier lui-même. Tout est « poncif », même dans les œuvres des Jeune-France, alors qu'ils dénoncent eux-mêmes les stéréotypes dans leurs récits :

Certes, c'était un spectacle étrange à voir que tous ces jeunes hommes réunis autour de cette table ; on eût dit un sabbat de sorciers et de démons...

Pouah ! pouah ! voilà un commencement fétide ; c'est le poncif de 1829³.

Les excès auxquels se livre Gautier dans *Les Jeunes France* témoignent de l'enfermement esthétique de ses camarades. Ils sont devenus un modèle dont il faut s'éloigner. « L'orgie échevelée »⁴, épigraphe inventée qu'il attribue à Balzac, Janin, Sue et au bibliophile Jacob, montre que les mêmes scènes se retrouvent dans les romans afin de satisfaire les attentes du lecteur. Lui aussi s'empare de ce lieu commun. Cette orgie que préparent les acteurs du « Bol de Punch » est contrainte par la volonté de respecter précisément le récit qui leur sert de modèle :

GUILLEMETTE. – Malaquet, mon doux ami, mon gentil ladre, tu n'es mie dans l'esprit de ton rôle : tu as omis un très beau et très mirifique passage :

Ils léchaient le plancher couvert d'un enduit gastronomique.

MALAUQUET. – Cuides-tu, Ribaude, que j'aie envie de faire un balai de ma langue ?⁵

Les participants rejouent ici l'orgie de *La Danse macabre*, préférée à celle de *Un Divorce*, autre roman de Lacroix. Cependant, la référence n'est pas exacte et le terme de « Ribaude » renvoie au *Roi des Ribauds*. Le refus de se conformer fidèlement au texte reflète la moquerie de Gautier pour ces outrances. Le but n'est pas tant de respecter la

¹ José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire*, op. cit., p. 572. Lacroix dénonce la comédie qu'est devenue la littérature à travers le personnage de Caillette, poète et fou du roi qui a le sentiment de sa propre faiblesse et du mensonge social qui le contraint à accepter sa condition de fou.

² En 1836, Lacroix évoque encore « l'opinion générale de frivolité qu'on attache, peut-être mal à propos, au genre du roman » (Paul Lacroix, *La folle d'Orléans. Histoire du temps de Louis XIV*, I, Paris, Renduel, 1836, p. 1).

³ Théophile Gautier, *Les Jeunes Frances, romans goguenards*, in *Œuvres*, op. cit., p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 175. La citation exacte de *La Danse macabre* est la suivante : « Ils léchaient le plancher revêtu d'un enduit gastronomique » (Paul Lacroix, *LDM*, op. cit., p. 254).

scène mais de tromper l'ennui. Ces acteurs sont le reflet des Jeune-France qui ne sont plus que la copie d'eux-mêmes et qui ne se renouvellent plus.

En prenant l'identité du bibliophile Jacob, Lacroix se rapproche de la volonté des Jeune-France de marquer l'époque contemporaine. Pourtant, il n'est pas un membre de ce groupe. Quelles sont les raisons de cette mise à distance ?

c) Une distanciation nécessaire

Lacroix n'est pas un Jeune-France. Même s'il partage les mêmes valeurs que ses camarades, il reste en retrait du Petit Cénacle.

Paul Lacroix est plus âgé que la plupart des Jeune-France. Ces quelques années supplémentaires suffisent pour maintenir une distance entre le *vieux* Jacob et ses camarades. Devenir un bibliophile centenaire pourrait être la conséquence des plaisanteries sur un des aînés du groupe. De même, il se marie en mai 1834 et s'éloigne de ses compagnons. 1834 marque également la dissolution du Petit Cénacle. L'intime prend le pas sur la camaraderie et au fil du temps, enfermé dans son amour de l'histoire, Lacroix se cloître véritablement dans sa bibliothèque.

Il ne cherche pas non plus à s'associer physiquement à ses camarades. Pétrus Borel porte la barbe du lycanthrope dont il prend le nom, Gautier arbore un gilet rouge, mais « voici [Lacroix] en buste : il est jeune, il n'a pas de barbe, il est coiffé par Duchesne, et sans être le moins du monde moulé d'après l'Apollon ou l'Adonis des Grecs, il n'a pas une physionomie triviale, populacière, républicaine »¹. Cette sculpture de Duseigneur révèle en 1832 le véritable visage du bibliophile Jacob. Son air avenant, ordinaire, contraste avec le non-conformisme des Jeune-France. Au lieu de revendiquer physiquement sa lutte contre la société, il se dissimule sous les traits d'un vieux croque-mitaine passionné d'histoire comme s'il ne fallait pas s'identifier à cette « physionomie triviale, populacière, républicaine » qui caractérise ses camarades. Les Jeune-France sont en effet « un pan de l'opposition républicaine, dépositaire d'une forme particulière de romantisme social »². Ils ne sont pas tous des républicains exaltés – l'engagement de Pétrus Borel a été étendu à tout

¹ « Jeune ou vieux », in *Figaro*, *op. cit.*

² Anthony Glinoe, *op. cit.*, p. 186. On rapproche le bousingot du Jeune-France dans cette opposition au pouvoir en place : le bousingot « est purement et simplement un agitateur républicain » (Paul Bénichou, « Jeune-France et Bousingot », *op. cit.*, p. 446) et il « reporte ordinairement le luxe absent de son costume et de ses manières dans l'excroissance de la barbe et des favoris ; il est tout cuir, poil, loutre et républicain » (*Le Figaro*, 9 février 1832, cité par Paul Bénichou, « Jeune-France et Bousingot », p. 446).

le groupe¹ – et Lacroix, lui, est un républicain modéré qui admire « Bonaparte, qui avait le sentiment du grand »². Cette distance politique se reflète dans son physique, ou plutôt dans son absence d'originalité et le bibliophile restera fidèle à ses opinions en soutenant Napoléon III lors de son arrivée au pouvoir.

Cette distinction idéologique se retrouve également dans les choix esthétiques. Confrontés aux impasses littéraires, les Jeune-France remettent en question le discours romanesque. Cette revendication impérieuse ne caractérise pas l'œuvre de Lacroix. Il étudie l'histoire, la met en scène et respecte un cadre nécessaire. Même s'il suit une mode, il ne va pas aussi loin dans les *excentricités* que certains auteurs contemporains. Lacroix ne conteste pas à tout prix le genre romanesque. Il n'écrit même pas un chapitre aussi excentrique que celui de Mérimée dans la *Chronique du règne de Charles IX*. Contrairement à Gautier qui se moque de la mode du roman historique³, Lacroix respecte l'histoire et l'adapte à l'écriture de son temps sans la dénaturer. Malgré la volonté affichée de dévoiler la laideur de l'histoire, « au fond il y avait autre chose qu'une question de rénovation littéraire ; le besoin de rénovation politique, de rénovation sociale, se manifestait aussi dans ces œuvres ; composées en apparence avec les souvenirs et les idées du passé, le désir des nouveautés et l'attente impatiente de l'avenir y circulaient secrètement et étaient, par le fait, ce qui les rendait animées et attachantes »⁴.

Avec la Révolution de Juillet, ce besoin est devenu impérieux et le roman historique s'est transformé en instrument politique. Mais au lieu de détourner le discours romanesque pour appuyer ses idées, Lacroix fait du bibliophile Jacob un observateur distant des événements. Sa scénographie le distingue véritablement de ses camarades. En effet, un amateur de livres passionné d'histoire, tel que le définit Lacroix, ne peut être un Jeune-France. Ainsi, lorsqu'il évoque sa jeunesse fictive dans *Quand j'étais jeune*, le

¹ « Le Cénacle avec Borel avait son 'républicain' », le bousingot – avec un t – dont il fallait se distinguer en écrivant les *Contes du bousingo* (Michel Crouzet, « Présentation », in Théophile Gautier, *Les Jeunes France*, Paris, Séguiet, 1995, p. 14).

² Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 25. Dans un portait-charge, un journaliste fait de Lacroix un défenseur assidu de Bonaparte : « Bonapartiste féroce, il administra force coups de poings à deux ou trois petits royalistes qui, pendant le siège de Paris (1814), avaient importé la croix du Lys dans le pensionnat. Au commencement de son année de troisième, il fut renvoyé de Louis-le Grand pour manifestations hostiles aux rois protégés par la Sainte-Alliance. En seconde, on le chassa du collège parce qu'il avait lancé au plafond de la classe un ballon tricolore, ce qui fut regardé comme un acte fort séditieux » (*L'Abeille impériale*, 1^{er} octobre 1858, p. 7. La citation est empruntée au journal la *Vérité*).

³ « Les détails sont tout ; sans détails, il n'y a pas d'histoire. D'ailleurs, c'est de la couleur locale, et cela donne de la physionomie » (Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 40).

⁴ Louise Ozenne, *Mélanges critiques et littéraires, op. cit.*, p. 179.

bibliophile Jacob critique son propre récit et explique que ses choix lui sont imposés : « Au lieu de ces frivoles réminiscences de ma jeunesse aventureuse, au lieu de ce *moi* étendu et délayé en anecdotes, je pourrai achever la *vraie et naïve historique* de France »¹. Lacroix exprime un profond regret de ne pas se consacrer entièrement à ses recherches et de se rapprocher d'une écriture « *vraie et naïve* », celle des conteurs du Moyen Âge. Il joue sur son identité car il s'agit d'une étape obligatoire pour tout jeune écrivain, tout comme l'excentricité et la frénésie sont à la mode et qu'il s'y prête avec plus ou moins de plaisir. Cependant, il ressent ce jeu littéraire comme une contrainte et ne peut se sentir totalement Jeune-France. Les distinctions idéologiques et esthétiques le placent finalement en marge d'un groupe dans lequel il ne s'est pas intégré.

L'excès est une des caractéristiques de l'écriture de Lacroix et c'est ce qui le rapproche des Jeune-France. Les moments éprouvants se succèdent et laissent peu de répit à un lecteur à la fois choqué et amusé par tant de frénésie et de désir brutal. Néanmoins, son attachement à l'histoire ramène le lecteur dans la *réalité*. Lacroix ne déconstruit pas le discours historique. Au contraire, il instaure une relation basée sur la confiance car le plus important n'est pas de choquer mais de prendre du plaisir à une instruction réputée austère et difficile. Quelle place donner alors à l'érotisation de l'histoire lorsqu'elle repose sur l'outrance et la provocation ?

B) A l'ombre du divin marquis²

Les récits de Lacroix s'inspirent du roman gothique anglais. Par exemple, Ambroise, le religieux des *Francs-Taupins*, rappelle Ambroisio, le moine du roman de Lewis, et le sort réservé à Jeanne n'est pas sans rappeler celui d'Agnès, enfermée elle aussi dans un *in-pace*. Mais une figure s'impose davantage au lecteur face au déchaînement de violences que subissent les personnages, celle du marquis de Sade. Quelle place lui accorde-t-on dans la littérature des années 1830 ?

Sainte-Beuve, dans la *Revue des Deux Mondes*, écrit en 1843 :

J'oserai affirmer que Byron et Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux grands inspireurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin – pas trop clandestin¹.

¹ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 50.

² Nous reprenons dans une grande part un article qui sera publié dans le numéro de la revue *Littérature* qui paraîtra au premier trimestre 2017.

Sainte-Beuve brise ici le tabou qui entoure la lecture des œuvres de Sade. En effet, si l'œuvre de Byron est diffusée librement, celle du marquis fait partie du secret. C'est un héritage dissimulé, indicible, qui ôterait tout crédit à celui qui admettrait publiquement avoir parcouru les romans du libertin tant son nom est tabou. Pourtant, il est lu et ses œuvres circulent dans des cercles restreints. En 1810, les romans de Sade étaient diffusés à l'époque grâce à « la complicité – inattendue – des policiers de Napoléon »² qui les offraient à leurs connaissances ou les revendaient aux libraires et aux colporteurs. Malgré l'interdiction de les imprimer, les œuvres de Sade (surtout *Justine*) ont « une diffusion assez large »³, se trouvent dans les cabinets de lecture sous un nom quelque peu différent et sont connues des étrangers.

En 1851 Viel-Castel dresse le même constat sur la situation des années 1830 :

On ne sait pas assez tout le mal produit par les œuvres monstrueuses du marquis de Sade (*Justine* et *Juliette*). Je ne parle pas seulement des tristes résultats produits par la lecture de ces ignobles romans, mais de l'influence qu'ils ont eue sur toute la littérature du XIX^e siècle. Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, Jules Janin, dans *L'Ane mort*, Théophile Gautier, dans *Mlle de Maupin*, Mme Sand, E. Sue, de Musset, etc., etc., Dumas, dans son théâtre, tous sont parents de Sade, tous pillent un morceau de sa débauche dans leurs productions⁴.

Comme dans le cas de Sainte-Beuve, la distance temporelle permet une analyse critique de l'influence de Sade dans les années 1830. Viel-Castel condamne l'omniprésence de ce « phénoménal et célèbre ordurier »⁵ mais il faut voir dans ce jugement une libération de la parole puisqu'on ose nommer le marquis. Il parle de pillage : même s'il est interdit, Sade est connu et lu, sa présence est identifiable au point de devenir un *signe* de reconnaissance pour la jeune génération qui en fait le symbole de la lutte contre le bon goût et la bienséance classique. Lacroix profite de cette présence provocante pour marquer davantage sa scénographie dans l'esprit du lecteur.

¹ Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1843, p. 14.

² Jean Tulard, « Sade et la censure sous le Premier Empire », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 212.

³ Claude Duchet, « L'image de Sade à l'époque romantique », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 227. Alexandra Beilharz affirme « qu'au moins *Justine*, *Juliette* et *La Philosophie dans le Boudoir* ont été connus au XIX^e siècle » (Alexandra Beilharz, « Le mythe sadien dans la littérature décadente », in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, « Littératures », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 259).

⁴ Viel-Castel, cité par Claude Duchet, « L'image de Sade à l'époque romantique », *op. cit.*, pp. 219-220.

⁵ *Bibliographie des principales œuvres du marquis de Sade*, 1834, p. V.

Le marquis de Sade est une présence clandestine et pourtant il fait « une entrée dans la littérature du XIX^e siècle, sinon officielle, du moins reconnue »¹ en novembre 1834 avec la parution de deux articles, le premier de Jules Janin dans la *Revue de Paris* et le second de Paul Lacroix. Claude Duchet relève également l'apparition la même année du terme « sadisme » dont l'origine pourrait être attribuée à Nodier.

Lacroix et Janin transgressent ce tabou en publiant leur article. Ils écrivent chacun une biographie du marquis et expriment leur opinion sur cet auteur tant décrié. Lacroix, bien plus que Janin, met en avant la condamnation sadienne de la société et la revendication d'un affranchissement de l'ordre moral. Mais faut-il pour autant croire que le bibliophile adhère parfaitement aux idées du marquis ? Pourquoi Sade est-il une clé de compréhension de la scénographie élaborée par Lacroix ?

a) Article de Jules Janin

Jules Janin ne compose « ni une biographie, ni un essai critique, c'est un conte fantastique à sa manière, enrobé d'histoire, délayé dans une causerie moralisante »². En jouant sur le genre du texte et en le plaçant délibérément sous la filiation du conte, il prévient les condamnations qui s'élèveraient obligatoirement contre un tel sujet. La présence de la morale convainc le lecteur de l'accompagner à la découverte de cet auteur tant décrié. De plus, il débute son article par une mise en garde :

Voilà un nom que tout le monde sait et que personne ne prononce, la main tremble en l'écrivant, et quand on le prononce, les oreilles vous tintent d'un son lugubre. Entrons si vous l'osez dans cette mare de sang et de vices. Il faut un grand courage pour aborder cette biographie, qui pourtant tiendra sa place parmi les plus souillées et les plus fangeuses³.

L'invitation à entrer dans la lecture alarme le public et en même temps joue avec sa curiosité. Au lieu de le tenir à l'écart, Janin prend la posture du guide en utilisant l'impératif présent « entrons » pour l'accompagner à la découverte de cet auteur dangereux. Il détient un savoir que seuls les plus intrépides acquièrent, au risque de ne plus trouver de repos :

Croyez-moi, qui que vous soyez, ne touchez pas à ces livres, ce serait tuer de vos mains le sommeil, le doux sommeil⁴.

¹ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, op. cit., p. 38.

² Claude Duchet, op. cit., p. 223.

³ Jules Janin, « Le marquis de Sade », in Jacob (Paul Lacroix), Jules Janin, *Le marquis de Sade par Jules Janin. La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade par le bibliophile Jacob*, op. cit., p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

En répétant plusieurs fois son avertissement, il attise la curiosité d'un lecteur amateur de sensations fortes. En effet, les années 1830 sont marquées par un goût pour l'horrible et la férocité, que nous retrouvons ici par l'utilisation des superlatifs et du champ lexical de la violence.

Au lecteur, qui se demande s'il a lui-même lu Sade, Janin répond :

Eh ! messieurs, c'est justement parce que nous avons tous été assez lâches pour parcourir ces lignes fatales, que nous devons en prémunir les honnêtes et les heureux qui sont encore ignorants de ces livres¹.

Et anticipant sur les conclusions de Sainte-Beuve en 1843, il ajoute :

Ne vous y trompez pas, le marquis de Sade est partout².

Comment prendre Janin au sérieux ? En prévenant le lecteur du danger de se lancer dans une telle aventure, il le pousse volontiers à lire ces pages et accentue l'attrait de l'interdit. Ce serait presque une épreuve initiatique que de lire ces livres immoraux : puisque tout le monde les a lus, pourquoi pas moi ? Même s'il avertit son lecteur de la corruption de ces livres qui « tuent [des enfants] chaque jour, ils en tueront encore »³, nous ne sommes pas dupes de son ton moralisateur. Faire du marquis le plus grand criminel ayant jamais existé produit l'effet contraire sur le lecteur. Au lieu de l'effrayer, Janin le tente, il éveille sa curiosité. On ressent même le plaisir de l'auteur à reproduire les écrits de Sade : « *J'allais oublier deux supplices* »⁴, répété trois fois, revient, tel un refrain, pour nous entraîner à la suite du marquis.

Cependant, comment ne pas le prendre au sérieux ? En 1834, on accuse toujours le roman de porter atteinte aux bonnes mœurs. Janin prévient le romantisme de tout ce qui pourrait le corrompre, en premier lieu l'attrait pour Sade. Ce qui compte, c'est la provocation littéraire et la condamnation de la société, et non l'étalage de toutes les perversions inventées par le marquis. Il est vrai que la génération de 1830 est fascinée par la violence et que cet attrait se retrouve dans la littérature :

A mesure que les thèmes atroces et terrifiants prirent pied en France, on perdit de vue la fin morale et [...] l'intérêt se concentra presque exclusivement sur la description de scènes déchirantes et effroyables. Il y a plus, et pis : puisque la théorie romantique affirmait que le meilleur moyen d'exprimer les passions était de commencer par les éprouver, on chercha,

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 46. Les italiques sont de l'auteur.

au lieu de traduire dans l'art les données spontanées de la vie, à expérimenter dans la vie les suggestions monstrueuses d'une fantaisie nourrie d'horreurs livresques¹.

Janin lui-même participe à cette expansion de l'horreur en écrivant *L'Âne mort et la Femme guillotinée*. Le hideux culmine dans l'ultime chapitre qui voit le narrateur ensevelir avec soin celle qu'il aime pour retrouver le lendemain une tombe vidée du cadavre et du linceul. Mais tout est traité avec dérision. Cette esthétique de l'excès, revendiquée par les camarades du Petit Cénacle dont font partie Janin et, dans une moindre mesure, Lacroix, vise d'abord à interroger la société, à renouveler la littérature et non à imiter au mieux la perversité sadienne².

b) Réaction de Lacroix

Le bibliophile, lui, adopte une perspective différente. Il écrit son article en réaction à celui de Janin. Il est fort probable que ce soit un jeu entre deux hommes qui sont amis, fréquentent les mêmes cercles, partagent les mêmes lectures, travaillent pour les mêmes journaux. Lacroix est surtout un adepte de la provocation littéraire. Sa *créature*, le bibliophile Jacob, vieillard respectable, doit prendre part à cette bravade. Il prend donc le masque de l'érudit pour rétablir la vérité et défendre le marquis de Sade.

Ce dernier apparaît d'abord de manière subtile en 1833, dans *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, biographie fictive du bibliophile Jacob : « Le marquis de Sade n'avait pas encore écrit les faits et gestes de ses atroces débauches »³, explique-t-il afin de situer l'époque où se déroule son récit. En déplaçant le cadre temporel, Lacroix éloigne toute association moralisatrice entre le marquis et le bibliophile. Il s'agit d'ailleurs du seul endroit de son récit où il évoque Sade. Le tabou est trop grand pour qu'il en fasse un personnage.

Il explique plutôt qu'en 1762, retenu à la Bastille, il noue des liens avec Amélot, son voisin de cellule. Mis au défi par Olinde, courtisane dirigeant une petite société unie par le vice, d'écrire le livre le plus ordurier de la littérature, Amélot a mis tout son talent au service de la débauche et a été emprisonné. Jacob est, lui, enfermé dans le but d'imprimer cet ouvrage et ne sera libéré qu'une fois sa tâche effectuée. Il découvre ainsi l'histoire de

¹ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle – le romantisme noir*, Paris, « Tel », Denoël, 1977, p. 123.

² « En outrant le ton jusqu'au pastiche, il [Janin] donnait aux valeurs bourgeoises une caution qui l'était moins et marquait ainsi les distances, pour son propre compte, entre la monstruosité sadienne et les fantaisies macabres qu'il s'était permises dans son *Âne mort* et quelques-uns de ses récits » (Claude Duchet, *op. cit.*, p. 223).

³ Paul Lacroix, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, I, *op. cit.*, p. 79.

cet écrivain victime de son imagination débordante. Son roman n'est qu'un exercice de style, une simple commande pour plaire à Olinde et non le reflet de ce qu'il est en réalité. Amelot est présenté comme une victime persécutée, au même titre que le bibliophile, par une société corrompue par le libertinage. Le rapprochement avec l'emprisonnement de Sade à la Bastille est évident. Sans le nommer, et en jouant avec les dates, Lacroix s'inspire des mésaventures du marquis pour composer la biographie fictive du bibliophile Jacob¹. Il pose ainsi les bases d'une réflexion sur le futur article consacré à Sade qui fait de ce dernier une victime des lois familiales.

En effet, un an plus tard, il écrit un article à propos de ce « fameux libertin »², « cet apôtre du crime et de la débauche »³ qui étale « les souillures inouïes de son imagination »⁴. Grâce à Janin, « les faits et gestes du marquis de Sade se sont gravés fort décemment dans la mémoire de tout le monde »⁵. Il utilise ici les représentations populaires du marquis qui a « une célébrité d'horreur et d'effroi »⁶ mais conserve une distance ironique lorsqu'il emploie le mot « décemment ». Les livres de Sade sont la preuve irréfutable de sa corruption morale. S'ils n'existaient pas, Lacroix aurait pu défendre leur auteur « contre ce qu'il y a d'exagéré, d'aveugle et d'injuste contre les accusations qui le flétrissent »⁷ et prouver qu'il agissait par vengeance à l'encontre de la société. Il ajoute qu'« il y a trop de preuves écrites de l'exécrable doctrine [...] pour qu'[il] élève [s]a voix contre les fautes trop réelles de l'organisation sociale qui a fait d'un homme spirituel et distingué le plus insensé et le plus dangereux des criminels »⁸. Le bibliophile adopte la posture de l'avocat et défend l'auteur le plus décrié de la littérature. Grâce à la prétérition, il éveille la curiosité du lecteur et présente le sujet de son article. De plus, pour se prémunir des critiques futures, il légitime son propos en citant comme source de sa biographie les *Mémoires de Bachaumont*⁹. Il reprend ici une stratégie qu'il utilise dans ses romans historiques pour attester le sérieux de ses recherches.

Il nous explique alors que Sade accepte un mariage que lui impose son père depuis quelque temps mais « au fond de l'âme, il maudissait la société, les lois, l'opinion, parce

¹ En 1762, Sade est en garnison à Hesdin. Il sera transféré à la Bastille le 29 février 1784.

² Paul Lacroix, in *Le marquis de Sade par Jules Janin. La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade par le bibliophile Jacob*, op. cit., p. 48.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

qu'elles ne lui avaient donné aucun appui contre le pouvoir despotique d'un père qui était maître d'ordonner le malheur ou la ruine de son fils »¹. Sade rêve en réalité de Mademoiselle de Montreuil, sa belle-sœur et est prêt « à prendre de vive force, comme un voleur, le trésor qui lui appartenait, et auquel il n'avait pas renoncé »². En voulant coucher avec la femme qu'il aime et non pas avec celle que lui a imposé le mariage, il ne fait que « rectifier les lois de la morale publique par les lois de la simple nature »³. Face à ce désir contrarié, « il se vengea [...] en lâchant la bride à ses mœurs »⁴. La mort de son père marque la fin des plus grands obstacles à ses désirs : l'autorité paternelle et la peur de la pauvreté. Il enlève alors sa belle-sœur et vit amoureusement avec elle. A la mort de celle-ci, il redevient « un fanfaron de crimes »⁵.

Le lecteur comprend enfin l'origine des outrances du marquis. Mais peut-on prendre au sérieux cette biographie romancée ? Le bibliophile présente Sade comme la victime d'une tragédie amoureuse et des lois sociales. En effet, selon Lacroix, Mademoiselle de Montreuil meurt dans les bras de son amant des suites d'une violente maladie et la douleur de cette perte pousse ce dernier à reprendre ses activités de débauche. La conclusion dramatique de cette relation est digne de figurer dans un roman et, surtout, diffère de la réalité. Le débat entre vérité et vraisemblance, caractéristique du roman historique, trouve sa place dans cette biographie écrite par Lacroix et met en valeur sa compréhension de l'œuvre de Sade. Il en fait un révolté qui proclame sa liberté et condamne la société par ses excès.

Alain Goldschläger, dans un rapprochement entre Sade et Stendhal, constate que « ce que [ces] deux auteurs ne peuvent accepter dans la société de leur temps, c'est l'orientation religieuse de la morale et des lois. Athées tous les deux, ils luttent contre le pouvoir et l'oppression de l'Église. Cette lutte se mène sur tous les fronts – politique, moral, éthique, théosophique – et par tous les moyens – la polémique, l'ironie, le sarcasme »⁶. L'œuvre du bibliophile est également marquée par ce combat contre le pouvoir religieux. Les représentants de l'Église figurent parmi les plus corrompus et les plus soumis à leur désir sexuel. Ambroise, personnage qui se rapproche le plus de Sade,

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ Alain Goldschläger, « L'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal », in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, tome 57, 1979, p. 623.

proclame son aversion pour les lois sociales et religieuses alors qu'il dissimule son forfait – les viols quotidiens de sa sœur – au sein même de l'abbaye qu'il dirige. Nous étudierons sa prétention aux lois de la nature dans la troisième partie mais retenons pour le moment que le bibliophile traduit à travers son personnage sa compréhension des enjeux de l'œuvre du marquis.

Cependant, Lacroix ne peut revendiquer cet héritage sadien sans risquer la désapprobation du public. Sade n'est pas présent dans ses œuvres, son article et celui de Janin font figure d'exception dans les années 1830. Le marquis est une ombre « qui vient faire donner au romantisme son plein régime de signification, idéologique et littéraire »¹. L'œuvre de Sade est démesurée, même pour le bibliophile. Il faut plutôt considérer sa biographie comme une provocation aux normes de son époque. Sade est un horizon lointain qu'il ne veut pas atteindre. Reste un sillage dans lequel il puise une réflexion qui oriente son esthétique. C'est en ce sens que le marquis est une clé de compréhension de la scénographie construite par Lacroix. Le bibliophile a vécu à la même époque que Sade et a connu les mêmes tourments. Il partage avec lui une expérience de l'enfermement et montre, avec l'écriture de son article, qu'il a compris la portée critique de ces œuvres tant décriées. L'accumulation de scènes dérangeantes et les outrances sexuelles rappellent dans une moindre mesure celles du marquis. Ce serait une erreur de les voir comme un hommage. Il s'agit plutôt de partager, avec les camarades du Petit Cénacle, un savoir commun, provocant et dangereux, et de le divulguer avec précaution et ironie. La personnalité du bibliophile, construite autour de ces valeurs, rejaillit dans cette utilisation de l'imaginaire sadien. Parler du sexe, déconstruire les représentations morales, façonner un nouvel érotisme et libérer des fantasmes inavoués n'est possible que grâce à l'union avec la volonté de transmettre des connaissances et le recours à la rigueur et à l'objectivité de l'historien.

En publiant leur article, Janin et Lacroix s'amuse avec les conventions, l'un en dressant un portrait à la fois terrible et séduisant du marquis, l'autre en le défendant au point de susciter la pitié. Deux postures différentes mais une même volonté de *parler* de Sade. Il ne s'agit pas pour eux de proclamer leur admiration pour cet écrivain banni de la scène littéraire mais plutôt de provoquer leur public et de jouer avec l'hypocrisie qui règne

¹ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique, op. cit.*, p. 42.

autour de la morale¹. Le marquis de Sade n'est pas un modèle à suivre. Si Lacroix le défend dans son article, c'est pour s'opposer amicalement à Janin. Ils participent tous deux à un *jeu* littéraire et le bibliophile y prend part en faisant preuve, comme à son habitude, d'une solide érudition. Il s'amuse également avec la vérité et écrit une biographie romancée de Sade. Il offre ainsi un nouvel exemple de sa conception du roman historique en transformant la réalité en un récit plaisant qui amène le lecteur à reconsidérer la réputation du marquis.

C'est aussi un moyen pour Lacroix de consolider la scénographie construite autour du bibliophile Jacob. Ce dernier pose sur les faits un regard distancié et critique, attitude rendue possible par son grand âge et son expérience du libertinage. Il renforce ainsi l'image d'un écrivain érudit et grivois en osant publier sous son nom la biographie d'un homme aussi abhorré. Mais la présence du marquis au sein de l'œuvre du bibliophile souligne surtout sa volonté de proposer une nouvelle esthétique.

c) **Atteindre la vérité de l'érotisme**

Sade a développé un langage qui libère l'expression et dépasse la morale. Ainsi, Roland Barthes parle de « nouvelle 'langue', non plus parlée mais agie ; la 'langue' du crime, ou nouveau code d'amour, tout aussi élaboré que le code courtois »². L'érotisme de Sade se fonde sur ce rapport à un langage organisé autour de règles précises qui régissent le « crime »³. Le bibliophile ne se situe pas dans la même perspective créatrice. En effet, son œuvre est marquée par une certaine morale sexuelle. Il ne dit pas tout. Alors que Sade consacre son énergie à la description des raffinements pervers qui excitent ses personnages, Lacroix veut *simplement* gêner le lecteur. Il n'utilise aucun mot désignant précisément les parties génitales et ne décrit pas l'acte sexuel, préférant provoquer le dégoût par les sous-entendus.

Pourquoi alors élever le hideux au rang de puissance évocatrice et artistique ? La réponse est à chercher du côté de l'érotisme et de son rapport à la vérité. En effet, l'érotisme développe un langage poétique qui touche le lecteur au plus profond de ses désirs. Le roman historique de Lacroix développe ce rapport particulier au langage. Le

¹ Nous pouvons faire le même constat sur la présence de Sade chez Pétrus Borel. Claude Duchet considère qu'« il n'y a guère de thèmes sadiens dans l'œuvre de Borel. Si le marquis apparaît dans *Madame Putiphar*, c'est pour une mise en scène romanesque et par volonté de faire un éclat, en prenant systématiquement le contre-pied d'une légende noire » (Claude Duchet, *op. cit.*, p. 236).

² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Layola*, Paris, Seuil, 1971, p. 30.

³ Le « crime » est, pour Barthes, un « terme générique qui désigne toutes les passions sadiennes » (*Ibid.*, p. 30).

bibliophile exprime ses revendications esthétiques et célèbre la beauté du hideux. Il modifie ainsi la perception que le lecteur a de l'histoire puisque « la poésie est non seulement au service de l'histoire, mais elle veut en être l'auxiliaire indispensable »¹. Le roman confère à l'histoire-science cette part poétique qu'il lui manque pour être accessible à tous. Ainsi, l'association entre l'érotisme et l'histoire n'est pas uniquement un argument commercial mais bien une proclamation esthétique.

Mais l'érotisme renvoie aussi à la religion et au *sacré*. Le bibliophile entame alors une entreprise de *désublimation* et célèbre de nouveaux dieux, ceux du hideux. En effet, à la différence de l'animal, la conscience que l'homme a de sa mort prochaine lui permet de connaître « la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme »². Il est alors nécessaire de dépasser les tabous afin de parvenir à se libérer de cette angoisse qui pousse à refréner ses pulsions. En voulant dépasser les limites du tolérable, Lacroix provoque l'horreur de son public. Il lui fait prendre conscience de la brièveté de la vie et de la corruption du désir. Paradoxalement, en le confrontant sans vergogne à cette violence, il renforce l'attrait du texte et joue avec le plaisir ressenti lors de la découverte de la lecture :

Non que l'horreur se confonde jamais avec l'attrait, mais si elle ne peut l'inhiber, le détruire, *l'horreur renforce l'attrait* ! Le danger paralyse, mais moins fort, il peut exciter le désir. Nous ne parvenons à l'extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit³.

Le dépassement de soi est nécessaire pour percevoir la totalité de ce « moment insensé »⁴ dans lequel le plaisir et la souffrance se confondent, et « c'est justement cet *à tout prix*, ce *malgré nous*, qui distingue le moment de l'extrême joie et de l'extase innommable mais merveilleuse »⁵.

Le rire participe à cette réflexion sur le plaisir et l'horreur. Au XIXe siècle, il « résulte à la fois de la conscience que l'homme chrétien a de sa dualité constitutive, de son être fait à la fois de matérialité et d'idéalité. De cette conscience découle une conception de la beauté qui repose, non plus sur la conformité à un modèle objectif, mais sur une nouvelle exigence de vérité, qui prenne le risque de l'hétérogénéité voire de la disharmonie et du contraste. De cette redéfinition du Beau découle une 'forme' et un 'type' nouveaux,

¹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 75.

² Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Editions 10/18, 1961, p. 62.

³ Georges Bataille, Préface de *Madame Edwarda*, in *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'œil*, Paris, Editions 10/18, 1956, p. 15. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ *Ibid.*, p. 16. Les italiques sont de l'auteur.

⁵ *Ibid.*, p. 16. Les italiques sont de l'auteur.

respectivement la *comédie* et le *grotesque* »¹. Vérité du rire et vérité de l'érotisme se confondent dans une seule et même volonté de s'affranchir des règles classiques, strictes et contraignantes. Lacroix expose cette « disharmonie » et ce « contraste » en s'intéressant aux mœurs intimes de ses personnages. Ainsi, la férocité et la brutalité du désir s'opposent à la fragilité du sentiment amoureux. Les sublimes beautés perdent leur éclat face à la violence sexuelle ; les corps grotesques dépassent les limites et arborent fièrement leur démesure :

Il faut désormais, non pas revenir régressivement au sublime, mais, grâce aux progrès esthétiques, philosophiques et démocratiques réalisés, parvenir à extraire du grotesque une sublimité nouvelle : tirer le sublime du grotesque [...] et métamorphoser le rire en émotions de l'âme, en d'éblouissantes déflagrations de l'intelligence, de l'imagination ou de la sensibilité »².

Il faut « tirer le sublime du grotesque » et, dans le cas du bibliophile, l'érotiser. En se réclamant du hideux, Lacroix s'enfonce dans la laideur pour en extraire ce qu'il y a de plus honteux. Il plonge dans ce qu'il y a de plus profond en chaque homme et trouve dans ces « déflagrations » les bases d'une nouvelle esthétique fondée sur l'outrance. Ce changement de perspective place le lecteur face à une beauté infernale qui arbore fièrement ses défauts. Même si « les aspects qui évoquent pour nous l'excès érotique représentent toujours un désordre »³, il faut apprendre à poser un regard neuf sur ces considérations poétiques et faire face à la vérité de l'érotisme :

Que signifie la vérité, en dehors de la représentation de l'excès, si nous ne voyons ce qui excède la possibilité de voir, ce qu'il est intolérable de voir, comme, dans l'extase, il est intolérable de jouir ? si nous ne pensons ce qui excède la possibilité de penser ... ?⁴

L'outrance pousse à s'interroger sur le sens de l'érotisme, sur ce qu'il y a au-delà de l'admissible, sur nos propres tabous et la manière de les dépasser. Sade a exhibé brutalement la vérité des corps et a imposé au lecteur sa vision de l'érotisme. Mais le bibliophile n'est pas un héritier du marquis. Il préfère l'allusion au démembrement anatomique et se rapproche davantage de Balzac dans sa volonté de retrouver dans le Moyen Âge la simplicité de l'expression érotique.

¹ Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, op. cit., p. LXVI.

² *Ibid.*, p. LXVII.

³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 170.

⁴ Georges Bataille, Préface de *Madame Edwarda*, op. cit., pp. 16-17.

C) Retrouver un rire gaulois

Lacroix voue un culte aux auteurs du Moyen Âge et du XVI^e siècle. Son activité de bibliophile lui permet de rééditer des œuvres alors oubliées et d'offrir un nouveau public aux auteurs qu'il admire. Il participe ainsi à cette redécouverte romantique de la littérature « gauloise »¹, « native du cœur même de la France, et essentiellement populaire »² qui comprend « toutes œuvres où le plaisant dominait, mais qui ne laissent pas d'offrir souvent des morceaux profonds ou sublimes, et des enseignements d'une haute morale parmi des flots de gaieté frivole et licencieuse »³. Cette redécouverte du passé pousse à réfléchir à la littérature contemporaine et à son opposition à la rigueur classique. Balzac y voit une libre expression du plaisir et de la grivoiserie qui permettrait de sortir de la morosité dans laquelle se complaisent certains de ses camarades.

Lacroix partage ce désir de redonner aux Français le goût de cette « littérature primitive »⁴ qui associe l'instruction, le divertissement et la sexualité. L'aspect licencieux de ces œuvres médiévales était assumé, voire attendu. Il n'est donc pas étonnant de constater la présence de ces éléments dans les récits du bibliophile. Pourtant ce serait une erreur de ne voir dans ce procédé qu'une simple reproduction : « Mais qu'il les [les illustres modèles] surpasse, entendez-vous ? car il est impossible d'admettre une littérature qui ne soit pas progressive »⁵, déclare Nerval à propos de celui qui fait son entrée sur la scène littéraire. Il ajoute qu'il faut choisir « ou de les surpasser [...], ou de poursuivre une littérature d'imitation servile qui ira jusqu'où elle pourra »⁶. Il est donc nécessaire de mettre à distance ces modèles pour qu'il y ait un réel progrès. L'écriture ne doit pas être une imitation mais bien un hommage et une réinvention.

Le projet de Lacroix diffère peu de celui de Nerval ou de Balzac : se plonger dans les origines de la littérature afin d'y puiser son renouvellement mais il se fonde sur l'excès et sur la transgression. Dans l'œuvre du bibliophile, l'érotisation de l'histoire s'accompagne d'un rire sardonique qui tranche avec la gaieté du texte médiéval. Il s'inspire pourtant de thèmes ou de personnages traités par les auteurs qu'il admire. Par

¹ Gérard de Nerval, « Introduction [au] choix de poésies de Ronsard », in *Œuvres complètes*, III, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993, p. 284. Les italiques sont de l'auteur.

² *Ibid.*, p. 284.

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁶ *Ibid.*, p. 282. Balzac explique également que « ce n'est pas dire qu'il faille pour cela imiter les étrangers. Mais seulement suivre l'exemple qu'ils nous ont donné, en étudiant profondément nos poètes primitifs, comme ils ont fait des leurs » (*Ibid.*, p. 282). Il insiste sur cette idée qu'il faut revenir à cette littérature primitive afin de trouver le moyen de renouveler la littérature contemporaine.

exemple, Marguerite de Navarre consacre la nouvelle 39 de l'*Heptaméron* au roi des ribauds. Elle donne l'image d'un « homme assez rude »¹ et courageux. Le portrait du personnage est succinct et elle ne parle pas de sa fonction même. Elle s'intéresse surtout à la rationalité de son héros face à la présence de fantômes dans sa maison et s'amuse de leur origine. Le bibliophile, qui publie ces nouvelles, renvoie à son propre roman « qui fait partie du *Panthéon littéraire* »² pour en découvrir davantage sur le roi des ribauds. Il se place ainsi dans la tradition des conteurs médiévaux et se cite lui-même comme référence importante digne de figurer dans un panthéon. Mais dans son œuvre, le rire devient sombre et transgressif, surtout lorsqu'il est provoqué par une scène érotique. Quels sont les enjeux d'une telle association ? De quelle manière nous éclaire-t-elle sur la poétique du bibliophile ? Nous montrerons qu'il s'agit pour Lacroix de lutter contre l'oubli en faisant revivre une partie du patrimoine littéraire français. Néanmoins, il ne s'enferme pas dans son passé. Au contraire, il partage une vision contemporaine de la littérature, ce qui amène à se demander si cette volonté n'est pas un projet irréalisable ?

a) Le goût du Moyen Âge

Au XIX^e siècle, le Moyen Âge est perçu comme un retour aux origines³. Mais il est aussi pour Lacroix une expression ultime de l'art. Ce dernier défend l'idée que « c'est l'art qu'on doit aimer dans le moyen âge »⁴ et non l'illusion d'une époque meilleure que celle des années 1830. Il est nécessaire de se ressourcer à cette littérature primitive dont la beauté reste inaccessible à certains de ses contemporains :

Oh! le moyen âge ! le moyen âge ! Les véritables barbares sont ceux qui déclarent la guerre à ces magnifiques épisodes de poésie et d'art, ceux qui retranchent de notre histoire les plus merveilleuses pages, ceux qui ne comprennent pas la seule phrase originale de l'ère vulgaire⁵.

En qualifiant de « véritables barbares » les critiques qui rabaisent le Moyen Âge, le bibliophile se pose en fervent défenseur de cette époque. Mais il réagit également à une certaine lassitude qui gagne le public. En effet, le Moyen Âge est à la mode et devient

¹ Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron ou Histoire des amants fortunés*, Paris, Gosselin, 1841, p. 296.

² *Ibid.*, p. 295.

³ « Pour les uns comme pour les autres, il importe justement que le Moyen Âge soit le mythe – attractif ou répulsif – d'une origine » (Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert, *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 23).

⁴ Paul Lacroix, *Un divorce, histoire du temps de l'Empire, 1812-1814*, « Préface », Bruxelles, Louis Hauman et compagnie, 1831, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

victime de son succès. Paradoxalement, c'est dans la préface de *Un Divorce*, roman sur les mœurs contemporaines, qu'il clame son amour pour le passé :

Oui, je me plais à vivre par la pensée à ces époques de chevalerie ou de barbarie moins uniformes et plus poétiques cent fois que la nôtre. Il faut des couleurs au peintre, des contrastes à l'artiste. Eh bien ! les couleurs sont éclatantes et toutes broyées ; les contrastes frappants et inattendus. Le moyen âge seul a créé le genre romantique, admirable genre de sentiment qu'on a depuis dénaturé en l'éloignant de sa source¹.

Cette affirmation exprime surtout la déception du bibliophile de voir son Moyen Âge ainsi dénigré et délaissé pour l'histoire contemporaine. Il l'abandonne lui aussi le temps de l'écriture de quelques romans de mœurs afin de profiter de l'engouement du public et faire ainsi un profit facile. Mais revenons à sa conception du passé. Lacroix y trouve des « couleurs » et des « contrastes » qui forment la base du romantisme. En recherchant l'outrance et en érotisant l'histoire, il confère de la modernité à cette poésie et accentue le pittoresque de ses récits.

Le Moyen Âge est donc un point de comparaison avec la situation contemporaine. Les écrivains y retrouvent une liberté de ton mais y voient aussi une manière de se distraire du quotidien. Par exemple, Lacroix donne, à propos du projet des *Cent-et-une nouvelles nouvelles*, les raisons pour lesquelles le récit court plaît au public :

Ce besoin des courtes lectures dont nous avons déjà [sic] parlé est en effet un des symptômes les plus infaillibles de l'âge de lassitude, chez les peuples usés par de cruelles tourmentes politiques, ainsi que chez les vieillards dont trop de sensations ont émoussé les organes. On veut alors des émotions assez variées pour stimuler une curiosité difficile à satisfaire, assez vives pour ébranler un cœur exercé à toutes les secousses, et surtout assez rapides pour ne pas distraire long-temps l'attention de tous les objets contingents qui l'occupent et qui la remuent².

Face à la morosité contemporaine et aux difficultés politiques et sociales, il faut des « émotions » vives et brèves. Découvrir les conteurs d'autrefois est une solution pour échapper à une réalité pesante et pour retrouver le goût du rire, mais n'est-ce pas un projet impossible à réaliser ?

b) La diabolisation du rire romantique

Le rire et la sexualité fonctionnent tous deux sur le même principe de réaction à l'ordre social. Leur présence dérange, elle est vécue comme une critique et un outrage, tant

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Paul Lacroix (dir.), *Les cent-et-unes nouvelles nouvelles des cent-et-un*, tome I, Paris, Ladvocat, 1833, pp. 4-5.

elle diffère de la norme imposée par la société. Rire et sexualité sont donc indissociables et participent à l'érotisation de l'histoire. Marqués par l'esthétique contemporaine, la sexualité devient hideuse et le rire se transforme en rictus. Comment s'opère cette mutation ? Quelles en sont les conséquences sur la poétique du bibliophile ?

Le rire romantique s'oppose au rire classique. En effet, ce dernier est contrôlé et s'exprime discrètement. Rire franchement est considéré comme un acte de rébellion physique et s'oppose à l'exigence de discipline caractéristique de cette période : « Classicisme et Contre-Réforme vont s'entendre pour le [le rire] rationaliser, et le moraliser. [...] A la peur maîtrisée va correspondre un rire contrôlé »¹. Nous sommes loin de la conception du rire au Moyen Âge durant lequel « le rire carnavalesque est un rire de fête »², universel, régénérateur, joyeux et moqueur à la fois. Le rire est désormais soumis, surveillé, perçu comme perturbant un ordre social établi avec rigueur. La Révolution bouleverse la perception du monde contemporain et provoque un changement radical dans la conception du rire. Elle « divise irrémédiablement le Moi, incapable d'être tout à son hilarité »³. Désormais, l'ordre est brisé. La société corrompue s'exprime par la violence et la barbarie. L'histoire n'appartient plus seulement au passé mais se vit au présent.

Ces circonstances favorisent l'essor d'un « 'rictus romantique' : rire aux antipodes du rire rabelaisien dont il se souvient cependant, rire à la fois plein de fiel et d'arrogance, naissant aux confins de l'hystérie, rire pour tout dire aliéné, car toujours lié à une forme de monstruosité »⁴. L'évolution est terrible pour le rieur. Même s'il veut retrouver une hilarité franche et joyeuse, les bouleversements historiques ont rendu ce retour impossible. Au contraire, le rire « se charge d'une violence prête à se déchaîner physiquement ou, du moins, à se muer en insultes ou en mépris »⁵, et « se veut un masque superficiel, tandis

¹ Bernard Sarazin, « Rire du diable de la diabolisation, puis de la dédiabolisation, enfin de la rediabolisation du rire en Occident », in *Humoresques* n°7 [Humour et société], 1996, p. 37. Cette dualité entre classicisme et romantisme n'est pas aussi rigide. Comme le souligne Dominique Bertrand, « la thèse historique d'une dégradation du rire à l'âge classique [...] appelle des réserves, d'autant qu'en amont, la vision de la Renaissance comme âge d'or se trouve démentie par maintes occurrences d'éclats grinçants et contraints » (Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 10).

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, « Tel », Gallimard, 1970, p. 20.

³ Françoise Sylvos, « Faux Rires romantiques, 1830-1850 », in *Humoresques* n°8 [Humour et Esthétique], 1997, pp. 60-61.

⁴ Thierry Ozwald, « De Hugo à Mérimée : ébauches d'un rictus romantique », in *Romantisme*, n°74 [Rire et Rires], 1991, p. 49.

⁵ Alain Vaillant, « Le Rire bête : Pratiques sociales et Art littéraire, Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Flaubert », in *Humoresques* n°7 [Humour et société], 1996, p. 105.

qu'au fond de l'être gît la tristesse »¹. On parle même de diabolisation du rire au XIX^e siècle :

Le Diable semble être de retour avec la Révolution Française, [...] et pour en conjurer le bouleversement, deux rires que nous connaissons déjà, le rire qui fait peur, celui d'un Diable prestigieux issu de Milton, dont la plus belle expression est l'ironie byronienne, et le Diable bouffon des rires grotesques qui ponctuent l'histoire du XIX^e siècle, c'est-à-dire l'histoire de la 'mort de Dieu'. Provisoirement le Diable, donc, va remplacer Dieu, et se faire bouffon².

Le retour à un rire rabelaisien est une solution à cette transformation du rire. On conseille à Balzac « en un temps où chacun va vestu de noir, comme en deuil de quelque chose, [...] de concoctionner des ouvrages ennuyeusement graves ou gravement ennuyeux »³. Il écrit alors les *Contes drolatiques* pour lutter contre la morosité de ses contemporains et rendre le rire aux Français. Balzac s'oppose ainsi à une vision du grotesque romantique dans lequel « le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect *régénérateur* et positif du principe du rire est réduit au minimum »⁴. S'inspirer de la littérature passée, se revendiquer de Rabelais, retrouver les origines du rire national, tels sont les ambitieux objectifs que se donne Balzac avec ses *Contes drolatiques*, puisque « le rire est un besoin en France, et [...] le public demande à sortir des catacombes où le mènent, de cadavres en cadavres, peintres, poètes et prosateurs »⁵. Il ne mènera pas son projet à son terme mais marque malgré tout l'esprit de ses contemporains.

Revenons à ce qui oppose le rire classique et le rire romantique :

Le rire romantique est exactement aux antipodes du rire classique. D'abord, il est, simultanément et contradictoirement, à la fois le rire de tous – passant des uns aux autres et circulant librement dans l'espace public – et le rire singulier de l'artiste contre tous⁶.

L'écrivain romantique est à la fois victime et complice de ce rire, mais surtout il prend de la distance et se place en position supérieure par rapport au lecteur. En effet, face au dédain et aux critiques du public, l'artiste réagit « par un rire deux fois plus inquiétant, déstabilisant, dévastateur »⁷. Désormais, pour parvenir à rire, « il n'est plus question de se

¹ Françoise Sylvos, « Faux Rires romantiques, 1830-1850 », *op. cit.*, p. 61.

² Bernard Sarazin, « Rire du diable ou de la diabolisation, enfin de la rediabolisation du rire en Occident », *op. cit.*, p. 37.

³ Balzac, « Prologue » du Second Dixain des *Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 599.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Balzac, « Complaintes satiriques du temps présent », in *Œuvres diverses*, II, *op. cit.*, p. 743.

⁶ Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, *op. cit.*, p. LXVIII.

⁷ *Ibid.*, p. LXIX.

fixer des règles et des limites »¹. L'excès et la férocité des petits romantiques s'expliquent par cette volonté de bousculer l'ordre établi et de se démarquer du carcan classique.

Lacroix participe de ce mouvement de diabolisation du rire. Les scènes de brutalité guerrière provoquent l'hilarité des spectateurs, le viol est un amusement, la mise à mort est un spectacle plaisant. Nous avons déjà évoqué « Le loup-garou » que Lacroix publie en 1833 dans un recueil intitulé *Le livre des conteurs*. Ce texte, qui n'est pas un conte historique, ne fait pas partie de notre corpus mais il est intéressant de l'étudier car il place le bibliophile au sein d'un panthéon de conteurs modernes, aux côtés d'Eugène Sue, Jules Janin, Alexandre Dumas ou encore Philarète Chasles. Le conte est à la mode dans les années 1830. Faire partie d'un tel recueil est une reconnaissance et accroît la notoriété du bibliophile.

« Le loup-garou » est un hommage à la grivoiserie d'autrefois mais il est malgré tout empreint d'une certaine modernité. En associant l'expression d'un fort désir sexuel au genre du conte, Lacroix renouvelle la représentation traditionnelle de la créature fantastique. En effet, Philippe Ménard considère que l'interprétation psychanalytique n'a pas lieu d'être dans le cas du loup-garou médiéval. Il constate que dans les textes de cette époque, « aucun loup-garou n'enlève une femme. Pas d'appétits charnels, pas de haine du père refoulée (le père est absent dans les textes), pas d'amour incestueux »². Lacroix détourne les croyances populaires qui entourent la créature et fait de Simon, celui qui se déguise en loup-garou, un amant rusé prêt à tout pour avoir une relation sexuelle avec la femme du boucher. Il met ainsi en place les éléments de ce qu'on pourrait appeler une farce drolatique, c'est-à-dire un récit qui renouvelle les situations attendues de la farce en leur donnant un aspect inquiétant et érotique.

En associant sexualité et rire, le bibliophile confronte le lecteur à une réalité encore plus dérangeante. Le rire se transforme ; la sexualité aussi. Dès lors, « le rire n'est plus respectueux, mais c'est le signe de l'horreur. Le rire est l'attitude de compromis qu'adopte l'homme en présence d'un aspect qui répugne, quand cet aspect ne paraît pas grave. Aussi bien l'érotisme envisagé gravement, tragiquement, représente un entier renversement »³. Georges Bataille unit ici le rire à l'érotisme, montrant qu'ils partagent tous deux ce besoin

¹ *Ibid.*, p. LXVIII.

² Philippe Ménard, « Histoires de loups-garous », in Madeleine Bertaud (dir.), *Travaux de Littérature – Les Grandes Peurs – 2. L'Autre*, Genève, Droz, 2004, p. 113.

³ Georges Bataille, Préface de *Madame Edwarda*, *op. cit.*, pp. 12-13.

de bousculer les valeurs traditionnelles. Face à ce qui nous dégoûte, nous avons la possibilité de rire, dédramatisant ainsi la situation et « par l'effet même de sa nature psychique, le rire a la vertu de transgresser et de dépasser les frontières qui séparent traditionnellement le grave et le frivole, l'abstrait et le concret, le spirituel et le corporel »¹. L'érotisme permet lui aussi de transformer une scène horrible en un moment attrayant, opérant ainsi un renversement des représentations habituelles. Lacroix élève le hideux au rang de beau idéal du laid et met en scène un érotisme basé sur la déviance et la transgression des normes esthétiques. Le lecteur, peu habitué à de telles mises en scènes de la sexualité, rit de ces excès et les met à distance. Mais sous l'influence de l'érotisme et du sentiment de dégoût, le rire devient risible. Ce dernier prolonge le sentiment de malaise car il n'est pas franc et se teinte d'inquiétude et d'horreur². Le sexe amuse autant qu'il dérange. L'érotisation de l'histoire se construit à partir de cette association entre l'horrible et le risible, ancrant ainsi le projet du bibliophile dans l'esthétique romantique. Comment cela se manifeste-t-il dans son œuvre ?

c) **Un rire rabelaisien transformé**

Lacroix voue un véritable culte à Rabelais : « Je préfère Rabelais à Homère. [...] Je le dirai à qui voudra l'entendre, Rabelais pour moi est tout, et je chéris jusqu'à ses défauts »³. Il lui consacre de multiples ouvrages et en fait le héros de plusieurs contes. Le Tourangeau est encensé et domine l'œuvre de son rire libérateur. Dans les *Soirées*, il représente l'un des rares personnages toujours *positifs*, fin observateur des mœurs de ses contemporains et toujours prompt à lancer un bon mot incisif et critique. Mais cette image évolue et, dans *Le bon vieux Temps*, Lacroix met en scène un Rabelais diminué par l'âge et aveuglé par l'amour. La comparaison de ces deux récits, ainsi que l'étude des différentes représentations de la culture populaire médiévale nous permettront de comprendre l'influence du rire romantique sur la poétique du bibliophile.

1. Présence de Rabelais dans l'œuvre du bibliophile

Le bibliophile s'inspire tout d'abord du langage utilisé par Rabelais. Il reprend ainsi de nombreuses expressions caractéristiques de l'œuvre du Tourangeau mais les replace dans un contexte horrible caractérisé par le viol, le meurtre et la colère. Par exemple, le roi

¹ Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, op. cit., p. LXX.

² « Le risible contribue même à renforcer l'horrible, dans une économie narrative où le relâchement passager de la tension permet ensuite de l'intensifier » (Daniel Sangsue, « Fantômes horribles et risibles », op. cit., p. 180).

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, op. cit., p. 9.

des ribauds possède des « attributs vénéréiques »¹. Face à la chance au jeu de Balthazar Villon, un page lance : « La maulubec me trousse »². Un époux, rempli de dépit et de haine en constatant que sa femme a été violée par six soldats, souhaite que « le diavole leur torde le douzil »³. En apprenant l'impuissance de Louis XII, un page espère l'intervention de « Saint Alipantin »⁴, nom inventé par Rabelais dans *Pantagruel*, avant de souhaiter la mort du responsable. La verve comique de Rabelais est ici détournée de son intention originelle. Au lieu de rire de leurs malheurs – principe régénérateur du comique –, les personnages expriment leur haine et leur colère en utilisant des termes rabelaisiens. Face à la corruption du désir sexuel, le rire du Tourangeau peine à s'épanouir et le lecteur goûte peu à cette franche hilarité.

Toute référence à Rabelais en tant qu'individu est entourée de respect. Ainsi, le bibliophile constate que Clément Marot était un homme « gai, riant, *pantagruélisant* »⁵ mais aussi un « grand clerc, bien que trop entiché de débauche »⁶. Il rend hommage à la réputation de Rabelais et le distingue de la perversion de son contemporain. Le Tourangeau est donc associé à un rire gai et grivois, mais sans rapport avec le vice. De même, lorsque Lacroix rapporte une conversation entre Marot et Calvin, il joue avec l'image d'un homme dont l'attitude provoque admiration et critiques⁷. Ainsi, la philosophie de Rabelais est en contradiction avec celle de Calvin qui n'hésite pas à insulter le Tourangeau. Lacroix ne cède pas à l'admiration *facile*. Il reste proche de ce qui aurait pu se dire sur Rabelais. Les actes de ce dernier n'étaient pas compris de tous à son époque mais le bibliophile partage à la fois leur sagesse⁸ et leur grivoiserie¹.

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 27. L'adjectif se retrouve dans *Pantagruel*.

² *Ibid.*, p. 21. L'expression reprend : « que le maulubec vous trousse ! » (François Rabelais, « Prologue », *Gargantua*, Paris, « Le Livre de Paris », Hachette, 1973, p. 19).

³ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 293. L'expression reprend : « si le diavol ne veult qu'elles engroissent, il faudra tortre le douzil, et bouche clouse » (François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, p. 35).

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 272. La référence se trouve dans le chapitre VI de *Pantagruel* (François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, « Folio classiques », Gallimard, 2013, p. 103).

⁵ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ « Vous et moi avons été élevés parmi les impies (ce sont papistes), et nous ne sommes pas si bien lavés qu'il ne reste rien au fond du vase, comme dit le bonhomme François Rabelais.

- Tu t'emploies de ton mieux à me sortir des gonds de patience ! oses-tu nommer seulement de bouche l'apostat curé de Meudon ? il pue le moine et l'enfer !

- Vrai Dieu !... Pardonnez à cette erreur de bec ; mais l'honnête Rabelais a dans ses beaux livres défendu la doctrine évangélique mieux qu'un ministre en chaire !...

- Certes, il enveloppe d'ordure ce qu'il veut n'être point touché ; assez sur ce propos impie et monacal » (*Ibid.*, pp. 196-197).

⁸ « En un mot, on remit en pratique beaucoup de ces jeux comiques ou ridicules que Rabelais a relégués dans l'enfance de Gargantua » (Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 129). Lacroix pose un regard critique sur

Mais Rabelais est surtout présent comme personnage dans les *Soirées* – « La pantoufle du pape » – et dans *Le bon vieux Temps* – « La servante ». Il suscite un rire franc et libérateur grâce à une succession de farces drolatiques à forte connotation sexuelle. Le Tourangeau est fidèle à sa réputation : bon vivant, fervent défenseur de la dive bouteille² et jamais avare d'un bon mot ou d'un bon tour. Dans « La pantoufle du pape », Rabelais est à Rome pour rencontrer le Saint Père. Il se substitue à une statue de Saint Pierre afin de récolter les dons faits par les habitants. Arrive « une gentille fille, ayant de quoi donner envie, [... aux] tétins blancs, ronds, ni trop grands, ni trop petits »³, qui l'embrasse. Il se voit obligé de lui rendre ce baiser, s'attirant ainsi les foudres des passants présents à ce moment. La transformation de la pierre en chair renvoie aux croyances populaires et au fantastique, mais elle exprime aussi l'excitation de Rabelais qui oublie son rôle pour laisser son désir se manifester librement. Ses « yeux ardents comme escarboucles »⁴ et la « chaleur humaine »⁵ qui le gagne sont pour la jeune fille les signes du démon qui reprend vie mais le lecteur comprend bien que ce sont ceux de l'excitation masculine. Ce dernier, rendu complice par la description érotique de l'objet du désir, s'amuse de ce mauvais tour qui se conclut par la fuite du farceur sous les coups et les insultes de la foule. Cette réanimation est digne d'un conte mais elle est transformée par le drolatique, c'est-à-dire par l'érotisme et l'inquiétante présence du fantastique – vécu ainsi par les spectateurs. Le rire provoqué par le mauvais tour est pourtant libérateur. En effet, Rabelais n'hésite pas à se moquer de lui-même et entraîne avec lui l'amusement du lecteur. L'érotisme, ainsi perçu, est un élément positif et renforce le comique grivois de cette farce.

Le bibliophile a également recours au comique corporel cher à Rabelais. Ce dernier déclare : « Si messire le cardinal Jean Dubellay baise les pieds au pape, moi son très-humble serviteur, je devrai m'estimer heureux de ne lui baiser que le derrière »⁶. Le Tourangeau compare sa situation à celle du cardinal en utilisant les pieds et les fesses du pape. Il se rabaisse mais en se moquant de lui-même, il retourne la situation et devient supérieur. Il opère un renversement grotesque en mettant en valeur les parties du bas corporel au lieu de respecter la condition de représentant divin du pape. Il provoque donc

l'époque médiévale et juge la pensée de Rabelais supérieure. Ce dernier laisse ces amusements aux enfants alors que dans les *Soirées*, ce sont encore des adultes qui les pratiquent.

¹ Lacroix donne « l'origine de l'indécence braguette si gaiement célébrée depuis par Rabelais » (Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, pp. 40-41).

² Rabelais fait un long éloge de l'ivresse et confère au vin un caractère divin (*Ibid.*, pp. 169-171).

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

dans l'assistance « un rire universel »¹ que partage même le cardinal Salviati « qui n'avait jamais ri de sa vie »². Rabelais se libère ainsi des conventions sociales et observe sans contraintes le comportement de ceux qui l'entourent. Puis, face à l'ordre insistant du cardinal de baiser la pantoufle du pape, Rabelais répond : « La pantoufle, si elle n'était chaussée, vaudrait-elle le baiser amoureux que je m'en vais lui donner sans remords ? »³. Il détourne ici le langage amoureux et dénonce l'incohérence des convenances sociales. Ce « baiser amoureux », que l'on imagine passionné, rabaisse une nouvelle fois la figure du pape et ancre ce dernier dans une esthétique grotesque.

La grivoiserie accompagne toujours les propos de Rabelais. Ce dernier propose au pape d'épouser sa fille « par devant ou par derrière l'Eglise »⁴ et confie qu'il a « de quoi la rendre plus réjouie que la papesse Jeanne »⁵. Il renforce le comique de situation car il s'adresse au pape lui-même. Le lecteur est amusé et choqué par tant d'audace – du personnage et surtout de l'auteur –, mais Paul III ne s'offusque pas de cette demande et confie n'avoir qu'un fils et ne pouvoir y accéder. Il n'est nullement choqué de la proposition de Rabelais qui reste fidèle à sa réputation et qui, grâce à sa franchise, unit le rieur et sa victime dans un même élan régénérateur.

Rabelais est finalement un modèle à suivre. Il est une figure positive qui ne cache pas ses pulsions, bien au contraire. Il les assume mais ne corrompt pas l'objet de ses désirs. Cependant, dans les autres œuvres du bibliophile, l'hommage devient plus triste et la désillusion est perceptible. Ainsi, le poème liminaire de *La Danse macabre* marque une différence avec le ton employé dans les *Soirées* :

Pantagruel est mort, et morte Badebec.
Quand mon heure viendra, bien que par toi je tienne
A ce monde d'un jour qui n'a de lendemain,
Lors, tout comme ma vie appartient à la tienne,
Boute en mes yeux tes yeux, et ta main dans ma main,
Afin que mon trépas encore t'appartienne !⁶

L'époque contemporaine est celle qui vit la fin de l'innocence, de ce rire régénérateur partagé par Rabelais. Le constat est réaliste et attristant. Il n'y a pas de « lendemain », ce

¹ *Ibid.*, p. 172.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁶ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, poème liminaire.

qui favorise l'essor de la mélancolie. Lacroix renforce cette impression en évoquant le décès de la mère de Pantagruel. L'amour et la mort sont intimement liés même s'il reste l'espoir d'une communion absolue. *La Danse macabre* est marquée par cette désillusion et le rire franc qui accompagnait Rabelais dans les *Soirées* devient rictus.

Cette impression perdure dans *Le bon vieux Temps*. Rabelais apparaît vieux et abusé par l'amour qu'il porte à Guyonne, sa jeune servante courtisée sans qu'il le sache par trois autres hommes et amoureuse d'un quatrième qui ne partage pas ses sentiments. Les malheurs du Tourangeau, victime de ses sentiments sincères, empêchent le lecteur de profiter pleinement de la farce qui se joue. En effet, la jeune fille entretient l'espoir d'une relation sexuelle chez chacun de ses trois amants et profite de leur générosité. Rabelais lui fait dans le même temps sa demande de mariage. Elle accepte, pensant à la mort prochaine de son futur époux et à son héritage, sans pour autant cesser son jeu de séduction avec les autres rivaux. Ragot, fou détrôné au service de Rabelais, n'est pas dupe des serments de la servante et profère les critiques que le Tourangeau aurait dû énoncer s'il n'était pas amoureux. Il lui propose d'avaler un breuvage qui le fera passer pour mort afin que Guyonne se démasque. La farce serait amusante si elle n'était pas à ce point cruelle pour Rabelais. Même s'il sort gagnant de cette tromperie, il est victime de ses sentiments et garde cette mélancolie qui l'accompagne tout au long du récit. A l'inverse, Ragot est la figure positive de ce récit. Il est le seul à mettre en garde Rabelais contre les dangers du mariage, rappelant ainsi les interrogations de Panurge à propos du mariage dans le *Tiers Livre*. La ruse qu'il invente favorise l'essor de ce rire franc et libérateur, mais sous la plume du bibliophile, le tout se teinte de tristesse¹.

2. *La culture populaire*

Le rire se fait plus féroce lorsqu'il s'agit de représenter la culture populaire médiévale, spécialement lors de la fête des fous et du charivari². Lors ces manifestations s'opère un renversement des valeurs qui régissent la société. Nous nous intéressons ici au rapprochement entre la culture populaire et la sexualité, laissant pour la troisième partie l'interprétation politique de ces deux moments de *fête* qui illustrent à leur manière la destitution d'un roi.

¹ Balzac fait aussi de Rabelais le héros du « Prosne du joyeux curé de Meudon », un des contes drolatiques. Ce dernier est représenté à la fin de sa vie mais n'est nullement diminué par l'âge ou par l'amour. Il conserve au contraire toutes ses facultés comiques et critiques. Ce conte reste un hommage à la gauloiserie.

² La célébration des Saints Innocents, autre pratique populaire illustrée dans les *Soirées*, fera l'objet d'une étude dans la troisième partie.

Le rire médiéval est « davantage un facteur de cohésion sociale que de révolte »¹. Les manifestations populaires sont alors l'occasion d'unifier le peuple autour d'un moment où les valeurs se renversent mais qui dans le même temps affermit les lois. Ainsi, « le rire carnavalesque médiéval conforte à la fois l'ordre social et les exigences morales par la parodie et la dérision, qui montrent à la fois le grotesque du monde insensé et l'impuissance du mal »². Pour Bakhtine, le rire médiéval possède trois principales caractéristiques :

Le rire carnavalesque est premièrement le bien de l'*ensemble du peuple* [...], *tout le monde* rit, c'est le rire 'général' ; deuxièmement, il est *universel*, il atteint toute chose et toutes gens [...]; troisièmement enfin, ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois³.

Bakhtine met en avant l'aspect régénérateur du rire qui unit tous les acteurs de la fête dans un même élan universel mais qui exprime aussi une critique qui interpelle et qui renouvelle les conventions.

Cette conception est différente chez le bibliophile. Monsieur de Grignaux, le roi des ribauds, est en charge de la prostitution et des plaisirs royaux. Il arbore fièrement une braguette qui choque même Louis XII. La duchesse de Norfolk et Anne Boylen constatent qu'il est « un vilain gendarme étrangement accoutré de sa livrée, et plus étrange encore de visage »⁴ et Anne Boylen lui donnerait pour nom « Carême-prenant ou Mardi-gras »⁵. Ces sobriquets se fondent sur la culture populaire mais il s'agit ici de rabaisser Monsieur de Grignaux plutôt que de provoquer l'union des rieurs. Le roi des ribauds est finalement la partie visible d'un aspect honteux que la société aimerait dissimuler : le commerce du sexe.

Sortant d'une maison close, il provoque la colère de la foule à cause de sa réputation et de son apparence. Pour manifester son indignation et pour condamner la prostitution, celle-ci l'élit roi des fous et organise une procession. Balthazar Villon est le spectateur réjoui des malheurs du roi des ribauds et prend plaisir à le tourmenter. Il constate avec ironie qu'outre les coups, les insultes et les morsures des chiens, « aucuns divisaient sa belle livrée et déchiraient sa braguette »⁶. Le roi des ribauds, offert à la

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 147.

² *Ibid.*, pp. 147-148.

³ Mikhaïl Bakhtine, p. 20. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ *Ibid.*, p. 303.

vindictes populaires, vit à la fois une élection et une destitution. La foule ne lui reconnaît pas l'autorité d'un souverain et réprime violemment tout rapport à la sexualité. Au lieu d'être un moment de liesse populaire qui renverse le pouvoir et durant lequel les excès sont autorisés, la procession est l'expression d'une condamnation collective et d'un rejet absolu. Lacroix transforme le rire régénérateur en rictus cruel et sardonique. Le but de la fête est en réalité la mise à mort de Monsieur de Grignaux et non son élection. Nul aspect positif ici : la célébration médiévale devient, au XIX^e siècle, une cruauté romantique¹.

Lacroix renforce ce constat dans « Le charivari », récit appartenant au second volume des *Soirées* et relatant un épisode de l'histoire connu sous le nom de Bal des Ardents. Dans ce récit, Hugues de Guisay organise un charivari, c'est-à-dire une fête grotesque fondée sur le déguisement et le comique corporel, afin de se moquer d'une veuve remariée². Cette pratique populaire est organisée au sein même de la cour et le roi est un des acteurs du spectacle. L'incursion du populaire dans le monde des aristocrates constitue un renversement des valeurs. Le comique est perverti par la présence d'une sexualité moqueuse et féroce mais il s'agit pour les participants au charivari d'aller au-delà du populaire afin d'avilir le sens même de la fête. En effet, « on tailla des vêtements de toile, qui furent exactement cousus et appliqués sur le corps nu, de manière à en faire saillir toutes les parties les plus déshonnêtes »³. Pourtant, « cette mascarade, composée dans le goût du temps, ne parut pas encore assez grotesque ; on mit à la main du roi une crosse d'évêque et sur sa tête une couronne, pour désigner les attributs du dieu Pan ; puis chacun choisit l'instrument dont il savait jouer »⁴. Le charivari associe grotesque et sexualité. Ainsi, « le chef de ces satyres »⁵ rugit comme un lion et « ses compagnons lui répondirent en chœur et formèrent des danses bouffonnes entremêlées de gestes libres et de postures indécentes »⁶. Ils utilisent la sexualité et laissent libre cours à leur indécente fantaisie pour choquer les spectateurs.

¹ Cette scène rappelle l'élection de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*. L'orgueil du bossu est ici remplacé par le désespoir du roi des ribauds.

² Georges Minois définit le charivari comme « un attroupement bruyant des membres de la communauté villageoise, dont beaucoup sont déguisés et frappent sur des ustensiles de cuisine : ils se rendent devant le domicile d'un des paroissiens, qui s'est mis en dehors du groupe par une conduite jugée répréhensible », le plus souvent un veuf ou d'une veuve qui se marie à nouveau (Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 148). Le but d'un charivari est de « préserver l'équilibre traditionnel et d'expulser le mal qui menace la communauté, par le rire » (*Ibid.*, p. 151).

³ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

L'objectif premier de ce charivari n'est pas l'amusement mais l'humiliation de la victime le jour de son mariage. L'aspect régénérateur du comique est mis de côté et on assiste à la transformation romantique du rire médiéval. Lacroix définit ainsi sa vision du comique carnavalesque : le retour à un comique primitif associé aux excès, à la débauche, au détournement des convenances et au rabaissement de la figure royale. En effet, Charles VI participe bien volontiers à cette mascarade et accompagne les acteurs dans « un effroyable mélange d'instruments, de clameurs, de rires et de voix »¹ avant de produire les « sons les plus faux, les plus burlesques et les plus éclatants »² que peuvent produire les instruments de musique. Il ne s'agit pas simplement de faire le plus de bruit possible mais bien de produire les sons les plus discordants, de rompre une harmonie factice, d'insérer de force le désordre dans cette symphonie au point qu'« on aurait dit la fête des Fous à Notre-Dame »³. L'insertion du populaire à la cour brise l'harmonie classique et offense le bon goût. Le bibliophile fait ici l'éloge du grotesque qui opère un renversement des valeurs esthétiques.

La fin du récit enlève tout le caractère festif de la scène. Ce n'est plus le rire du carnaval qui accompagne les acteurs mais bien un rictus romantique provoqué par l'horreur du dénouement. En effet, un feu allumé par le duc d'Orléans se propage et brûle les participants. Le public se trompe tout d'abord sur ce qui se passe, pensant qu'il s'agit d'une illustration des feux de l'enfer jusqu'à ce qu'une odeur de viande rôtie embaume la pièce. Le bibliophile accentue le malaise du lecteur grâce à ce détail qui rappelle la matérialité du corps. Il n'y a finalement rien de sublime et la corruption des participants est punie par le feu. Ces derniers sont comparés à des « damnés dans la fournaise, ou bien à [d]es martyrs chrétiens »⁴. Seul le roi sort vivant mais « frappé d'imbécilité »⁵ de cette aventure. Le rictus provient à la fois du dégoût du lecteur face aux détails délivrés – le rire met à distance l'horreur – et du plaisir de voir le châtiment des acteurs⁶. Cette punition *divine* marque la condamnation de la célébration festive, discordante et ironique du désir sexuel de la veuve qui se préparait à son quatrième mariage. Le drolatique, qui amène dans le texte un sentiment d'inquiétude, souligne la modernité du texte du bibliophile. Ce

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Hugues de Guisay est tué par une foule vengeresse car elle l'accuse d'avoir attenté à la vie du roi.

dernier livre finalement un récit historique romantique dans lequel il s'amuse à transformer le rire rabelaisien et à extraire la beauté du laid.

L'œuvre du bibliophile insiste sur le sentiment d'un impossible retour au comique carnavalesque médiéval. Le rire romantique s'est diabolisé, le rapport à la sexualité aussi. L'écrivain se libère ainsi des contraintes imposées par les classiques et proclame sa propre originalité grâce à l'insertion du grotesque. En érotisant l'histoire, Lacroix participe à ce mouvement de contestation esthétique. L'outrance pousse à s'interroger sur les limites du tolérable et ouvre la voie à de nouvelles formes de désir.

Chapitre II - Un Eros romantique

Se consacrer à l'érotisation de l'histoire revient à étudier l'évolution du discours sur le corps. Le corps romantique, en tant que témoin des changements de la société, est l'enjeu de revendications esthétiques et idéologiques. Réserveons pour le moment l'interprétation idéologique pour la dernière partie et consacrons-nous aux enjeux esthétiques. La génération de 1830 bouleverse les représentations classiques du corps au point de pouvoir parler avec Pierre Laforgue d'« Eros romantique ». L'écrivain proclame la liberté du corps à exprimer pleinement ses désirs. Ce dernier se colore, s'anime et séduit. Les personnages de Lacroix reflètent cette évolution. Même si la beauté des personnages – surtout féminins – repose sur la conception du sublime classique, le bibliophile élève au rang d'objet érotique les corps difformes, vieillissants ou sexuellement ambigus. Quels sont les enjeux de cette valorisation du corps grotesque ? De quelle manière participe-t-elle au renouvellement du discours historique ? Nous montrerons, à travers trois caractéristiques du corps romantique – un corps visible, désirable et sexuellement ambigu – de quelle manière le hideux érotise le corps et inscrit Lacroix au cœur des préoccupations esthétiques contemporaines.

A) Un corps visible

L'époque classique a discipliné le corps. Le romantisme le délivre de ses carcans. Ce constat, énoncé de manière simpliste, mérite évidemment d'être nuancé. Néanmoins, il nous éclaire sur la démarche de Lacroix et de ses contemporains. L'écriture du corps est une affirmation de liberté. Longtemps contraint et dissimulé, il trouve une place privilégiée dans la littérature des années 1830. Il reflète désormais la subversion des codes et subit les tortures de l'imagination sans bornes de l'écrivain. Le désir et l'érotisme trouvent dans le corps une expression inédite qui se situe entre la rigueur classique et la brutalité sadienne. Replaçons le projet romantique entre ces deux extrêmes avant de nous intéresser à la représentation du corps dans l'œuvre de Lacroix.

a) La révolution romantique

Les progrès de la biologie et l'évolution de la philosophie ont peu à peu transformé la conception du corps au XVIII^e siècle¹. Ce dernier n'est plus perçu comme une machine

¹ François Kerlouégan analyse précisément l'évolution la conception du corps et de sa *mécanique* à l'époque classique (François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, op. cit., pp. 12-19).

et accède peu à peu à « une présence véritablement *consistante* »¹. Il n'est plus figé mais laisse transparaître ses émotions.

Le corps classique est le reflet d'une recherche de beauté absolue. Celle-ci ne doit pas être confrontée à la laideur, signe du mal et du mensonge. Elle est, au contraire, l'expression de la vérité :

La beauté existerait comme le 'vrai', butant sur celui qui 'voit' pour le figer et l'emporter : absolu que rien ne saurait contester.

La scène est à sens unique².

La vérité se trouve dans l'harmonie et la pureté du corps. Il faut alors le discipliner afin de lutter contre le mensonge et la corruption que révèle la laideur.

L'œuvre de Sade opère une véritable rupture avec la représentation classique du corps. Le marquis brutalise, souille, démembré, explore et explose les limites de la morale en exhibant sans aucune censure langagière la réalité du corps. Ce dernier est désormais visible et toute intimité disparaît face au besoin obsessionnel de tout dévoiler. La vérité des corps, montrée avec tant de démesure, se heurte à la censure et à la réprobation. Sade libère le corps pour l'enfermer, malgré lui, dans une représentation qui n'existe que par l'excès.

Le romantisme hérite de ces conceptions et se démarque à la fois de la discipline classique et de la démesure sadienne. Le corps romantique est rempli de vie et d'énergie. Il se voit et se donne à voir mais il n'est pas exhibé avec l'excès du marquis puisque « c'est aussi *contre* Sade que le romantisme renoue avec un mystère des corps – d'où cette physique du voilé, du non-dit, de la fuite »³. Le corps se découvre et se pare d'un voile pudique qui lui confère alors une vivacité érotique et poétique, les romantiques jouant sur l'allusion et la métaphore afin de rendre ce corps désirable. Par exemple, dans l'œuvre du bibliophile, les parties sexuelles ne sont jamais nommées et la relation physique est toujours suggérée. Il laisse l'imagination du lecteur compléter ce que les mots sous-entendent.

La représentation du corps devient ainsi le lieu d'expression privilégié du rapport romantique au beau. Victor Hugo a confronté en 1827 le grotesque et le sublime dans la préface de *Cromwell*. Lacroix se démarque et en 1832, dans l'article qu'il écrit sur *La*

¹ *Ibid.*, p. 13. Les italiques sont de l'auteur.

² Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art de l'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, « L'univers historique », Seuil, 2004, p. 40.

³ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir, op. cit.*, p. 14. Les italiques sont de l'auteur.

Danse macabre, il affirme avoir dépassé le grotesque pour atteindre le hideux. Comment les réflexions de ces deux écrivains précisent-elles la définition romantique de la beauté ?

Hugo explique que le désir de tout rendre beau n'est pas à l'image de la réalité. Il faut au contraire associer le beau et le laid dans une même production puisque la muse moderne « sen[t] que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière »¹. Hugo met en avant cette esthétique du contraste qui accorde autant d'importance au sublime qu'au grotesque afin de dépasser la conception classique de la beauté :

Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à des déroulements de pompes royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour. Cette beauté universelle que l'Antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. [...]

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être².

Le beau classique est « monotone » et finit par perdre de son éclat. Le grotesque, par contraste, le met en valeur. Cette association donne son sens à l'esthétique romantique :

Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. [...] Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création toute entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets³.

Hugo place le grotesque au sein de sa réflexion artistique. Ce dernier dépasse l'homme pour s'intégrer à « la création toute entière ». Il se démarque ainsi du beau classique et célèbre la beauté romantique. Désormais, le corps affiche sa différence, assume sa difformité et ne se cache pas dans l'ombre. Il devient à la fois sublime et grotesque, alliant ces deux aspects dans un même individu.

Les Jeune-France réagissent à cette conception romantique de la beauté et, nous l'avons vu, provoquent intentionnellement le lecteur en poussant à l'extrême la réflexion

¹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, pp. 20-21.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 30.

de Hugo. Le corps devient un lieu d'expérimentation esthétique qui prône la suprématie du hideux. Il est montré, exhibé sous le regard rempli de convoitise des personnages mais aussi du lecteur¹. L'attrait du corps enfin découvert est une tentation irrésistible.

Mais le corps ainsi érotisé est-il beau ? Pour Hugo, le grotesque renforce le sublime. Il en est de même pour Lacroix. Le hideux et le sublime trouvent leur origine au-delà des limites humaines. Les personnages forment alors une véritable galerie de portraits hors du commun, angéliques ou diaboliques. Néanmoins, le sublime ne le reste pas éternellement et est corrompu par le désir sexuel puisque « la beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée et que l'essence de l'érotisme est la souillure. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure »². Le corps divin est physiquement marqué par la concupiscence et la soumission. Les brutalités dues au viol se voient, le désir affame et l'effort produit durant l'acte sexuel colore le visage. Le corps est ainsi exposé dans son organisation profonde au point que les os, le sang et les muscles deviennent des objets érotiques.

La répulsion accompagne souvent ces portraits, tant ils jouent avec les limites du tolérable. En effet, « le facteur de dégoût [...] fait obstacle à la surévaluation libidinale de l'objet sexuel, mais [...] peut, à son tour, être surmonté par la libido »³. Néanmoins, « la puissance de la pulsion sexuelle aime à se manifester dans le dépassement de ce sentiment de dégoût »⁴. Un jeu entre l'écrivain et son public se forme à partir de ce rapport d'attraction et de répulsion. Le corps ainsi montré répugne mais la présence de beautés angéliques atténue ce sentiment et provoque l'excitation. Il faut également prendre en compte que Lacroix recherche dans le hideux la vérité d'un désir qui se fonde sur ce qu'il y a de plus transgressif. Le corps monstrueux, qui dépasse les limites par son obésité ou sa maigreur, provoque une horrible fascination. Il devient lui aussi un objet érotique, désirable et excitant.

Inscrire l'écriture du corps au sein du genre romanesque, qui offre une grande liberté de parole, permet au lecteur de dépasser ses résistances, de se libérer de la pudeur et du dégoût qui l'enferment dans des interdits moraux. Lacroix dénonce ainsi l'hypocrisie

¹ Lacroix joue avec la pulsion scopique qui pousse à regarder un objet – souvent interdit – afin de satisfaire un plaisir sexuel.

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 144.

³ Freud, *Du masochisme*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2011, p. 79.

⁴ Freud, *Du masochisme*, p. 79.

entourant les mœurs contemporaines qui, tout en censurant tout ce qui a trait à la sexualité et au corps, observe d'un œil avide les moindres parties visibles du corps désiré.

b) La picturalité de la description

On assiste au XIX^e siècle à une « lente mise en visibilité des contours physiques féminins »¹. Le hideux exagère ces « contours » et célèbre les rondeurs débordantes ou la maigreur squelettique des personnages. Le contraste entre la perfection classique et le corps hideux favorise un érotisme du laid qui renforce le sublime. En effet, « le domaine de l'érotisme est voué sans échappatoire à la ruse. [...] La beauté seule, en effet, rend tolérable un besoin de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour »². La confrontation de ces deux aspects de l'amour – le sublime et le hideux – provoque donc la curiosité du lecteur qui se fait à la fois voyeur contemplatif et témoin indigné de toutes ces mises en scènes. Il faut donc étudier les procédés utilisés par Lacroix pour donner de la visibilité à ce corps romantique.

Le roman historique « constitue le point de départ d'une masculinisation du discours sur le roman »³ alors que le genre était jusque-là plutôt destiné aux femmes. Le bibliophile insiste sur cette réalité dans la mise en scène qui présente l'origine des récits composant les *Soirées*. Le public qui écoute les histoires de Scott est essentiellement féminin et admire ses « délicieux romans »⁴. Lacroix utilise ce stéréotype et ses différents appels aux lectrices reviennent à « mimer une conversation de bon ton »⁵. Il instaure une complicité, voire un rapport de séduction avec son public féminin, affirmant son statut d'érudit et renforçant son emprise sur ces lectrices « prêtes à accepter la domination de l'homme qui sait »⁶. Mais le bibliophile veut élargir son public et s'adresse également aux hommes. La description obéit alors à l'attente du public masculin qui ne demande qu'à rêver de divines et excitantes créatures. Lacroix met donc en valeur le corps féminin et attise le désir de son lecteur.

Rares sont les personnages physiquement insignifiants. Chacun, qu'il possède une beauté divine ou une atroce laideur, est représentatif de l'esthétique de l'excès. Le corps est véritablement mis en scène, les portraits sont précis et les mots choisis selon leur capacité à

¹ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, op. cit., p. 156.

² Georges Bataille, Préface de *Madame Edwarda*, op. cit., pp. 18-19.

³ Caroline Raulet-Marcel, « La légitimation de l'auteur de roman en France : le culte paradoxal de Walter Scott, 'the Great Unknown' », in *Romantisme* n° 160 [Conquêtes du roman], 2013, p. 28.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, op. cit., p. 18.

⁵ Sarah Mombert, « 'Apprendre l'Histoire au peuple' : Alexandre Dumas vulgarisateur », op. cit., p. 604.

⁶ *Ibid.*, p. 603.

créer l'admiration ou l'horreur. Ainsi, la blonde Marie d'Angleterre, jeune épouse de Louis XII, est « un miracle de beauté, de grâce et d'esprit »¹ appelée « *la perle d'Angleterre* »² par son frère. Le portrait brossé par Lacroix souligne la perfection physique de la jeune fille :

Marie, âgée de quinze ans à peine, avait tous les genres de mérite qui caractérisaient alors les femmes anglaises : une peau blanche et ferme, des yeux d'un bleu céleste, une bouche délicate et de superbes dents qui luisaient dans son sourire ; puis une taille élancée aux moelleux contours, et par dessus [sic] tout le charme indéfinissable d'une physionomie rêveuse avec de tendres regards qui donnent à rêver. Enfin, sa voix allait à l'âme³.

L'éloge de la beauté de Marie d'Angleterre tient autant du constat historique que du fantasme masculin. En effet, pour justifier l'érotisation de cette jeune fille qui en réalité est âgée de dix-huit ans lors de son mariage avec Louis XII, le bibliophile fait appel aux « témoignages des historiens »⁴. Quelles parties du corps sont alors décrites ? La peau, les yeux, la bouche, les dents, la taille forment un parcours érotique qui excite les sens du lecteur. Ces éléments sont des étapes que l'on retrouve dans les différents portraits des personnages féminins sublimes et forment un prélude aux parties intimes que la morale dissimule sous les vêtements. Le corps se voit et le lecteur imagine aisément le contact de ces « moelleux contours », discrète invitation à un rapport sexuel. La blancheur et la perfection caractérise Marie. Elle est une beauté sublime et divine dont le physique excite les sens et dont la voix touche l'âme. Anne Boylen la compare même à Vénus car elle « règn[e] sur le cœur des hommes par souverain pouvoir amoureux, comme madame Vénus parmi les divinités olympiques »⁵. La déification de la princesse permet à ce personnage de dépasser les limites de la beauté humaine et d'atteindre celle des dieux.

Lacroix célèbre de la même manière la beauté d'Agnès Sorel, « *la plus belle entre les belles* »⁶, « resplendissante de beauté et de grâce »⁷. Sa « main délicate »⁸ et son « cou de cygne »⁹ lui confèrent une élégance majestueuse. Etienne Chevalier lui offre une boîte qui renferme deux portraits : lui-même à genoux, et sa dame sous les traits de la Vierge Marie. Il immortalise la beauté de celle qu'il aime et se soumet à cette *vierge* déifiée. Le

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, pp. 64-65. Les italiques sont de l'auteur.

⁷ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 250.

⁸ *Ibid.*, p. 332.

⁹ *Ibid.*, p. 332. Il souligne une nouvelle fois la beauté de ce « cou blanc et gracieux » dans la suite du portrait (*Ibid.*, p. 333).

tableau ne manque pas d'érotisme puisque Agnès Sorel y est peinte le sein gauche mis à nu. Mais le regard baissé d'Agnès, dirigé vers l'enfant posé sur ses genoux et non vers le spectateur, ôte toute provocation au tableau et rend tolérable la présence de ce sein dénudé. Lacroix donne ici son interprétation de l'histoire du *Dyptique de Melun* de Fouquet. Avec le choix de ce tableau, Lacroix érotise le personnage d'Agnès Sorel et l'élève à un rang divin.

Les différentes références artistiques renforcent l'image d'une femme à la beauté extraordinaire. Le portrait de Diane de Brézé, qui deviendra Diane de Poitiers, illustre également ce procédé. Alors qu'elle prie, Lacroix la compare à « une statue de la Madeleine, sculptée Jean Goujon, et peinte par Raphaël »¹. En la voyant, on penserait contempler « une statue de la déesse Diane, due au ciseau de Praxitèle »². Le portrait souligne la perfection de ses traits et de son corps :

Son front haut et large, ses yeux d'une ravissante douceur, son nez délicatement formé, sa bouche souriante et montrant des dents de perle, tout en elle était chef-d'œuvre parfait de la nature. Il fallait un corps digne de cette tête divine : partout, de nouveaux attraits et des grâces nouvelles ; des mains blanches comme neige, aux doigts longs, aux ongles roses ; de petits pieds, grands prometteurs ; une gorge ferme et arrondie, telle que Marot l'a célébrée dans son épigramme *du beau tétin*³.

Lacroix choisit de mettre en valeur les parties visibles du corps et laisse le lecteur se plonger dans une rêverie érotique en évoquant l'œuvre de Marot. Les différentes références artistiques rapprochent Diane des canons de la beauté classique au point de la considérer comme un « chef-d'œuvre parfait de la nature ».

Lacroix fait de ses personnages féminins des êtres dont la beauté dépasse les limites du corps humain. Elles atteignent le rang de divinités dignes d'être immortalisées artistiquement sous forme de peinture ou de sculpture. Il respecte ainsi la représentation de la beauté classique et donne de la visibilité au corps. Néanmoins, pour que le tableau soit complet, il faut y insérer le hideux. Le contraste est d'autant plus important que les personnages ne sont pas uniquement laids mais sont dotés d'une extraordinaire difformité. Ainsi, Giborne, la femme de Macabre, vit au milieu des morts dans un état de délabrement physique extrême. Elle est « chargée d'un difforme embonpoint, la peau huileuse et

¹ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 9.

² Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 264. Praxitèle est un sculpteur grec vivant durant la première du IV^e siècle avant J. -C. La référence inscrit le portrait de Diane de Brézé dans la tradition des représentations de la femme sous les traits d'une déesse.

³ *Ibid.*, pp. 264-265.

verdâtre, les dents cariées, les yeux éteints et les cheveux grasseyeux »¹. Le premier contact avec le lecteur est érotique : elle déploie « sa taille gigantesque et sa dégoûtante nudité »², vêtue uniquement d'« un linceul en loques drapé sur son épaule »³. Lacroix choisit un moment intime – le coucher – et présente son personnage dans une nudité presque complète. Le lecteur se transforme en voyeur et aurait pu voir une beauté statufiée, drapée à l'épaule, digne d'un tableau classique ou d'une statue grecque. Au contraire, Giborne est repoussante et se situe à l'opposé de la beauté classique. Pourtant, le bibliophile poursuit avec la même précision le parcours mené sur le corps féminin divin. Les dents, le visage, les cheveux, la taille, la nudité formeraient un ensemble excitant s'il concernait une autre femme. Lacroix célèbre ici la beauté du hideux en inversant les stéréotypes de la beauté et pousse à l'extrême les limites du corps humain. En présentant Giborne au moment du coucher, il transforme la conception habituelle de la femme et crée ainsi un érotisme du laid qui repose sur le dégoût créé chez le lecteur.

Giborne est également déifiée. Lacroix la rapproche des Euménides, les déesses grecques de la vengeance⁴. Elle est, au même titre que Marie d'Angleterre, Agnès Sorel ou Diane de Brézé, une créature sublime dont le corps dépasse les limites de la beauté ou de la laideur. Au lieu de rabaisser le personnage, le bibliophile l'élève au rang de divinité du mal. Il offre une visibilité nouvelle à ce corps difforme et bouscule les normes du beau. Les physiques sublimes ou hideux, ainsi dévoilés, deviennent désirables et érotiques. Cette évolution des représentations ne concerne pas uniquement les personnages féminins.

c) Le corps masculin idéalisé

Le corps masculin est très présent dans les œuvres du bibliophile. Mais ce dernier ne s'attarde pas sur l'habituelle description de la force et de la vigueur de l'homme. Au contraire, il insiste sur la sensualité et la féminité de ses personnages, ou il concentre l'attention sur une pilosité surprenante qui rend le corps encore plus désirable et troublant. Quels sont les enjeux d'une telle transformation érotique ?

Lacroix reprend l'idée que le physique est à l'image de la personnalité et de la condition d'un individu. Caillette et Triboulet, les deux fous du roi François I^{er}, sont

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, pp. 27-28. Lacroix insiste sur l'état de putréfaction de son personnage, proche d'un cadavre décomposé grâce à son « visage verdâtre » (*Ibid.*, p. 162).

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Lacroix évoque « sa tête d'Euménide » (*Ibid.*, p. 28).

physiquement très différents. Si Triboulet est le digne représentant de cette fonction et s'amuse de son « si vilain corps »¹, son rival est physiquement plus surprenant :

Caillette était un grand et beau jeune homme de vingt-quatre ans : la perfection des formes du corps, la noblesse du maintien, une physionomie spirituelle et touchante, l'élégance du langage et la grâce des manières, tout s'accordait pour démentir la bassesse de son origine, et le fils d'un fou du roi avait en sa personne plus de qualités naturelles que le roi lui-même².

Lacroix joue avec le grotesque qui ne se trouve pas dans le physique mais dans la condition du personnage et dans la supériorité qu'il possède sur le roi lui-même. Il rabaisse cependant cet être parfait qui a une telle conscience de son état que la mélancolie imprègne ses traits. Le portrait de Caillette n'est pas érotique. Le bibliophile garde une certaine distance avec son personnage car ce dernier n'est pas corrompu par le désir sexuel. Malgré son aspect noble et agréable, il ne se présente pas comme un objet de convoitise et rejette toute tentative de séduction tant son amour pour Diane est pur. Lui-même ne recherche que la compagnie de sa bien-aimée et à aucun moment il ne pense à aller au-delà d'un contact des mains. Il faut donc, pour que le corps masculin s'érotise, que le personnage ait conscience de sa *valeur* sexuelle.

Le portrait de Benjamin, héros de *La Danse macabre*, insiste sur son incomparable beauté :

Il était d'une beauté singulière qui accusait une origine étrangère ; le caractère juif empreint sur sa physionomie ne ressortait pas d'un front déprimé, d'un regard oblique ni d'une chevelure rousse : ses cheveux d'un beau blond éclatant, ondoyaient sur ses épaules en boucles naturelles ; ses grands yeux bleus s'épanouissaient sous un ombrage de cils ; sa bouche contrastait par son incarnat avec la blancheur de ses dents, toujours entr'ouverte par un sourire spirituel ; mais pourtant le signe indélébile des enfans de Moïse était marqué quelque part dans ses yeux et dans son sourire. [...] La dame avait néanmoins comparé avec un involontaire plaisir la ressemblance de l'inconnu et de Jésus-Christ³.

La description vestimentaire, élément attendu de tout roman historique, participe à la sexualisation du portrait. En effet, son corps, même dissimulé sous ses vêtements, reste visible et désirable :

Il était de moyenne grandeur, et remarquable par l'harmonieuse proportion de tous ses membres souples et vigoureux, qui ne mentaient pas à la vue sous le tricot tendu des

¹ Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 255.

³ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, pp. 8-9.

chausses de laine amarante et sous le drap soyeux du justaucorps serré autour des reins avec une ceinture de *cordouan*¹.

Le jeune homme est caractérisé par une beauté parfaite et presque féminine. Le portrait érotise Benjamin en insistant sur ses longs cheveux blonds, ses grands cils et sa bouche offerte au plaisir. Néanmoins, Lacroix joue avec son lecteur et devient provocateur en notant les origines juives de son personnage et en l'associant ironiquement à Jésus-Christ. Benjamin est marqué par la souillure que son visage ne peut dissimuler. Il est juif et appartient donc à ce peuple tant haïe. En le dotant d'une beauté sublime, Lacroix renverse les stéréotypes et modifie la perception du lecteur. Walter Scott n'a-t-il pas fait de même en célébrant la perfection physique et morale de Rebecca dans *Ivanhoé* ? Lacroix souligne toutefois la distance qu'il prend avec le personnage en dédoublant les adverbes d'opposition : « mais pourtant » installe l'idée d'un danger indéfinissable qui rabaisse le sublime. L'attirance de Jehanne pour le jeune homme est sacrilège. Elle utilise la religion pour se tranquilliser et pour justifier sa propre infidélité, et se complaît à admirer cette divine figure humaine, poussée par un « involontaire plaisir ». Le corps masculin est donc désirable lorsqu'il associe la force virile à une discrète et rassurante féminité.

De même, Béroalde, l'amant de Marie, possède « de petits pieds »², une « figure blanche et féminine »³, des « yeux chatoyants »⁴. Ce n'est pas la force brute qui attire mais la douceur des traits. Le lieutenant Jacques Rouault est « moins remarquable par sa figure mâle, aux traits anguleusement dessinés et au caractère imposant, que par la grâce parfaite de tout son corps et la majesté de sa fière contenance ; son air froid et sévère n'était pas l'habitude de sa physionomie, et sa voix, qu'il faisait rude et grave pour le commandement, ne quittait pas tout-à-fait sa douceur onctueuse ; il ne paraissait pas plus gêné dans ses habits de mailles et de pièces de fer que dans un justaucorps de satin, et ses mouvemens les plus soldatesques avaient l'harmonie étudiée des allures d'un courtisan »⁵. Ce portrait se fonde sur le contraste entre la force virile et l'élégance de ses manières qui intrigue et excite les femmes qu'il rencontre. C'est un homme qui sait mettre en valeur ses attributs afin de séduire. Lorsqu'il va à la rencontre de Marguerite, il porte un « galant costume »⁶ taillé à la dernière mode de la cour :

¹ *Ibid.*, p. 8.

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 143.

⁶ *Ibid.*, p. 188.

Il était vêtu *de court* comme les jeunes seigneurs de la cour de France qui avaient emprunté les modes bizarres et indécentes de la magnifique cour de Bourgogne : ses chausses de laine bleue collantes ne déguisaient rien des formes du corps que voilait naguère une ample robe flottant sur les talons¹.

Il veut plaire à Marguerite et prend soin de son apparence. Il porte alors des chausses serrées qui mettent en valeur certaines parties jusque-là dissimulées sous les vêtements. Le corps, ainsi exposé, exprime le désir sexuel. Les contours deviennent visibles et le tissu n'est plus qu'un voile impudique qui excite les sens au lieu de les calmer. Le corps masculin exhibe donc fièrement ses signes de virilité.

La barbe fait partie de ces attributs qui séduisent les femmes. Duprat, un évêque au physique agréable, est fier de « sa barbe, une belle barbe, d'un noir éclatant, au poil doux et moelleux, qui encadrait la lèvre supérieure et courait d'une oreille à l'autre pour redescendre en pointe jusqu'à l'estomac »², et qui faisait « l'admiration des dames et l'envie des hommes »³. Signe de vanité masculine, elle est un objet aussi désirable que la force physique. Loyse de Chamenay, qui vit avec l'évêque, est fascinée par la pilosité de son amant et n'hésite pas à la comparer à celle de Dieu : « Je pense que la barbe divine est du tout semblable à la vôtre ; les saints anges doivent la baiser, comme je baise celle-ci à plaisir »⁴, lui confie-t-elle amoureusement, souhaitant également que « la très sainte Vierge ait [sa] merveilleuse barbe en sa garde »⁵. La scène, qui aurait pu être érotique, devient comique. En effet, l'exagération de l'éloge provoque l'amusement du lecteur. En rapprochant l'évêque de Dieu, Loyse exprime son amour de manière grotesque. Elle rabaisse la spiritualité au rang d'objet corporel et terrestre. Ce simulacre de rapport sexuel insiste sur la valeur érotique donnée au corps masculin. Le contact, qui pour la jeune femme n'a de valeur que dans cette barbe, devient une source de plaisirs divins. Le corps exprime le désir mais le grotesque crée un écart comique qui ridiculise l'érotisation du personnage.

En sexualisant le physique de ses personnages, le bibliophile s'inscrit dans une volonté romantique de donner de la visibilité au corps. Mais au lieu de célébrer

¹ *Ibid.*, p. 187.

² Paul Lacroix, *LBVT*, II, *op. cit.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

uniquement la beauté sublime et classique, il transforme les normes du beau afin de rendre désirables les corps les plus difformes.

B) Un corps désirable

La représentation de la beauté sublime s'inspire des canons médiévaux : « visage symétrique et blanc, seins marqués, taille resserrée »¹. Elle célèbre le « triomphe du 'haut' »² sur le bas : l'« ordre esthétique [est] orienté par l'ordre cosmique »³. Lacroix s'approprie ces codes et les renverse afin d'élaborer de nouvelles normes. Quelles sont les stratégies utilisées pour rendre le corps désirable ?

a) Le rabaissement du sublime

Alors que les classiques revendiquaient une certaine froideur dans le portrait – les corps blancs, immaculés, parfaits mettent de la distance avec le spectateur –, Lacroix anime ses personnages et les rend érotiques et désirables. En confrontant les corps au désir des personnages et des lecteurs, il matérialise ces beautés pures et célestes et rabaisse ainsi le sublime.

Les créatures divines sont des objets d'excitation bien réels. Elles deviennent accessibles et sont dès lors livrées à la concupiscence des personnages et au voyeurisme du lecteur. Ainsi, Agnès Sorel garde l'image de la Vierge tant qu'elle est idéalisée par l'amour contemplatif de Chevalier. Mais elle est désacralisée lorsqu'elle éveille l'intérêt du Dauphin qui ne voit en elle qu'une source de plaisirs et qui cherche, en la possédant, à se venger du roi dont elle est la maîtresse. La pulsion sexuelle est telle qu'elle surpasse le sublime et maintient les personnages sous l'influence du bas corporel.

De même, Lacroix fait de Diane de Brézé un portrait érotique et suggestif. Son époux vante auprès du roi « les crins blonds, la peau lactée, la taille droite et les formes plus divines qu'humaines de madame Diane, au jour de ses noces »⁴. Triboulet la trouve tellement belle qu'elle pourrait être le diable qui s'est métamorphosé pour séduire le roi. Pour François I^{er}, elle est d'une « beauté séraphique »⁵ qui emprisonne l'âme de celui qui la contemple. Il est rempli de désir dès le premier regard : « Onc plus miraculeuse divinité ne fut montrée aux hommes, et je changerais volontiers ma couronne contre si précieux

¹ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Paul Lacroix, *L2F*, I, op. cit., p. 302.

⁵ *Ibid.*, p. 344.

trésor »¹. Diane est une beauté parfaite, divine, encore vierge physiquement et moralement. Lacroix profite de cette pureté incompréhensible chez une femme mariée pour rabaisser son personnage. En effet, son époux est impuissant et ne peut accomplir son devoir. De plus, au début du roman, elle n'est pas encore corrompue par les fastes de la cour et conserve toute son innocence. Lacroix prend de la distance avec l'intrigue et juge son personnage : « Mais alors combien elle était loin de ce qu'elle devait être un jour ! »². Il se sert de l'histoire pour renforcer la pureté de Diane et accentuer sa chute. Cette dernière devient la proie de François I^{er} et tombe amoureuse de celui qui lui ravit sa virginité. Elle assume alors le rôle de maîtresse du roi et fait honneur à l'image que les historiens ont diffusée d'elle. Le récit insiste sur cette évolution. Diane est corrompue par les plaisirs de la coquetterie qui devient une source de satisfaction : « Elle se réjouit d'être belle »³, constate le bibliophile. Ce dernier montre ainsi l'influence perverse de la cour sur une belle âme innocente. Elle est désormais l'égale d'une reine pour son élégance et la richesse de ses vêtements mais « l'amour, dans le cœur de Diane, précéda l'ambition »⁴. Ce constat confère une certaine intégrité au personnage qui est encore une femme amoureuse cherchant uniquement à plaire à son amant. La beauté physique de Diane est mise en valeur par les fastes de la cour mais l'histoire montre que le désir du roi a corrompu son esprit et la relègue au rang des courtisanes.

La divinité se fait profane et excite les sens dans le cas de Jehanne de la Vodrière. Cette dernière est « la plus avenante, la plus frisque, la plus jolie, partant la plus aimée, la plus estimée »⁵ des femmes. Comment résister à la tentation de s'introduire dans les étuves à la suite de Benjamin et de découvrir « une charmante personne, à moitié nue, assise dans une niche et semblable à la statue de marbre blanc qu'elle remplaçait, la chevelure dénouée et la tête renversée sur le coude, [qui] prenait un bain de vapeur, suivant les procédés de l'Orient »⁶ ? D'ailleurs, « sur le plan narratif, l'érotisme semble étroitement marié à l'humidité toute féminine que suggère la vapeur »⁷. Lacroix décrit une scène qui favorise la rêverie sensuelle. La jeune femme, d'une beauté statuaire, est abandonnée, « à moitié nue », face à un lecteur voyeur et contemplatif. Pénétrer dans une étuve, c'est finalement

¹ *Ibid.*, p. 345.

² *Ibid.*, p. 265.

³ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 175.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 129.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ Danielle Régner-Bohler, « Fictions », *op. cit.*, p. 364.

entrer dans l'intimité d'une femme, et dans le cas de Jehanne, d'une femme physiquement parfaite qui entraîne l'imagination « au delà [sic] du réel »¹.

Pour le prouver, Lacroix n'hésite pas à multiplier les détails : « gorge solide »², « cuisses, que la transpiration avait faites rosées, de blanches qu'elles étaient »³, « reins capricieusement arrondis »⁴, « bras croisés sur sa poitrine »⁵, mains pudiquement posées sur son corps, contribuent à ce portrait érotique d'une beauté classique et parfaite. Puis il s'attarde sur la description du visage qu'il qualifie de « figure angélique »⁶ :

Des cheveux noirs et lustrés se débouclaient autour d'un cou majestueux ; des sourcils noirs que le pinceau n'eut pas arqués avec tant de finesse, couronnaient des yeux au regard velouté, aux rayons pénétrants ; ces yeux qui brûleraient sans l'éventail de cils qui ombrent leur paupière ; ces yeux qui font et défont des destinées, qu'on ne rencontre qu'une fois et qui vous poursuivent incessamment. Son nez mince et à peine ouvert de narines ; sa petite bouche fendue par un sourire habituel qui aimait à se fixer sur ces lèvres rougissantes, entre ces dents de perles ; son oreille délicatement travaillée, et son menton ovale avec une fossette au milieu ; chacune de ces beautés partielles eût suffi pour éveiller un sentiment d'admiration, un frisson d'amour, un éclair de bonheur⁷.

Lacroix nous offre une cartographie du corps féminin et nous entraîne sur des routes érotiques. La seule entrave à ce voyage est un voile transparent qui « dessinait dans ses plis humides les formes les plus secrètes d'un corps sans défaut »⁸, et qui, avec indiscretion, « se collait à la chair »⁹. Le lecteur se laisse facilement convaincre de poursuivre ce voyage et il est heureux d'explorer un de ces « asiles secrets »¹⁰ dans lesquels les femmes sont en sûreté et oublient toute réserve. Cette intimité factice transforme Jehanne en fantôme masculin digne d'éveiller l'intérêt des poètes. Mais elle est aussi une déesse rabaissée par le désir masculin car elle subira l'outrage de Benjamin.

De même, Lacroix nous fait le portrait d'une prostituée à l'allure surprenante. En effet, Fauste est intrigué par le contraste entre la beauté aristocratique de sa compagne et la bassesse de son métier. Lacroix associe la curiosité de son héros et celle du lecteur dans sa description de la fille de joie :

¹ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

Il m'est avis, par Notre-Dame ! que tu es femme amoureuse de ton métier, ce qui ne paraîtrait à ta fraîche et non vermillonnée couleur, à ton sein ferme encore d'apparence, à ces gentils affiquets que l'on voit d'ordinaire aux dames de haute maison. Tes yeux tout flamboyants ont fait de mon âme une vraie Troie, assiégée et brûlante...¹

Lacroix oppose le portrait traditionnel de la prostituée, marquée physiquement par les abus et la concupiscence, et celui de cette passante désirable et ardente qui provoque la jalousie masculine². La description met en valeur les parties les plus visibles du corps féminin : la peau, la poitrine, les yeux. Lacroix dessine une carte de l'érotisme et explore une terre attirante. Il détourne ainsi les codes d'écriture de la rencontre amoureuse puisque la femme célébrée est corrompue par le vice et l'amant submergé par son désir physique. La référence à la ville de Troie, au lieu de situer la déclaration dans un registre lyrique, rabaisse le sentiment et renforce l'aspect sexuel de la situation. En effet, Lacroix choque le lecteur en mettant en scène une prostituée et en vantant ses charmes. Un physique attrayant n'est-il pas habituellement le reflet d'une belle âme ?

L'érotisme qui entoure les portraits désacralise la beauté féminine. Lacroix se fait plaisir et donne libre cours à son imagination. Il ramène l'objet du divin au terrestre. L'enjeu est esthétique et revient à célébrer la puissance du beau romantique en détournant les codes du classicisme et en faisant l'éloge de la laideur.

b) L'éloge de la laideur

Madame Claude, épouse du duc de Valois, est une femme banale, peu attirante : « cette princesse, dépourvue de beauté et d'esprit, avait une physionomie commune, des yeux ternes, de grosses lèvres, un nez épais et des joues bouffies ; de plus, elle boitait, de même que la première femme de son père, Jeanne de France »³. Lacroix n'enjolive pas le portrait du personnage historique. Il garde son objectivité mais n'hésite pas à partager des détails qui contrastent avec la beauté de Marie d'Angleterre, sa rivale. Cependant, le physique quelconque ne l'intéresse pas. Il met en scène le plus souvent des personnages qui sont d'une laideur extrême et partage avec un plaisir non-dissimulé les détails les plus atroces. Il présente alors les aspects du corps grotesque : la maigreur et l'obésité, deux faces d'une même volonté de dépasser les limites du corps. L'étude de différents portraits permettra de mettre en évidence les stratégies qui donnent de la visibilité à ce corps outrageusement laid.

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 75.

² « Elle était en effet si belle et si bien vêtue que chacun enviait le sort de son compagnon » (*Ibid.*, p. 76).

³ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 219.

Le corps doit dépasser les limites corporelles au point de mettre en doute la *réalité* de l'individu. Ainsi, le peuple s'interroge sur l'humanité de Macabre. « L'homme, si c'était un homme »¹, possède un physique décharné :

Sa maigreur merveilleuse l'avait fait squelette avec la bouche rentrée, les dents découvertes, les yeux caves, le nez absent, le crâne poli, dépouillé de cheveux, la peau bise collée aux os saillants, et le corps décharné de telle sorte que les veines, les nerfs et les muscles s'étaient pour ainsi dire ossifiés. Mais il y avait pourtant une prunelle dans les trous de ses yeux et un souffle dans sa bouche sans lèvres².

Lacroix précise également que Macabre est un squelette animé au rire diabolique et à la « voix sépulcrale »³, habillé d'un drap mortuaire qui « n'avait presque pas changé d'emploi »⁴, laissant continuellement une odeur de mort dans son sillage. Il fait d'ailleurs, lorsqu'il se déplace, « un son creux, comme si ses ossements se choquaient ensemble »⁵. Il côtoie la mort tous les jours et elle fait partie de lui. Le bibliophile replace Macabre dans son quotidien et n'hésite pas à partager ses moments de bonheur, comme lorsqu'il évoque sa joie de voir que son travail – profaner les sépultures – a été bien fait⁶.

On ressent la jubilation de l'auteur à accumuler ces détails horribles. Ces éléments provoquent le dégoût du lecteur mais dans le même temps l'amuse grâce à l'évidente volonté de choquer le plus possible. L'expression « maigreur merveilleuse » insiste sur l'admiration de l'écrivain pour son personnage. Le bibliophile semble devenir lui-même le spectateur de la créature qu'il met en scène et détaille les reliefs d'un corps qu'il dépèce pour nous en dévoiler les moindres parties. Malgré son allure morbide, Macabre est animé d'une prodigieuse énergie. Il se rapproche en cela de Jean Talleran, seigneur de Grignaux et roi des ribauds, dont la vigueur provient de sa proximité avec le monde de la prostitution :

Les branches s'écartèrent pour donner passage à un homme de haute stature, mais tellement maigre qu'il ressemblait à un squelette vivant. Son visage allongé se composait d'une peau bise et fanée inhérente aux os de la face ; son nez, saillant et recourbé, paraissait desséché comme un bec d'oiseau de proie ; ses cheveux étaient ras et sa barbe longue [...] ; sa vaste bouche, dégarnie de la plupart de ses dents, conservait en guise d'échantillons quatre crocs noirs et ressortant de ses lèvres ridées ; les couleurs vineuses enlumaient la place de ses joues ; et ses deux yeux ronds, à fleur de tête, lançaient des regards fauves et lubriques, à

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 230.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Il « regarda le cimetière comme un laboureur fait son champensemencé » (*Ibid.*, p. 291).

faire avorter une femme enceinte ; ses bras grêles et pendans descendaient jusqu'à ses genoux cagneux, tels que ceux d'un orang-outang, et ses larges mains osseuses s'étendaient toujours comme pour prendre ; enfin son énorme pied aurait pu chausser les sandales du roi Charlemagne¹.

Jean Talleran possède une « grotesque figure »² qui illustre parfaitement l'esthétique du bibliophile. Ce dernier célèbre la difformité du roi des ribauds et insiste sur son inhumanité. Il n'est plus un homme mais une créature composée d'un assemblage disparate de diverses parties de corps humain et animal. Il est véritablement hideux et représente de ce point de vue un éloge à la laideur et à la disharmonie. La précision du portrait est comparable au soin apporté à la description du corps féminin sublime. La peau, le nez, les cheveux, la bouche, les yeux sont autant d'éléments qui confèrent habituellement de l'érotisme à un portrait. Ici, l'imagination du lecteur s'affole face à tant d'horreurs accumulées en un seul être. Le désir trouve néanmoins sa place dans cette présentation de monsieur de Grignaux par la présence de « regards fauves et lubriques, à faire avorter une femme enceinte ». La surprise que crée le rapprochement de ces deux idées amuse le lecteur et confère au roi des ribauds un *pouvoir* démoniaque. La sexualité est tellement visible qu'elle en devient dérangeante et dangereuse. Il est le digne souverain des prostituées et porte, comme elles, les traces de sa fonction sur son visage et ses vêtements. En effet, il a ajouté à son bonnet l'image de Priape, dieu au corps grotesque et aux attributs sexuels démesurés. Grâce à l'évocation de ce nom, grivoiseries et libertinage prennent place dans l'imaginaire du lecteur. En faisant du roi des ribauds le personnage éponyme de son roman, Lacroix donne de l'importance à l'expression de désirs socialement coupables mais fièrement assumés par Jean Talleran. Son costume et son regard expriment finalement la sexualité honteuse que la société dissimule hypocritement et qui se sublime dans un être aussi difforme. Le corps ainsi décrit révèle le plaisir de l'écrivain à bousculer les normes.

Le corps hideux est aussi un objet qui provoque une attirance sexuelle. Malaquet et Guillemette, le ladre et la chambrière de *La Danse macabre*, sont physiquement attirés l'un vers l'autre. Malaquet est « court de taille, avec une grosse tête et des membres disparates ; ses jambes enflées semblaient caractériser cette difformité nommée *éléphantiasis*, qui donnait à certains lépreux les proportions monstrueuses d'un éléphant »³ et n'a plus « d'oreilles à laisser en gage au pilori »⁴. Guillemette, elle, est une « fille mûre et

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, pp. 26-27.

² *Ibid.*, p. 138.

³ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

expérimentée »¹, ce qui sous-entend qu'elle assume son désir sexuel pour son compagnon. Elle « n'était plus jeune et n'était pas encore vieille ; l'embonpoint qui la surchargeait de chair molle et décolorée servait à falsifier son âge, que trahissait des mèches de cheveux bigarrés s'échappant de sa coiffe pointue »², et elle « laissait sa poitrine s'appuyer sur son ventre comme une avalanche prête à se détacher »³. La moquerie sur le physique de la chambrière, puisque Lacroix donne une existence propre à son embonpoint, accentue sa difformité⁴. Elle devient une créature monstrueuse et fantastique qui, néanmoins, est ancrée dans le terrestre grâce à son amour pour Malaquet.

Lacroix renverse les codes du désirable : la chair molle et blafarde de Guillemette s'oppose à la fermeté et à la couleur des corps divins qui peuplent ses romans. La monstrueuse difformité de Malaquet contraste avec la finesse des traits des amants conventionnels. Ce physique grotesque et incontrôlable ne se cache plus. Au contraire, il s'impose et devient l'objet de désir. Malaquet et Guillemette font partie des rares personnages que l'on surprend durant un moment d'intimité. Ainsi, la chambrière « considérait son ladre avec une rubiconde expression de bonheur »⁵, et lui « grave et impassible, [...] se gratt[ait] l'enflure irritée de ses jambes »⁶. La relation sexuelle ne se dit pas mais se devine à travers le rapprochement des amants. Le corps exprime à sa manière cette proximité puisque le visage de Guillemette est encore rouge des efforts produits durant l'acte. La sexualité anime son corps et colore sa chair blafarde. L'érotisme naît de ce contraste entre le voyeurisme du lecteur qui entre dans l'intimité du couple et la laideur de cette rencontre amoureuse et sexuelle. Le bibliophile favorise ainsi l'essor du hideux et fait de ses personnages des êtres désirables.

Lacroix sublime le corps grotesque et l'érotise en le confrontant au regard avide de celui qui le contemple. Il lui offre une visibilité surprenante et lui confère une laideur idéale. Tout corps est l'objet de désirs et il n'hésite pas à érotiser ceux qui sont marqués par le temps qui passe.

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Lacroix insiste sur l'obésité de son personnage et remarque que, dominée par sa gourmandise, Guillemette « fit un bond après lequel son embonpoint eut peine à reprendre son équilibre » afin de se rendre à la cuisine (*Ibid.*, p. 159).

⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁶ *Ibid.*, pp. 248-249.

c) Le corps vieillissant

Les limites physiques sont aussi dues à l'âge. Dans l'œuvre du bibliophile, les corps vieillissants sont tout aussi vivants, animés, énergiques et remplis de désir que les corps jeunes. La pulsion sexuelle anime, donne de la vigueur et contraste avec l'exigence classique de discipline. Néanmoins, cette représentation provoque l'amusement du lecteur puisque les excès de la chair deviennent risibles à un âge où la sagesse et la modération sont exigées par la morale.

Le roi François I^{er} apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Lacroix. Nous pouvons donc comparer le portrait qui est fait de lui à différentes périodes de sa vie. Encore jeune et vigoureux dans *Les deux Fous*, il est présenté à son avantage :

François I^{er} était d'une belle et majestueuse figure, sauf la forme démesurée de son nez, qui le faisait désigner par le surnom populaire de *François-grand-nez*. Sa barbe noire, relevée en pointe, prêtait à sa physionomie un caractère espagnol que ses yeux noirs et vifs ne démentaient pas. Il avait volontiers le sourire sur les lèvres, pour mettre à découvert des dents blanches et bien rangées, et, plus volontiers encore, il étalait avec complaisance des mains charnues et parfaitement belles, qu'il chargeait de lourdes bagues d'or¹.

Ce portrait correspond à l'image que le bibliophile donne habituellement du corps masculin. Ce physique séduisant, associé à l'attrait que le pouvoir exerce sur les femmes, lui permet de multiplier les conquêtes amoureuses. Lacroix reste fidèle à la réputation de ce charmeur mais lorsqu'il le met en scène à la fin de sa vie, il ridiculise le souverain et le rabaisse dans ses prétentions sexuelles. En effet, « La Barbe », récit appartenant au *Bon vieux temps*, donne l'image d'un roi affaibli par l'âge et la maladie au point que « les mensonges de la toilette devenaient impuissants pour réparer et dissimuler le passage du mal »². Le bibliophile parle même des « ruines du *roi gentilhomme* »³. Il s'amuse à détourner l'image de séducteur que l'histoire a construite de François I^{er} et offre à son lecteur une autre histoire, plus intime et provocatrice.

Le souverain convoite Loyse, la compagne de l'évêque Duprat, celle qui n'a d'yeux que pour la barbe de son amant. Il congédie sa suite et espère que sa noblesse lui attirera les grâces de la jeune femme. Seule avec le roi, elle le ridiculise et le traite de « fâcheux à barbe grise »⁴. La dégradation comique insiste sur l'âge et la déchéance physique du fameux séducteur. Elle poursuit en comparant les charmes des deux hommes : « Le plus

¹ Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, pp. 192-193.

² Paul Lacroix, *LBVT*, II, *op. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 88. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

grand roi, étant vieux, chétif et courbassé, paierait de son empire seulement cette barbe seigneuriale que je peigne, parfume et ordonne à ma guise »¹, raille-t-elle impudemment. Elle projette ainsi au roi les signes de sa défaillance physique. Il s'agit pour Lacroix de montrer toute la réalité du corps du souverain, même si celui-ci ne fait plus honneur à sa réputation. Le rabaissement comique s'accompagne d'une critique du pouvoir qui se fonde sur le grotesque. En effet, le désir sexuel fait oublier à François I^{er} ses devoirs : « Le propre des rois est l'ambition, et la vôtre a les yeux tournés en bas plutôt qu'en haut »², constate Loyse. Le roi est obnubilé par ce « bas » corporel et n'agit plus comme un souverain. Le refus de la jeune femme met autant en avant la critique du pouvoir que le dégoût provoqué par la vision d'un être vieillissant. Cette représentation s'éloigne du bon goût classique et de la volonté de ne montrer que des corps vigoureux et harmonieux. Le hideux prend alors tout son sens dans le dénigrement de ce personnage physiquement diminué qui cherche à assouvir en vain ses pulsions. En laissant s'exprimer Loyse aussi librement sur la personne du roi, Lacroix souligne la présence d'un désir féminin qui se dit et qui choisit ses partenaires. Le corps masculin, tourné ainsi en ridicule, devient l'objet de moqueries et subit plus qu'il ne satisfait les pulsions de l'individu.

Le corps, diminué par l'âge, n'en est pas moins rempli de concupiscence. L'amour et le désir donnent de la vigueur à un être qui, au contraire, devrait s'assagir et savoir contrôler ses passions. C'est le cas de Luc Lourdier, vieil homme qui veut épouser sa jeune pupille. Son portrait met en valeur le grotesque de la situation :

La personne de Luc Lourdier n'avait rien de repoussant ni de désagréable à voir : sa taille exigüe, son embonpoint, son œil brillant, son teint coloré et son menton sans barbe lui enlevaient presque l'apparence de la vieillesse qu'il s'efforçait de dissimuler par la gaîté de son esprit et la pétulance juvénile de ses manières : c'était là une coquetterie qui devenait chaque jour plus ridicule, parce qu'elle s'augmentait avec le tendre sentiment qui l'avait fait naître ; il s'était si complaisamment donné les prétentions d'un jeune homme, qu'il se persuadait lui-même n'avoir pas vieilli ; cependant, ses mâchoires édentées, ses cheveux blancs, son épiderme racorni, ne lui disaient que trop le contraire : il craignait d'autant plus la mort qu'il savait en être près³.

Le corps de Luc exprime son rapport au désir. Il garde une certaine vigueur mais ne peut ralentir les effets de l'âge. Les adjectifs « édentées », « blancs » et « racorni » contrastent avec son allure générale. Tout comme François I^{er}, la convoitise anime son corps au point de le rendre grotesque. Le portrait devient ridicule et le rire empêche l'essor d'un érotisme

¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 113.

fondé sur la beauté. Au contraire, la laideur accentue la vérité – le vieillissement – que le corps ne peut dissimuler.

Le corps féminin est également marqué par l'âge et, dans le cas de la duchesse de Norfolk, par l'absence de désir. Cette dernière, laide et vieille, est désavantagée par la comparaison avec les jeunes filles accompagnant Marie d'Angleterre. « Sa haute taille contrastait surtout avec son incroyable maigreur, et son visage jaune et ridé comme une relique paraissait plus hideux à côté des jeunes compagnes de Marie ; ses yeux éraillés, sa bouche rentrée et sans lèvres, son nez et son menton attirés l'un vers l'autre avec amour, ses mains et ses pieds gigantesques »¹ caractérisent la duchesse qui est aussi le parfait stéréotype de la vieille fille². Le rire est provoqué par tant de défauts physiques et souligne, par contraste avec Marie d'Angleterre, la laideur du personnage. Cependant, elle tombe amoureuse de Bonivet et « le pourchasse jour et serée »³, faisant preuve de la convoitise sexuelle et de la coquetterie qu'elle reprochait à ses jeunes compagnes. Elle retrouve vigueur et chaleur dès qu'elle aperçoit son amant. Le désir transforme le corps de la duchesse qui devient malgré elle victime des moqueries des personnages et des lecteurs.

Lacroix s'éloigne de la représentation classique d'un corps discipliné qui contraint les passions. Au contraire, ses personnages connaissent les tourments de l'amour et du désir à un âge où la sagesse est de mise. Ils sont comme dominés par cette pulsion sexuelle qui fait de la possession de l'être aimé une quête obsessionnelle. Le corps s'anime, se colore, exprime finalement ce besoin incontrôlable de satisfaire la pulsion. Le bibliophile exprime ainsi la volonté romantique de libérer le désir des normes dans lesquelles il a été enfermé.

Néanmoins, Lacroix soutient que les vices fragilisent le corps et accélèrent son vieillissement. Ce discours moral est surprenant. Il illustre à travers ses personnages les conséquences d'une existence dissolue. N'oublions pas que le roman historique a pour visée d'instruire et d'éduquer le lecteur en lui offrant des exemples à ne pas reproduire. Le hideux renforce cette volonté pédagogique puisque les sujets choisis dépassent les limites du raisonnable par leur comportement. Les outrances sexuelles marquent donc physiquement le corps. Les défauts deviennent visibles et accusent l'individu de mauvaise

¹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 68.

² « Le discours littéraire décrit une femme inachevée, jaune, desséchée, que définit le manque » (Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, « Champs », Flammarion, 1991, p. 94).

³ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 81.

vie. Ainsi, Clément Marot « avait déjà toutes les infirmités d'une vieillesse anticipée. La galanterie, ou plutôt la débauche, avait bonne part dans ce délabrement ; [...] ses cheveux neigeaient avec le temps, sa taille se rabougrissait, ses yeux s'éteignaient et son visage se ridait ; seulement, il demeurait passé maître en libertinage »¹. La transformation physique causée par l'excès de sexe est souligné par son « délabrement », terme fort et expressif qui reste à l'esprit du lecteur. Le Sire de la Vodrière, lui, est laid à cause de la colère et de la jalousie : « sa maigreur provenait de cette jalousie incandescente qui le consumait »². Il brûle littéralement de l'intérieur à cause des affres de la passion qu'il a pour sa jeune et belle épouse.

Un autre personnage, le frère Richard, est moralement corrompu mais possède un physique encore agréable : « il était encore jeune et vigoureux, replet et rubicond ; la bonne chère et la luxure, plus que la ferveur et le zèle, enflammaient sa face bouffie, dilataient ses narines, et faisaient étinceler ses yeux »³. Il allie discours religieux et propos grossiers lorsqu'il harangue le peuple afin d'amasser le plus d'argent possible et de « suppléer aux dépenses de sa lubricité »⁴. L'association du sacré et du profane repose sur un stéréotype : la débauche de l'homme d'église. La corruption et l'excès de volupté se voient physiquement. Le bon goût est une nouvelle fois malmené au profit de la libre expression du désir, même dans ce qu'il a de plus corrupteur.

Il n'existe pas de personnage innocent dans les romans de Lacroix, même chez les représentants de Dieu qui, au lieu de s'élever spirituellement, restent enfermés dans les désirs terrestres. Le sire Albéric, abbé de l'abbaye de Leroy, est lui aussi physiquement usé par les excès. Lacroix explique que « sa figure alongée [sic] et blême, ses yeux éteints et caves, sa bouche cadavéreuse, accusaient le délabrement de sa santé, causé par toute autre chose que des macérations monastiques »⁵. Le portrait rapproche l'abbé d'un malade vidé de toute substance vitale. Lacroix provoque le dégoût du lecteur en lui exhibant un corps exténué, proche de la mort à force d'avoir gaspillé son énergie à satisfaire ses pulsions sexuelles. Sa paillardise, digne de la réputation des moines, est également la raison de son impuissance : « l'impuissance lui vint avant le dégoût : ses forces trahirent à la fois son amour immodéré pour les joies sensuelles ; et quand il fut élu abbé par le chapitre, en

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 190.

² Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁵ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 9.

faveur de ses exploits au lit et à table, il était déjà condamné à l'usage du lait et à l'abstinence de la chair »¹. Il se soumet alors volontairement à une vie de pénitent pour expier ses péchés de jeunesse.

L'absence de sexualité mène à la raison ! Ne faut-il pas voir dans cette morale un renversement des normes : l'excès conduit finalement l'abbé à devenir un homme meilleur, respectueux des principes édictés par la religion. Le corps, victime des outrances de l'individu, est le reflet de la vie menée par ce dernier. Cette idée se retrouve dans le portrait d'une sœur de Sainte-Croix, plus respectable que ses camarades qui assouvissent toujours leurs pulsions. Pour elle, « l'habit monastique était un voile jeté sur un passé de vices et d'infamie ; la parole de l'évangile purifiait une bouche souillée, et une vie nouvelle recommençait avec la pénitence »². Lacroix choisit un personnage exceptionnel parmi les plus fangeux. Celle-ci se distingue par ses remords sincères et sa vie de repentante qui rattrape ses péchés. Elle pourrait être une figure sublime parmi les êtres grotesques qui l'accompagnent si Lacroix n'émettait ironiquement une réserve : « cependant la sœur de Sainte-Croix n'avait pas de plus grand mérite devant les hommes que son âge mûr qui la rendait inaccessible au libertinage de ses compagnes »³. En insistant sur son âge qui la prévient de toute tentation, le bibliophile rabaisse son personnage et dévoile son incapacité à provoquer le désir. C'est pourquoi Patrice, qu'elle a introduit en secret dans sa cellule, pense n'avoir rien à craindre au regard de l'âge de la sœur. Le bibliophile partage finalement l'idée d'une économie sensuelle, d'une énergie sexuelle positive si elle est orientée dans la reproduction et non le seul plaisir. La vieillesse anticipée est montrée comme une punition qui, du fait de sa visibilité, stigmatise le personnage et le rend antipathique.

Faut-il pour autant conclure que l'âge est un handicap à la beauté ? Un thème est récurrent dans *Le bon vieux Temps* : les charmes de la femme mature. Lacroix a alors vingt-neuf ans. Son regard sur la beauté féminine évolue-t-il ou est-ce une nouvelle provocation ? Il prend pour nouvel objet érotique la femme d'un certain âge. En effet, il constate que Jeanne Maket, « une femme, dont la beauté avait survécu à la jeunesse, [est] remarquable par une de ces figures angéliques attribuées à la Vierge dans les peintures de

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, pp. 265-266.

³ *Ibid.*, p. 266.

cette époque »¹. Dans une autre nouvelle, lorsqu'il présente Magdeleine Leclerc du Tremblay, il insiste sur le fait qu'elle soit encore désirable :

Magdeleine était une blonde pâle et langoureuse, aux yeux morts et aux lèvres fanées, mais cependant remarquable par la finesse de ses traits, l'éclat de ses cheveux et de ses dents, la beauté miraculeuse de ses mains et le voluptueux embonpoint de son corps².

Ce portrait érotise le corps de la femme âgée qui est attirante malgré les marques du temps. L'excès est toujours présent dans les mots de Lacroix : « remarquable » et « miraculeuse » caractérisent le physique de Magdeleine. Sa suivante constate qu'elle est « belle à réjouir les anges qui sont au paradis, et de même les démons qui sont en cet enfer terrestre »³. L'âge n'efface donc pas totalement les qualités physiques et le corps reste désirable malgré le temps passé. Le bibliophile déploie une véritable verve érotique afin de magnifier ce corps vieillissant.

Le plaisir ressenti par l'écrivain à faire le portrait de ses personnages et à mettre en scène de tels monstres est perceptible dans ses récits. Le corps, sublime ou grotesque, devient désirable et provoque l'excitation du lecteur. Ce dernier assiste à une véritable jouissance de l'écriture qui donne naissance à de nouvelles normes esthétiques. Lacroix est de ce point de vue un Jeune-France à part entière. Cette déconstruction du corps classique aboutit à la célébration d'un corps romantique qui, dans certains cas, reste sexuellement indéfinissable.

C) Un corps intrigant

Les personnages de Lacroix sont parfois caractérisés par une certaine ambiguïté sexuelle. En effet, ils sont à la fois masculins et féminins dans leur apparence ou leur comportement. Cette indécision n'est que physique dans les romans du bibliophile. Les personnages marquent leurs préférences sexuelles pour les personnes du sexe opposé. Lacroix s'éloigne, par cette normalité du désir, des personnages androgynes ou hermaphrodites de Latouche, Balzac ou Gautier. Même si peu de romans parus autour de 1830 mettent en scène des amours déviants, ils restent représentatifs d'une interrogation de la jeune génération sur le désir et son rapport à l'histoire. Comment alors expliquer cet attrait pour les corps intrigants ?

¹ Paul Lacroix, *LBVT*, II, *op. cit.*, pp. 45-46.

² *Ibid.*, p. 351.

³ *Ibid.*, p. 352.

a) La recherche d'une pureté originelle

Le corps de l'androgynie ou de l'hermaphrodite intrigue grâce à la part de mystère qui entoure son genre. Cet être sexuellement indéfinissable attire les regards d'artistes à la recherche d'une nouvelle définition de la beauté. Reprenons cette citation de Hugo :

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être¹.

Le beau romantique trouve son origine dans sa confrontation avec le laid et le difforme. Le corps « immatériel »² fascine alors par son anormalité et sa monstruosité³. C'est à travers lui que s'expriment les enjeux esthétiques du romantisme. En effet, Henri de Latouche est celui qui a donné son importance à l'inscription de l'androgynie dans le romantisme avec la parution en 1829 de *Fragoletta*. Michel Crouzet constate que « cette œuvre maintenant méconnue est un des livres majeurs du siècle : tout le monde s'en souvient, et y repense, et c'est de lui que date le grand thème de l'Androgynie dans le romantisme français »⁴. D'ailleurs, *Séraphîta* de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier puisent leur inspiration dans le roman de Latouche. Cet intérêt pour le corps immatériel est significatif de la volonté de se démarquer des règles classiques et de célébrer une beauté parfaite, irréelle. Les écrivains proclament ainsi leur volonté de bousculer les codes et de proclamer une nouvelle esthétique.

Le recours au mythe permet alors de dépasser une réalité dans laquelle la société rejette cette anormalité :

Le mythe romantique de l'androgynie, loin d'être un fantasme, est l'expression philosophique et poétique d'un désir, celui d'un amour plein et entier, parfait, où l'homme retrouverait son unité primitive⁵.

L'artiste recherche à travers ces corps déviants la création de nouvelles normes. C'est pourquoi, dans le cas de *Mademoiselle de Maupin*, la préface et le roman révèlent « une seule vérité continue. Le mystère du beau et du corps : le beau en un corps, tel qu'il se

¹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 27.

² Expression utilisée par François Kerlouégan pour désigner le corps de l'ange, du sylphe et de l'androgynie. Nous reprenons sa terminologie afin d'évoquer le corps de l'androgynie et de l'hermaphrodite.

³ « Le propre du monstre est d'être nature, ou contre-nature, ce qui revient exactement au même ; il est nature, dans un espace de société, et c'est cela qui en fait le scandale » (Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, *op. cit.*, p. 20).

⁴ Michel Crouzet, « Monstres et merveilles : poétique de l'androgynie, à propos de *Fragoletta* », in *Romantisme* n°45 [Paradoxes], 1984, p. 25.

⁵ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, *op. cit.*, p. 22.

confond avec le corps parfait de l'œuvre, tel qu'il naît en une ténébreuse naissance du corps de l'artiste »¹.

Lacroix partage avec ses contemporains cet intérêt pour les corps déviants mais ne va pas au bout de la provocation.

b) L'indécision physique des personnages de Lacroix

Le bibliophile ne cache pas l'indécision sexuelle qui entoure le corps de ses personnages. Au contraire, il insiste sur l'association du masculin et du féminin et célèbre la beauté de cet être hors normes. Il explique par exemple que Patrice, guerrier attirant les regards des femmes, « avait, outre sa puissance physique, une figure noble et gracieuse, des yeux vifs et malins, une bouche fine et spirituelle, un incarnat de pucelle et des cheveux bouclés d'un blond d'or »². La virilité du combattant n'exclut pas une féminité attirante et surprenante. D'ailleurs, la comparaison avec la « pucelle » amuse le lecteur par sa présence inattendue. Mais cette ambiguïté sexuelle est surtout présente chez Jeanne et de Jacquet, personnages des *Francs-Taupins*. L'étude de leur portrait nous permettra de comprendre les enjeux de l'écriture du corps androgyne dans l'œuvre du bibliophile.

Jacquet est ainsi décrit par Lacroix :

Jacquet, à peine âgé de seize ans, avait l'air plus jeune encore ; car sa figure, dont la blancheur et l'incarnat eussent fait honneur à une femme, était plus arrondie, plus suave, plus souriante que celle d'un chérubin dans les naïves peintures d'Albert Durer ; ses cheveux d'un blond de lin bouclant sur ses épaules, ses yeux surtout, d'un bleu tendre, donnaient un charme indéfinissable à sa physionomie ; il était bien pris dans sa petite taille et bien conformé dans toutes les parties de son corps, aussi robuste qu'il paraissait faible, et merveilleusement propre aux exercices de souplesse et d'agilité ; ses mains délicates eussent manié l'aiguille plutôt que l'épée, et ses pieds mignons étaient faits pour la danse et non pour être chaussés de fer, non pour peser sur un large étrier. Cependant il achevait son éducation de page chez madame de la Rocheguyon sa parente, au château de Saint-Maixent, et il se destinait à devenir capitaine comme son frère Jean ; il montait à cheval, sautait et courait, levait des fardeaux, apprenait la science des armes et les us de la chevalerie, *tranchait* à table, servait les dames, leur versait à boire, tenait la bride de leurs haquenées, et les aimait³.

Le jeune homme rassemble les qualités des deux sexes : un physique délicat allié à une vigueur étonnante. Le corps de Jacquet est androgyne et son apparente féminité aurait pu attiser les désirs masculins. Pourtant, le bibliophile rejette l'idée d'une possible passion

¹ Michel Crouzet, « 'Mademoiselle de Maupin' ou l'Eros romantique », in *Romantisme* n°8 [Écriture et désir], 1974, p. 2.

² Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 237.

³ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, pp. 119-120.

homosexuelle en soulignant à la fin du portrait l'amour que l'apprenti chevalier porte aux femmes.

L'androgynisme de Lacroix diffère des représentations contemporaines par ce refus affirmé de l'écrivain de ne jamais laisser planer le doute sur le désir qu'il provoque chez les autres ou qu'il ressent lui-même. Amoureux de Mathilde, Jacquet n'est en aucun cas victime de son corps comme peuvent l'être Séraphîta ou Madeleine de Maupin. Il assume cette féminité qui séduit sa bien-aimée et réalise auprès d'elle l'idéal courtois auquel il aspire. Néanmoins, au lieu d'atteindre cette perfection qui permet de dépasser le carcan du corps, Lacroix inscrit ses personnages dans la corruption du sexe et dans la matérialité du désir¹. Le corps se transforme et atteint un autre idéal : celui du hideux. Jeanne Sanglier est particulièrement représentative de cette intention.

Lacroix respecte les attentes du lecteur : elle est d'une exceptionnelle beauté qui laisse le lecteur rêveur. Néanmoins, il remarque qu'elle a « quelque chose d'un ange ou d'une vierge céleste, une mollesse, une mansuétude, une grâce, que troublait tout-à-coup le moindre ébranlement moral, que déformait la plus subite inspiration de dépit, et ce n'était plus qu'un ange tombé qui perdait son auréole »². Le bibliophile joue avec son personnage qui est finalement un ange déchu, incapable d'incarner la perfection puisqu'elle est à la fois femme et homme :

Elle ne grandissait que dans les occasions où son énergie l'élevait au-dessus de son sexe, et déployait la dignité de sa taille médiocre et grêle : la femme devenait homme, tant ses mouvemens étaient vifs, sa démarche hardie et son parler hautain. On remarquait alors que son pied large et court aurait pu reposer sur un étrier, que sa main nerveuse ne se fût pas meurtrie à serrer la garde d'une épée, et que sa gorge n'était point assez saillante pour souffrir le poids d'une cuirasse³.

Lacroix procède à une véritable masculinisation de son personnage et célèbre ses qualités physiques qui la rapprochent d'un homme. Elle est d'ailleurs dépourvue des attributs féminins visibles puisque « ses formes [sont] moins arrondies et plus robustes qu'on ne les voit aux femmes »⁴ et « sa poitrine [est] plate comme celle d'un jeune homme »⁵. Bien plus

¹ Le projet de Gautier est différent puisque « l'enjeu physique d'un roman comme *Mademoiselle de Maupin* n'est donc plus de réduire la masse corporelle, de s'affranchir de la pesanteur, de se délester de la matérialité humaine, mais, cet objectif ayant été atteint, d'aller au-delà en abolissant la sexuation » (François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, op. cit., p. 366). Lacroix, au contraire, ancre le corps de Jeanne dans la matérialité du désir sexuel.

² Paul Lacroix, *LFT*, I, op. cit., p. 75.

³ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

que Jacquet, Jeanne est rabaissée par l'indécision sexuelle qui l'entoure puisque l'ange n'a plus sa place dans la société médiévale durant cette époque de transition marquée par la perte des valeurs courtoises. Le corps de Jeanne exprime à sa manière cette évolution et souligne les incertitudes d'une société qui désacralise la femme.

L'amour de Jean et le désir sexuel d'Ambroise font de Jeanne un personnage féminin. Cependant, elle est femme avec Jean et homme avec Ambroise. En effet, elle est amoureuse de Jean et soigne son apparence afin de mettre en valeur sa féminité. Mais lorsqu'elle est prisonnière d'Ambroise, elle défend sa vie avec une énergie qu'on n'attribue pas à son sexe. Sa maternité, conséquence des viols répétés du moine, ôte tout soupçon quant à son identité sexuelle et l'inscrit définitivement comme une femme victime de la concupiscence masculine.

Au-delà de ces interrogations sur la société médiévale, le bibliophile offre au lecteur une vision grotesque et romantique de la beauté féminine. Lacroix cherche surtout à dépasser les représentations classiques et met en scène un personnage *monstrueux* à la fois angélique et dérangeant.

En laissant s'épanouir le corps grotesque et en le transformant en objet de désir, Lacroix lui donne de la visibilité. Il participe à l'essor de cette esthétique petit romantique qui fait de l'excès une norme et qui célèbre la laideur. Hugo recherchait dans le grotesque un moyen de renouveler la conception de la beauté et de créer un contraste qui renforçait le sublime. Mais peut-on dire que dans l'œuvre de Lacroix, le sublime est magnifié par le hideux ? Par exemple, même si Jehanne et Benjamin sont d'une exceptionnelle beauté, nous avons montré que le désir sexuel corrompait leur relation et donc leur caractère sublime. Le hideux transforme les représentations au point que même le beau a du mal à se manifester pleinement et dans son sens habituel. Mais faut-il le voir comme une condamnation esthétique ?

Chapitre III – Le hideux, une esthétique positive

Nous n'avons cessé de le répéter : Lacroix fait de l'excès une caractéristique de son écriture au point de vouloir dépasser le grotesque en se faisant le chantre du hideux. La répétition de scènes insoutenables aurait pu provoquer de la part du public un refus de lire et de prendre au sérieux les œuvres du bibliophile. Mais l'époque recherche cette violence et la littérature contemporaine abonde d'œuvres accumulant les situations plus horribles les unes que les autres. *Les deux Cadavres*, de Frédéric Soulié, est ainsi salué par un critique du *Revenant*, journal destiné aux amateurs de sensations fortes :

Le roman de M. Frédéric Soulié est de l'école de Victor Hugo. Comme dans *Notre-Dame de Paris*, la fable est dénuée de toute vraisemblance ; mais aussi, comme dans *Notre-Dame de Paris*, quelle couleur, quelle verve, quelle richesse et quelle poésie dans les détails ! Chez les deux auteurs, mêmes dédains pour la vérité, même variété de style, même goût pour le fantastique et l'horrible, mêmes trésors répandus à pleines mains¹.

La référence à « l'école de Victor Hugo » révèle l'orientation esthétique de Soulié. Lacroix est lui aussi un admirateur et un ami proche de l'auteur de *Han d'Islande*². Cette frénésie est commune aux romantiques des années 1830. Mais chez Lacroix, l'érotisation de l'histoire pousse à dépasser ces stéréotypes afin de découvrir les intentions parfois dissimulées par un rire qui met à distance l'horreur des événements³. En effet, « l'extrême licence liée à la plaisanterie s'accompagne d'un refus de prendre au sérieux – j'entends : *au tragique* – la vérité de l'érotisme »⁴. Cette « vérité », fondée sur la conscience de sa propre mort et par là même, sur la prolongation de la vie qui succède à cette mort, pousse Lacroix à la recherche d'un érotisme de l'horrible. Même s'il choque le lecteur, le hideux interroge l'esthétique contemporaine et la renouvelle. C'est un moyen de *mettre à mort* les préjugés et de donner vie à un nouveau modèle fondé sur le plaisir des mots et sur cette jouissance de l'individu qui pressent la levée d'un interdit.

Il est donc nécessaire de montrer comment Lacroix fait du hideux une *force* positive qui transcende l'association de l'érotisation de l'histoire et de l'esthétique romantique. Après avoir décrit les corps dans la partie précédente, nous nous intéresserons

¹ *Le Revenant*, 28 septembre 1832, p. 2.

² Lacroix rend hommage à cette œuvre de Hugo dans *La Danse macabre* lorsque Macabre boit un crâne humain tout comme Han le faisait dans le crâne de son propre fils.

³ « Le rire oppose alors un barrage à la submersion de la conscience par l'horreur ; il s'agit bien d'une stratégie défensive qui permet d'appivoiser une réalité difficilement soutenable » (Dominique Bertrand, « Un nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », in *Humoresques* n°14, *op. cit.*, p. 8).

⁴ Georges Bataille, Préface de *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 13. Les italiques sont de l'auteur.

à la mise en scène de l'acte sexuel, qu'il soit consenti ou forcé, puisqu'il est l'aboutissement logique du désir hideux.

A) Une écriture jouissive

« La jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde »¹.

Cette déclaration de Gautier est délibérément provocante, surtout à une époque qui cache hypocritement son intérêt pour la sexualité derrière une morale de façade. Mais dans le même temps, il s'agit d'une affirmation franche et assumée qui fait du plaisir une règle de conduite. L'écriture devient jouissance, tant dans le sentiment de liberté qu'elle apporte à l'écrivain que dans le pouvoir que ce dernier détient sur son public.

Lacroix partage cette conception et privilégie dans ses œuvres le plaisir de l'enseignement et l'excitation de l'infraction. Mais lorsqu'il parle des relations sexuelles, une surprenante retenue s'impose. A aucun moment, le bibliophile ne décrit les parties intimes. Il n'hésite pas à clore un chapitre au moment fatidique ou à s'éloigner pour laisser aux amants un moment d'intimité. Le but de Lacroix n'est pas de montrer la réalité de l'acte. Au contraire, il préfère la suggestion au mot propre. L'amusement provoqué par certaines situations permet de dépasser la gêne ressentie car « l'alliance du rire et de l'horrible invite à distinguer entre vrai et faux sacré, entre tabous irréfléchis et respect de la personne humaine »². La sexualité renforce cette idée car elle est elle-même un tabou qui amène à s'interroger sur les rapports du profane et du sacré. Néanmoins, la suggestion est bien plus efficace que l'évocation précise de l'acte en lui-même. Le lecteur imagine ce qui se cache derrière les mots et s'enfonce dans une rêverie sensuelle souvent outrageante afin de trouver la vérité de l'érotisme. Quelles sont dès lors les stratégies élaborées par Lacroix pour dévoiler les mœurs intimes de ses personnages ? Comment le hideux participe-t-il au renouvellement de l'écriture de l'histoire ?

a) Des mots pour le dire

La désignation de l'acte sexuel est marquée par une pudeur qui tranche avec la violence des événements. Ainsi, un écolier voudrait « accoler en bonne étrenne »³ une jeune captive que convoite le chef ; « sa respiration pressée et les pulsations fréquentes de son poulx »⁴ sont les indices physiques du désir qui submerge don Japhet lorsqu'il est près

¹ Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 194.

² Guy Demerson, « L'horifique chez Rabelais », in *Humoresques* n°14, op. cit., p. 201.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, II, op. cit., p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

de Marie ; Janotus « pass[e] la nuit à festoyer le vin et les commères »¹ et le lendemain, il apparaît « ivre encore des débauches de la nuit »² ; le comte de La Rochefoucault déclare se rendre « chez madame la princesse de Condé la douairière, deviser d’amour et le reste »³. L’acte est toujours suggéré, jamais dit simplement. Le lecteur imagine ce que peuvent être ce « reste » qui vient après les paroles tendres et cette « fatigue amoureuse »⁴ qui endort Calvin.

La retenue dont fait preuve Lacroix est au service de l’érotisme. Au lieu de nous exposer brutalement ces rapports charnels, il se concentre sur l’intimité qui se crée entre les amants. Le lecteur surprend par exemple François I^{er} et Diane de Brézé dans une chambre. La persévérance du roi a permis de dépasser les premiers contacts – les mains jointes, les genoux qui se pressent – soulignant le désir réciproque de nos deux amants qui sont dans une « amoureuse extase »⁵ et prêts à faire de « voluptueuses rêveries »⁶. Lacroix, fidèle à sa réputation, partage une anecdote qui ramène la scène sur le plan de l’histoire. Le voyeurisme est au service de l’instruction. Il nous entraîne donc à l’intérieur d’une ancienne demeure de Louis XI, « dans une vaste chambre, jonchée d’herbe fraîche en guise de tapis, et seulement éclairée par la lune jetant comme un regard indiscret sous les rideaux de la profonde alcôve, [où] s’élevait un bruit formé de soupirs amoureux, de tendres murmures et de douces paroles interrompues par des baisers »⁷. Tel Asmodée, le bibliophile soulève le toit de cette maison, passe outre les rideaux, s’habitue à l’absence de lumière et surprend les amants au milieu « d’un étrange mystère d’amour »⁸. La pénombre de la pièce, le rapprochement des amants, le fait de pénétrer dans une « profonde alcôve » font du lecteur un voyeur et accentuent l’érotisme de la scène. Pudiquement, il ne montre pas l’acte sexuel mais s’intéresse au moment qui suit. La complicité de ce couple s’entend à travers la voix « émue de plaisir »⁹ du roi et celle « plus langoureuse encore »¹⁰ de la jeune femme.

Les tendres paroles du roi ramènent le lecteur à l’intrigue. En effet, il se considère désormais comme le véritable époux de Diane, « l’autre n’étant que [s]on austère

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 126.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 243.

⁴ « Le paillard dormait si fort que de fatigue amoureuse » (*Ibid.*, p. 205).

⁵ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 176.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ *Ibid.*, pp. 325-326.

⁸ *Ibid.*, p. 325.

⁹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰ *Ibid.*, p. 326.

geôlier »¹. Il se vante du plaisir qu'il a donné à la jeune femme et rabaisse M. de Brézé qui fut incapable de partager ce moment avec son épouse. Diane est passée grâce à lui de fille à femme et il la considère désormais comme une maîtresse royale. Lacroix joue avec les événements historiques lorsqu'il affirme que « l'amour consola Diane de la première nuit des noces, dix années après son mariage »². En réalité, elle a eu rapidement deux enfants de M. de Brézé. Cette imprécision des événements favorise également l'érotisme. Il vaut mieux imaginer Diane pucelle et ignorante du plaisir sexuel plutôt que mère de deux enfants se livrant volontairement à l'adultère. Le bibliophile propose ainsi une relecture fantasmée et masculine de l'histoire.

De tels exemples se retrouvent dans tous les récits historiques de Lacroix. A aucun moment il ne dépasse cette frontière taboue que représente la description précise de l'acte charnel. Il se distingue ainsi de Sade qui, lui, exhibe avec provocation les corps et les sexes. Le projet du bibliophile n'est pas de dévoiler crûment la réalité sexuelle mais d'instruire sur les mœurs d'une époque. Ainsi, Jean Fauste suit une ribaude « et sans doute le jeu lui plut, car il garda cette fille jusqu'au soir »³. L'acte sexuel, qualifié de « jeu », est *positif*, vécu sans contraintes, comme dans un viol – mais n'oublions pas le pouvoir de l'argent. Fauste est le dernier d'une longue liste d'amants mais là aussi, nous sommes dans le « jeu » des conventions : la « fille » n'est pas nommée dans ce passage, elle n'est qu'une prostituée indéfinie, sans nom, représentant toutes les autres. Lacroix conduit ensuite son lecteur à la rencontre d'Olivier Maillard, un homme d'église mais aussi un autre client de la belle ribaude, incapable de l'honorer aussi longtemps qu'il le voudrait⁴. L'allusion sexuelle s'accompagne d'une moquerie qui déculpabilise le lecteur. Ce dernier imagine le plaisir pris par les personnages mais le sourire qui naît face aux sous-entendus lui permet de contourner les tabous qui entourent l'acte sexuel et de prolonger sa rêverie érotique. L'écriture de Lacroix est une écriture du plaisir et de la transgression. Il se sert de la sexualité pour attirer son lecteur dans les méandres de la petite histoire. Mais alors que le bibliophile ne décrit pas la relation physique, il n'hésite pas à évoquer avec précision la jouissance qui submerge Macabre lorsqu'il caresse son trésor :

Macabre y plongeait [dans son argent] les deux mains avec ivresse, et les roula dans l'or qui glissait sous ses doigts ; un frémissement de bonheur courait par tout son corps, et le son du

¹ *Ibid.*, p. 326.

² *Ibid.*, p. 177.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 77.

⁴ Nous retrouvons les personnages « après les embrassements et les galants propos d'usage, lesquels durèrent moins que la bonne volonté du cordelier » (*Ibid.*, pp. 86-87).

métal remué avec transport redonnait la vie à son cœur ; il se berçait à cette harmonie trébuchante qui se mêlait aux bruits de l'air ; ses prunelles s'élançaient de leur orbite, ses mâchoires imitaient le déchirement d'une lime ; ses genoux se heurtaient par crispations, et ses côtes claquaient comme les écailles d'un serpent ; enfin, parvenu aux plus étranges sensations, la respiration interrompue et les membres racornis, il enfonça ses bras jusqu'au coude dans son trésor et tomba raide.

Il ne se releva de cette pamoison qu'après une heure entière, et les spasmes avaient été si violents que plusieurs pièces d'or étaient faussées et ployées dans ses mains : il se hâta de remettre les choses en leur état ordinaire et de dire un tendre adieu à l'objet de ses amours frénétiques¹.

Le bibliophile déplace le discours sexuel vers un acte moralement plus acceptable mais qui, par l'insertion du hideux, repousse le lecteur. En effet, alors que Macabre manipule amoureuxment son argent, son corps produit des bruits horribles qui évoquent le danger, la mort ou la souffrance. Tout son être reprend vie afin de choquer davantage le lecteur qui assiste à une véritable jouissance physique. Le bibliophile fait preuve ici d'une pudeur hypocrite en qualifiant cet orgasme d'« étranges sensations » et en mimant la pénétration avec les bras qui s'enfoncent dans ce fameux trésor. L'acte est si intense que Macabre s'évanouit de plaisir ! La tendresse de la séparation évoque la relation de deux amants et contraste avec ce qui a été dit auparavant. Lacroix pervertit le noble sentiment du bonheur en l'associant au désir sexuel déviant du gardien de cimetière et qualifie par la suite cette pratique d'« amours frénétiques » et de « passion bizarre »². Cette critique morale surprend mais le bibliophile doit rester un homme respectable. Il se cache derrière la posture de l'historien et nous décrit avec précision cette étrange relation sexuelle. L'écriture est aussi une jouissance et le lecteur ressent la jubilation de l'écrivain derrière cette moralité de façade.

Cette dernière est d'autant moins convaincante que, plus loin dans le récit, Lacroix décrit une autre extase de Macabre : « le bohémien, les bras plongés dans son trésor ouvert, les yeux blancs, les membres crispés, s'enivrait d'un prurit de délicieuse avarice et de singulière mélomanie »³. Il connaît l'impatience de l'amant qui ne peut se séparer de sa maîtresse et « toujours ses mains frémissantes dans l'or enivraient ses sens de plaisirs spasmodiques »⁴. L'écriture est d'autant plus jubilatoire qu'elle laisse place à une hideuse expression du plaisir sexuel et à un véritable avilissement du sentiment amoureux. Le rabaissement corporel corrompt le caractère sublime de la passion : le frémissement de la

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 290.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ *Ibid.*, p. 290.

peau n'est plus qu'une démangeaison, l'abandon une crispation ou un spasme. La description des sensations ressenties par Macabre fait penser à une fin de vie. Mais l'orgasme n'est-il pas une petite mort ? Toute l'énergie du personnage est finalement concentrée dans cet acte charnel et érotique.

Barnabé, qui reproche à son frère Luc son amour pour la jeune Marguerite, éprouve également ces affres de la passion face à son argent. Il confie à Luc, d'une « voie émue »¹, dans la précipitation d'un « feu inusité »², avoir « grosse impatience de toucher à la main [s]on trésor »³. Dans le cas de Macabre et de Barnabé, le transfert d'objet sexuel autorise un tel discours et provoque le rire et le dégoût du public. En effet, la morale aurait condamné ces propos s'ils désignaient une femme. Mais Lacroix provoque volontairement un malaise chez son lecteur qui, grâce au rire, met à distance la réalité de ce rapport sexuel. Macabre – bien plus que Barnabé – est déshumanisé, ramené à l'état de squelette animé. L'identification au personnage est impossible. La rêverie sensuelle se double alors d'une impression d'horreur et favorise l'essor de l'érotisme du laid. Le bibliophile renouvelle également le discours sur l'avare et se distingue de Molière. Ce dernier suggère la fascination quasi amoureuse que l'argent exerce sur Harpagon. Lacroix pervertit ce sentiment en mimant l'acte sexuel. Il transforme le stéréotype qui entoure le personnage cupide et franchit les limites du bon goût en confrontant le lecteur à cette explosion de plaisir.

La sexualité permet donc d'entrer dans l'intimité profonde des individus et d'étudier les déviances et les débauches les plus honteuses. Le bibliophile élabore ainsi une histoire des mœurs hideuses.

b) Une histoire des mœurs sexuelles

Le bibliophile renforce le pittoresque de l'histoire en utilisant les anciennes pratiques galantes afin d'instruire le lecteur et de recréer les mœurs d'une époque. La relation sexuelle est une entrée particulière car elle place directement le lecteur au sein de l'intimité des personnages. L'acte devient ainsi une caractéristique de l'histoire.

Les jours de fêtes populaires autorisent les débordements et la sexualité est libérée lors de ces rassemblements. Ainsi, Octavian propose à Jeanne de France, pour le plus

¹ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 173.

grand plaisir de cette dernière, de lui enseigner « les us et coutumes des Innocents »¹. C'est « un jour ardemment attendu des amoureux ; les Saints-Innocents, à la cour comme à la ville, ont été faits patrons de bonnes et galantes aventures... »². Il s'agit, explique Louise, jeune rivale de Jeanne de France, « pour l'amoureux, d'entrer le matin au lieu où se couche sa dame, d'ordinaire dormant ou faisant le semblant ; malheur ou bonheur à celle-là par nonchaloir au lit retenue ! c'est grand hasard qu'elle ne soit innocentée ! »³. Une stratégie amoureuse s'élabore : la femme est complice de l'homme et feint de dormir afin de se soumettre à son « bon plaisir »⁴. L'homme la domine et elle a le devoir de lui obéir.

Lacroix place cette aventure sous le signe de l'amour et de la sexualité. Tout est permis durant le jour des Innocents. Jeanne d'Orléans profite donc de « ce vieil usage »⁵ pour coucher *légitimement* avec son amant. L'adultère, ainsi pratiqué, est excusable et la morale de l'épouse est préservée. Lacroix met en avant des mœurs oubliées et leur confère un attrait particulier. Eloigné de toute considération morale et de la bienséance classique, il se place en observateur amusé de ces mœurs anciennes et prend plaisir à en révéler les excès au point de choquer son lecteur.

Le discours historique autorise cette mise en scène de l'acte sexuel. Cela permet de comprendre les enjeux politiques qui se jouent autour d'un rapport physique. L'aventure des Saints Innocents explique la répudiation de Jeanne de France. Louise prévient Louis d'Orléans du projet de sa femme de profiter de la fête des Saints Innocents pour s'offrir à Octavian. « Ce qui s'ensuivra vous regarde trop plus que moi »⁶, le prévient-elle. L'adultère ne se dit pas, il est suggéré afin de mieux marquer l'esprit de l'époux trompé. Elle déjoue le projet des deux amants afin de profiter elle-même d'Octavian. Le roi se plie à ses manigances et laisse le couple adultère se livrer à « leur petit trac, pourvu qu'ils soient pris en flagrant délit ; témoins ne manqueront pas au besoin »⁷. Louis XII ne nomme pas la relation sexuelle en tant que telle mais la qualifie de « petit trac ». L'adjectif « petit » accentue le rabaissement comique de l'acte. Il lui enlève son importance alors qu'il s'agit d'adultère. Le bibliophile utilise les mœurs pour donner sa *leçon* d'histoire et légitime ainsi la présence du discours sur le sexe.

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ « Je me contente d'un si habile maître et vous laisse dire et faire à votre bon plaisir » (*Ibid.*, p. 124).

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁷ *Ibid.*, p. 127.

Dans un autre récit, la reine Isabeau s'adresse à Louis d'Orléans « après un silence où ne fut pas respecté l'honneur absent du roi »¹, puis éconduit Hugues de Guisay, un autre de ses amants, en déclarant que « ce n'est heure du déduit »². De même, « madame Anne ne s'épargn[e] pas auprès de son amant pour défendre les intérêts de l'église catholique [...]. La fin absout les moyens. Une heure après, les yeux brillants et le teint animé »³, elle rejoint Duprat pour lui confier la réussite de son *argumentaire*. L'ellipse temporelle cache la réalité de l'acte sexuel. Le lecteur imagine ce qui s'est passé grâce aux « yeux brillants » et au « teint animé » d'Anne qui a déployé tout son talent pour convaincre François I^{er}. Mais cette situation apporte des précisions sur les relations qui unissent les personnages : Anne Pisseleu domine le roi et utilise la sexualité pour renforcer son ascendant. Lacroix fait preuve d'ironie lorsqu'il délivre la morale de la situation : peu importent les actions, seul compte le résultat s'il bénéficie à l'Eglise. La relation sexuelle est finalement une arme au service du pouvoir capable de modifier le cours de l'histoire.

En choisissant de ne pas évoquer directement l'acte sexuel, Lacroix donne davantage de force à son discours. Il utilise toutes les ressources de l'allusion afin d'installer l'érotisme dans l'esprit du lecteur. Il dévoile ainsi la vérité de l'histoire qui repose sur le rapport de l'homme au désir et à sa capacité à le satisfaire. L'acte sexuel devient un besoin aussi nécessaire que boire et s'alimenter.

B) La relation sexuelle, un violent besoin naturel

La sexualité est rarement vécue comme un élément positif dans l'œuvre du bibliophile. Elle s'entoure d'une réputation corruptrice et diabolique. Paradoxalement, Lacroix prône le retour à un rire gaulois pour lequel le sexe est une source d'amusement libérateur et régénérateur. Il propose alors avec le hideux un modèle esthétique qui associe la répulsion morale et le comique médiéval. Le thème des besoins naturels – la nourriture, la boisson et le sexe – réconcilie le XIX^e siècle et son passé dans un même regard critique sur la littérature. Victor Hugo met ainsi ses contemporains en garde contre les dangers du « ventre » :

Rabelais a fait cette trouvaille, le ventre. Le serpent est dans l'homme, c'est l'intestin. Il tente, trahit et punit. L'homme, être un comme esprit et complexe comme homme, a pour

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, pp. 19-20.

² *Ibid.*, p. 36.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 145.

sa mission terrestre trois centres en lui : le cerveau, le cœur, le ventre ; chacun de ces centres est auguste par une grande fonction qui lui est propre : le cerveau a la pensée, le cœur a l'amour, le ventre a la paternité et la maternité. [...] Le ventre est pour l'humanité un poids redoutable ; il rompt à chaque instant l'équilibre entre l'âme et le corps. Il emplit l'histoire. Il est responsable presque de tous les crimes. Il est l'outrage des vices¹.

Cette prise de position met en valeur l'importance du « ventre », c'est-à-dire de la sexualité et des « vices », finalement de tout ce qui fait de l'homme un être de désirs. L'origine rabelaisienne de ce comique corporel est transformée par la conception romantique. Le « ventre » revêt désormais une apparence dangereuse qui dans le même temps attire l'écrivain contemporain. Balzac partage avec Hugo cette volonté de donner vie des personnages qui ont une *empreinte* dans le réel, avec leurs qualités et leurs défauts. Le grotesque, lorsqu'il est confronté au sublime, trouve dans le corps cette vérité que recherchent les romantiques.

Lacroix joue également de ce comique corporel cher à Rabelais en rapprochant le sexe, la nourriture et la boisson dans un même élan vital. Ainsi, dans les *Soirées*, l'auteur de Gargantua fait l'éloge de l'ivresse et confère au vin des vertus miraculeuses². Être un apôtre du vin permettrait au cardinal Dubellay de retrouver sans honte sa nouvelle épouse à Rome et « un petit cardinal à cette heure prendrait naissance parmi les pots »³. L'ivresse et le sexe dépassent la morale et s'unissent pour proposer un nouveau modèle symbolisé par cette naissance.

Le lecteur prend plaisir à découvrir ces scènes qui, traitées sur un ton plus sérieux, auraient été condamnées. Quels sont donc les procédés utilisés par le bibliophile pour retrouver ce rire gaulois ? Comment est-il transformé par la revendication du hideux ? Quelle place lui accorder dans l'écriture d'un roman historique ?

a) La bouche, zone érotique et entrée alimentaire

En se référant aux besoins naturels, Lacroix accentue la vraisemblance du récit. Par exemple, Agnès Sorel, Jeanne Sanglier et Etienne Chevalier ont faim une fois que le danger est passé. Les personnages ne sont pas de simples statues. Ils vivent et ont conscience du temps qui s'écoule. Cependant, le bibliophile transforme ce besoin en y intégrant une dimension sexuelle. La bouche, zone érotique et entrée alimentaire, est le lieu

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes. Critique, op. cit.*, pp. 278-279.

² « Vin prête langue aux muets, force aux faibles, courage aux lâches, joie aux tristes » (Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 170).

³ *Ibid.*, p. 171.

privilegié de cette association. Le bibliophile amuse alors le lecteur en employant des métaphores et des expressions populaires. Il contraste ainsi avec l'écriture contrainte et *édulcorée* chère aux classiques et assume une libre expression du désir. Ainsi, à propos d'Agnès Sorel, Lacroix constate que le Dauphin « a poignant appétit de la tenir charnellement »¹ et que le bâtard de Bourbon la garde « pour la bouche de monseigneur »². La métaphore unit dans une même idée la nourriture et le plaisir sexuel. Elle exprime la convoitise du Dauphin qui voit en la dame de beauté une manière de satisfaire ses besoins.

De même, Louis XII exprime la nécessité de combler cette pulsion naturelle et se compare même à un âne, abruti dans une unique pensée obsessionnelle : « Depuis la perte de ma tant bonne femme, continence me jette en mauvaise pensée, et si faut-il à l'âne de quoi mordre »³. Cette allusion grivoise confirme que le roi ressent un besoin, vital, de sexe. Cette obsession du plaisir surprend le lecteur qui ne perçoit pas le monarque comme un homme soumis à ses pulsions. Il s'agit bien de pulsions, presque incontrôlables, qui exigent d'être satisfaites rapidement sous peine de perdre la raison.

La bouche devient un accès au plaisir et à la satisfaction que procure son assouvissement. C'est pourquoi elle est l'objet des métaphores grivoises de la part des personnages. Ainsi, le duc demande à Bonivet s'il portera les couleurs de la duchesse de Norfolk qui « mang[e] la paille de son lit faute de ne [le] voir venir à nuit »⁴. Le rapprochement entre la faim corporelle et le désir sexuel inassouvi rabaisse la duchesse. La référence au sexe est sous-entendue dès lors qu'on prend du plaisir à se remplir le ventre. Ainsi, le frère coupe-chou se complaît dans l'un des sept péchés capitaux – la gourmandise – et confie que « la gueule, c'est paradis sur terre »⁵. Lacroix est ironique et critique lorsqu'il place ces paroles dans la bouche d'un homme d'église. Au lieu de la continence exigée par son état, ce dernier glorifie librement son péché en rabaisant le paradis au niveau des choses terrestres. L'utilisation du nom « gueule », plus familier que « bouche », accentue le grotesque de l'expression. Lacroix s'amuse de ce rapprochement blasphématoire entre la condition de religieux et l'amour de la chair. Par exemple, Olivier Maillard, cordelier qu'on rencontre dans la chambre d'une prostituée, réclame de quoi satisfaire son appétit : « Est-ce aujourd'hui jeûne et pénitence, qu'il n'est aucunement

¹ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 158.

² *Ibid.*, p. 159.

³ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 153.

⁵ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 118.

question de cuisine et de bouffetailles ? Mes tripes et boyaux, par Dieu ou par diable ! sonnent l'heure de se mettre à table »¹. En associant le langage religieux et celui de la nourriture, Maillard s'amuse de la grivoiserie de ses propos. Le comique de mots réside dans l'allusion au bas corporel mais il n'y a ici rien de régénérateur. En ce lieu, ni Dieu ni le diable n'ont d'importance. Il n'est qu'un homme identique à tous les autres et ne cherche qu'à satisfaire son plaisir personnel et à avoir – au besoin, par la force – une relation sexuelle avec la prostituée. La gourmandise de l'homme d'église, alimentaire et charnelle, est un stéréotype avec lequel joue le bibliophile. Il rabaisse ainsi le côté sacré de la fonction et l'installe dans la matérialité du désir.

De même, Salazard, le chef des routiers, maudit « tous les moines, moinaillles et moinillons »² et ajoute, à l'attention du religieux qui l'a capturé, qu'il « recommande à Dieu qu'il [le] fasse jeûner de filles et de vin en paradis »³. La vision personnelle du paradis de Salazard diffère de celle proclamée par la chrétienté. Le sexe et l'ivresse forment la base du bonheur selon le chef des Diables, au point que ne pas en avoir est un véritable enfer. L'insulte, écrite à la manière de Rabelais, amuse le lecteur qui voit dans cette énumération un moyen d'établir une complicité autour d'une référence commune. Néanmoins, Lacroix pervertit ce lien puisque celui qui prononce ces mots vient de participer au viol des sœurs d'un couvent tout entier. L'association entre Rabelais, la sexualité et la brutalité du personnage crée de nouvelles références qui ancrent le texte dans l'esthétique du hideux. Le rire gaulois se pervertit et se transforme en un rictus romantique.

b) Un violent besoin naturel

Dans l'œuvre du bibliophile, le plaisir se vit surtout dans la transgression et la brutalité. Par exemple, le viol est caractéristique de la guerre. C'est un acte aussi important que se nourrir et il satisfait un désir sexuel exacerbé par la proximité du sang et de la mort ! Il rétablit un équilibre social perturbé par l'ennui et les conflits⁴. Dès lors, il semble normal de rechercher Agnès Sorel parmi les femmes outragées qui fleurissent au passage des soudards. Néanmoins, pour dédramatiser la situation, Lacroix fait preuve d'ironie et

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, pp. 78-79.

² Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ « Ces brigandages, souillés de cruautés inouïes, n'étaient que passe-temps pour les gens d'armes désœuvrés : souvent même des princes de la maison royale et des seigneurs de la cour lâchaient sur leurs vassaux une bande de pillards soudoyés par eux-mêmes, et garantissaient impunité à ces misérables teints de sang » (*Ibid.*, pp. 158-159).

d'humour noir. Il met ainsi à distance l'horreur des faits pour amuser le lecteur. Par exemple, dans *Les Francs-Taupins*, une chanson d'Olivier Basselin introduit le chapitre intitulé « La veillée militaire ». Celle-ci rend hommage au vin auquel l'auteur attribue des vertus fortifiantes¹. Le récit qui suit est lui aussi à sa manière un hommage à cette boisson puisque des routards se réunissent pour une veillée et, ivres, écoutent religieusement le récit de l'origine de l'impuissance de leur chef. L'alcool unit le conteur et ses auditeurs et semble correspondre à l'univers des chansons à boire d'Olivier Basselin. Toutefois, une partie des routiers est occupée à convaincre une femme qui se proclame pucelle qu'elle ne l'est pas en la violant jusqu'à ce qu'elle accepte la vérité. Sans prêter attention à ce qui se déroule, Salazard, leur chef, livre à ceux qui l'écoutent le récit du viol des religieuses d'un couvent, outrage qu'il transforme en orgie sexuelle volontaire durant laquelle les femmes sont des créatures ivres de désir. Le bibliophile s'amuse de l'écart créé par l'épigramme et la réalité du texte. Il dérouté ainsi un lecteur malmené par l'horreur de l'intrigue. Ce dernier reste tout d'abord spectateur de ce rassemblement de buveurs qui partagent les mêmes codes de violence et d'outrages avant de se laisser emporter par le récit de Salazard et de s'amuser de cette invraisemblable aventure.

L'histoire du chef des routiers rapproche le sexe et la nourriture puisque le viol se déroule dans le réfectoire :

Ces fines fleurs de nonains firent leurs grâces, et nous ne voulûmes point de leur souper, crainte de perdre plus excellent morceau ; le réfectoire nous duisait plus volontiers que le dortoir, puisque nous y étions en compagnie de ces fringantes filles, et je vous laisse à penser quelle chère ce fut !²

L'association des religieuses et de la nourriture choque et amuse le lecteur. Salazard se réjouit du repas à venir et, pour ne pas retarder ce moment, préfère consommer cette « chère » au réfectoire. Le transfert du lieu attendu – le lit – dans la salle commune du repas transforme ce viol collectif en un plaisant souper composé de « morceaux » plus appétissants les uns que les autres. Ce n'est pas un outrage mais bien un moment de plaisir partagé. La conclusion, lancée comme une confidence à son auditoire, interpelle le public qui spéculé volontiers sur la suite du récit et qui, selon sa morale, repousse brutalement les

¹ « Se trouvent troys lettres en vin
Qui font Vigueur, Joie, Nourriture
Et desnotent bien sa nature,
Comme le dict fort bien mon voysin »
(Olivier Basselin, *Vau de Vire*, in Paul Lacroix, *LFT*, I, p. 154)

² *Ibid.*, p. 178.

images ou au contraire, envie avec un désir non feint les aventures sexuelles de Salazard. Lacroix déculpabilise ainsi le plaisir de la lecture et provoque l'impatience de savoir comment le chef des routiers est devenu impuissant après une telle orgie. Ce comique sexuel, loin de représenter le rire franc du Moyen Âge, est sombre et romantique. Il transforme le viol en besoin naturel et le banalise puisque Salazard ne fait que satisfaire la demande de ses hôtes et partage aimablement ce repas avec ses compagnons. Le hideux transforme la violence de l'acte et offre une vision amusante des mœurs les plus horribles de l'histoire.

Le rapprochement entre la sexualité et la nourriture appartient au langage du quotidien. Après l'éclipse qui a provoqué la mort de centaines de personnes durant son spectacle, Macabre doit faire face à un accroissement de la quantité de travail – de nombreux cadavres à profaner – et se décide à exploiter au mieux ce *cadeau* inespéré. Il demande de l'aide à Giborne et malgré leur inimitié, ils ont besoin l'un de l'autre afin de faire le plus de profit possible. Le lecteur est au milieu d'une discussion dont le sujet est un commerce sinistre et méprisable. Mais il assiste dans le même temps à une dispute conjugale durant laquelle alternent les insultes et les mots doux. L'insertion du comique diminue la tension dramatique et autorise la poursuite de la lecture. En effet, Macabre fait preuve d'humour noir lorsqu'il souligne l'excès de gourmandise de Giborne : « Aussi bien es-tu plus âpre à la curée que le ver du sépulcre »¹, constate-t-il, et il ajoute même : « Pourquoi ne dévores-tu les trépassés, éternelle gloutonne »². Le bibliophile provoque son lecteur en accumulant les rapprochements morbides. L'humour noir rabaisse Giborne au rang de charognard. Macabre, gardien du cimetière et profanateur, utilise les références de son quotidien pour se moquer de sa femme. Quoi de plus normal pour Lacroix que d'user d'images aussi dérangeantes pour le public ? Ce n'est pas le cadavre qui l'intéresse mais le ver qui dévore la chair putréfiée. Le hideux pousse à l'extrême la présence de la mort et se focalise sur des détails inattendus qui accentuent l'horreur du lecteur. Lacroix s'amuse à choquer ce dernier et accumule les références au cannibalisme³. Il renforce l'inhumanité de ses personnages mais son procédé est tellement évident que le rire naît de ce dialogue.

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 231.

² Voici la suite du propos de Macabre : « N'as-tu pas suffisance d'embonpoint et d'enflure ? Vraigot ! en temps de disette, tu ruinerais par ta gueule l'argentier du pape de Rome ; avise à jeûner » (*Ibid.*, p. 232). Le lecteur s'amuse de l'excès des propos qui s'appuient sur le rabaissement de Giborne et la critique de son physique grotesque.

³ « Mords quelques tronçons de ta chair, faute de viande, louve ma mie » (*Ibid.*, p. 233).

De même, Lacroix met à distance le dégoût lorsqu'il alterne les manifestations de tendresse et de colère. Il partage l'intimité de ce couple grotesque composé d'un squelette animé et d'une femme à l'embonpoint difforme. Macabre qualifie Giborne de « poupine »¹ et de « mignonette »². Giborne fait de même et il est désormais son « galant seigneur »³. Macabre tente de séduire son épouse par de tendres propos mais le lecteur s'amuse de cette flatterie exagérée. La gentillesse du fossoyeur se fonde sur l'appât du gain et non sur le désir physique. En effet, Macabre utilise le discours amoureux pour convaincre son épouse de participer indirectement à la profanation des nombreuses tombes creusées récemment. Il fait preuve d'une excitation perverse qui cajole et humilie à la fois. Le lecteur s'amuse de cette alternance qui ne cache rien de la haine que se vouent les deux créatures.

En confrontant les besoins naturels à la mort et au désir, le bibliophile met son lecteur face à un nouveau langage, celui du quotidien. Il poursuit ainsi l'écriture de cette histoire des mœurs anciennes en s'appuyant sur le sentiment d'ambivalence que crée le hideux. Le lecteur ressent à la fois attrait et répulsion face à cette séduction morbide. L'aspect régénérateur du rire rabelaisien disparaît mais ne faut-il pas y voir une tentative de renouvellement littéraire ?

c) « L'orgie échevelée »

Lacroix veut brusquer un public à la fois frileux et avide d'expériences littéraires étranges et choquantes. L'orgie devient même une mode à laquelle contribue efficacement le bibliophile avec l'écriture de *La Danse macabre*. Le titre du chapitre donne déjà le ton : « Le Mort vivant et le Vivant mort ». Le jeu de mots amuse et place directement le lecteur dans le cadre d'une histoire fantastique. Ce dernier retrouve Guillemette et Malaquet réunis pour la veillée funèbre de la famille de La Vodrière. L'endroit est silencieux, sombre, propice à la confiance. Pourtant, Lacroix joue du contraste entre le moment de recueillement et l'état de la pièce. Le champ lexical de la destruction et du combat domine. Un *affrontement* a bel et bien eu lieu entre Guillemette et Malaquet. Vautrés à même le sol, ils profitent d'un repos bien mérité après une joute sexuelle et alimentaire de qualité et se complimentent sur leurs prouesses réciproques. Le cadre est posé : irrévérence, provocation, sexualité féroce ou, tout simplement, *orgie romantique*⁴. Gautier, nous

¹ *Ibid.*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ Lacroix qualifie lui-même la scène d'« orgie » (*Ibid.*, p. 248).

l'avons vu, reprend ce passage et en dénonce les stéréotypes dans *Les Jeunes-France*. Quels sont donc les éléments qui font de ce passage une *révolution* littéraire ?

Lacroix fait du hideux l'élément central de sa poétique. Le but est de dépasser le grotesque et de franchir les limites de la morale. C'est pourquoi le traditionnel rendez-vous amoureux est tourné en dérision. Le choix des personnages met déjà à distance l'empathie du lecteur. Malaquet est ladre et Guillemette a vendu le corps de sa maîtresse inconsciente à un bel homme désirant la violer. La corruption des personnages transforme la scène et place le lecteur au milieu d'un étalage de confessions criminelles et d'actes outrageants.

Les deux amants se gavent de sexe, de nourriture et d'alcool lors d'une veillée funèbre. Sans aucune honte, ils profitent de ce moment d'intimité et célèbrent l'existence avec excès. Leur vitalité contraste avec la solitude du lieu. Tout se mélange dans un mouvement impétueux de vie et de destruction. Les bouteilles vides figurent parmi les « témoins accusateurs »¹ de la débauche des personnages et pourtant elles naissent comment par magie devant eux. Les aliments ne sont plus que miettes et débris. Le sol est jonché de vin, de sauce, de sang et d'autres fluides corporels. L'ensemble laisse une image de décadence et de vie usée à force d'excès. Pourtant, ce couple est « indomptable »², il fait preuve d'une « généreuse émulation »³, les personnages se complimentent réciproquement sur la vigueur dont ils font preuve et qui s'est fortifiée avec le temps.

Toute l'énergie qui caractérise le romantisme jaillit de cette scène. Le grotesque y trouve pleinement sa place mais il est surpassé par le hideux. En effet, le sublime classique n'existe pas dans le monde imaginé par Lacroix. Le laid idéal le remplace grâce à l'excès qui l'entoure. Le bibliophile évoque d'ailleurs avec provocation les dieux grecs qui, tels des gardiens, veillent au bon déroulement de la veillée. Il s'éloigne ainsi du bon goût classique. Le grotesque domine autant dans le rabaissement du sublime que dans l'éloge du bas corporel – le ventre, le sexe, l'urine – qui alimente la description.

La vie et la mort s'entremêlent et révèlent la possibilité d'une existence nouvelle, basée sur l'abandon de l'humanité et la fusion avec la nature. Malaquet, qui a changé de nom après avoir commis un forfait, enterre sa vie passée dans le vin⁴. Guillemette, elle, demande au ladre de l'épouser afin de s'unir à celui qu'elle aime depuis longtemps. Il n'y a

¹ *Ibid.*, p. 248.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ « Noyons Crespeau en ce bienheureux piot qui naquit devant nous » (*Ibid.*, p. 249).

plus deux amants mais une seule entité entièrement occupée à s'accoupler, qui ne fait qu'un avec le monde qui l'entoure et qui, ayant repris son activité sexuelle, lèche le plancher, mâche les débris de vaisselle, mord, pince, glapit. « On eût dit un monstre à deux têtes, tout hérissé de mains et de pieds »¹, conclut Lacroix.

Cette orgie romantique dépasse chez le bibliophile la simple volonté de choquer. Au contraire, le lecteur assiste à une renaissance, à une célébration de la vie, à la volonté de profiter pleinement du moment présent², à une fusion avec la nature. Rabelais aurait sa place dans une telle évocation, lui qui a mis en avant le « l'aspect procréateur et cosmique du corps »³. Par exemple, dans « La pantoufle du pape », Lacroix fait à travers le Tourangeau l'éloge de l'ivresse. Dans un long discours, ce dernier énumère les vertus qu'il attribue au vin. Il dresse le constat que la religion devrait se consacrer à diffuser une parole divine qui trouve son origine dans cette boisson. « Je n'ai qu'un seul culte, le vin »⁴, proclame-t-il, transporté par ses propos qu'il prononce devant le cardinal Jean Dubellay. Ce dernier, loin de lui en tenir rigueur, s'amuse de la verve de l'orateur. L'ivresse de Rabelais aboutit à une joie communicative. Sa vision du monde, transformée par l'enivrement, propose un renforcement de la foi et non un rejet du culte catholique. Le cardinal donne son consentement en applaudissant et prend plaisir à cette explication.

Et pourtant, dans les récits historiques du bibliophile, rien n'est plaisant. La fusion rabelaisienne crée un être ou un état profondément positif, qui dépasse les valeurs contemporaines pour rassembler le lecteur et les personnages dans la compréhension de la société qui les entoure. A l'inverse, le monde de Lacroix est sombre et violent, il ne laisse aucune issue positive. Les individus sont corrompus par le désir sexuel et par l'appât du gain – Guillemette et Malaquet basent leur mariage sur un chantage et une menace de mort. L'étreinte des deux amants donne naissance à une créature répugnante. Cette vision romantique de l'orgie est-elle pour autant aussi pessimiste ?

« Je suis mué en tonneau »⁵ plaisante Malaquet. La réification insiste sur l'ébriété du personnage qui, semble-t-il, a aussi déteint sur l'imagination de l'écrivain. Toute la scène est empreinte d'ivresse. Les personnages perdent conscience, « ne surnag[ent] plus

¹ *Ibid.*, p. 254.

² Guillemette et Malaquet ne peuvent regretter le passé puisqu'ils sont de meilleurs amants qu'auparavant !

³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 321.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 171.

⁵ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 252.

dans ces flots de vin sucré et épicé »¹, coulent, se renversent et amènent dans leur chute des aliments qu'ils écrasent lors de leur étreinte passionnée. Ils se transforment en araignées puis serpents, ils « râ[ent] l'amour »² et non d'amour, heureux de cette état de communion inaccessible au commun des mortels.

Le bibliophile dévoile ici l'essence même de son esthétique : le hideux est une célébration de la littérature, une ivresse provoquée par la volonté d'en faire le plus possible sans pour autant se prendre au sérieux. Son écriture est entre autres motivée par cette envie de jouer avec les mots. La frénésie qui s'empare des personnages est telle qu'elle effraie le lecteur s'il n'est pas apte à comprendre la volonté de l'écrivain. La production littéraire des petits romantiques est touchée par cet excès. Comme le souligne Gautier, l'orgie est devenue un stéréotype :

Chaque roman qui paraît a son orgie : ayons aussi la nôtre. L'orgie est aussi nécessaire à une existence d'homme qu'à un in-octavo d'Eugène Renduel...³

Il dénonce avec une mordante ironie les ressorts habituels d'une orgie en livrant ses personnages à cette même activité. De plus, la référence à Renduel, éditeur des jeunes romantiques, souligne la distance que prend Gautier avec ses camarades. Il ne faut pas croire qu'il se considère lui-même comme plus sérieux. Il a pleinement conscience du danger et de l'inutilité de reproduire à l'infini les mêmes scènes. Il cherche plutôt à dépasser le poncif en accentuant le ridicule des acteurs de son récit. En effet, ces derniers tentent de reproduire l'expérience en respectant au mot près l'ouvrage original dont ils ont un exemplaire entre les mains mais ils refusent malgré tout de lécher le sol comme le font les personnages de Lacroix.

La Danse macabre marque les esprits par la puissance sexuelle qui entoure les personnages mais aussi par la présence d'une truculence toute rabelaisienne, et son orgie mérite d'être citée au même titre que celle de Balzac, Janin et Sue. Finalement, « ce qui est enlevé, échevelé, c'est, plus que l'orgie elle-même, la manière de l'écrire »⁴. Le foisonnement de mots dérangeants, d'expressions populaires, de sous-entendus grivois entraîne le lecteur au cœur même de l'action. Il partage l'ivresse des personnages et contemple avec répulsion et curiosité les personnages en train de se livrer sans vergogne à

¹ *Ibid.*, p. 253.

² *Ibid.*, p. 254.

³ Théophile Gautier, *Les Jeunes France*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 159.

⁴ Vincent Tavan, « L'Aventure orgiaque dans le Romantisme français », in Isabelle-Rachel Casta, *Si d'aventure ... La littérature aventureuse a-t-elle vécue ?*, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 40.

la débauche. La scène est décrite avec une telle démesure qu'il ne peut y avoir de convoitise à découvrir Guillemette, la « robe entrebâillée négligemment »¹, et Malaquet, « plus indécentement abandonné dans sa toilette »². L'érotisme de la scène est altéré par le grotesque des personnages et surtout par la présence du hideux qui corrompt cette rencontre amoureuse et la demande en mariage. Seule compte la satisfaction immédiate des besoins naturels. Toute la *célébration sociale* de l'amour disparaît au profit de l'animalité des personnages et de leur fusion autour de ce débordement sexuel et alimentaire. Le hideux est donc une esthétique de l'énergie qui renouvelle la littérature autour de nouvelles valeurs. Cependant, en s'intéressant à ces mœurs terribles, le bibliophile ne décrédibilise-t-il pas le discours historique ?

C) Le viol, une norme esthétique

La mise en scène d'un viol permet de dépasser les normes sociales et esthétiques. Puisqu'il faut marquer les esprits, autant dévoiler les aspects les plus repoussants de l'acte sexuel. La négation de la femme et de ses désirs provoque donc un renouvellement de l'écriture de l'histoire car « écrire, c'est jouir et jouir en détruisant »³. Comment dès lors procéder à l'érotisation de l'histoire dans le cas d'un acte aussi méprisable ? Nous étudierons donc les procédés qui permettent à Lacroix de bousculer le lecteur mais aussi d'installer les règles d'un *jeu* littéraire dans lequel les participants s'affranchissent des interdits et dépassent les limites du respectable.

a) Bousculer le lecteur

Au Moyen Âge, on considère que « même victime d'un viol, la femme est censée prendre du plaisir »⁴. L'écriture de Lacroix se fonde sur cette conception afin de laisser s'épanouir un véritable érotisme de la violence. Le plaisir naît alors du spectacle de la domination, de la douleur et de la souffrance, spectacle d'autant plus attendu que la scène du viol est un stéréotype du roman historique. L'excitation malsaine provoquée par la lecture de tels moments contribue au succès du genre. Comment s'accordent alors le hideux et l'érotisme puisqu'il faut aller au-delà de l'attendu ?

¹ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 248.

² *Ibid.*, pp. 248-249.

³ François Kerlouégan, « L'Eros romantique de la violence dans les *Contes immoraux* (1833) de Pétrus Borel », in *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Editions du Murmure, 2008, p. 125.

⁴ Jacques Rossiaud, « Sexualité », *op. cit.*, p. 1069.

La brutalité qui accompagne un viol est, pour le personnage, un élément d'excitation important : l'homme prouve sa virilité en dominant celle qu'il convoite. La représentation de la femme ainsi soumise au plaisir masculin participe à l'essor de l'érotisme dans l'esprit du lecteur qui s'identifie au personnage. Toutefois, en agrémentant son récit de détails sordides, Lacroix fait obstacle à cette relation intime qui naît entre le lecteur et le violeur. En effet, le premier ne peut partager l'excitation du second, tant les faits sont décrits de manière volontairement monstrueuse.

Ainsi, dans *Les Francs-Taupins*, de nombreuses femmes sont violées. Catherine la Pucelle subit à de nombreuses reprises l'affront des routiers ; les habitantes sont les proies des guerriers lors du saccage d'une ville ; Jeanne Sanglier est retenue captive par son frère qui abuse d'elle au gré de ses furieuses envies. Mais alors que ces actes sont déjà ignobles, Lacroix s'amuse à accumuler les situations improbables et sordides. En effet, Jeanne est d'abord victime d'une tentative de viol avant d'être enlevée par Ambroise et retenue dans l'*in-pace*. Ce premier essai a lieu le soir du prétendu décès de leur père, le sire de La Rochefoucault. Ambroise retient Jeanne dans la chambre du mort, entrave le passage et lui lance : « Jeanne, adorable pucelle, avise à me tuer, sinon l'heure suprême de ta virginité a sonné ! »¹. La tension dramatique est à son comble. Le lecteur est choqué de ce qui va se produire. Comment Lacroix peut-il mettre en scène un viol dans un roman et renforcer ainsi la mauvaise réputation du genre ? Ambroise passe à l'attaque, malgré le poignard que Jeanne brandit pour se défendre. Il la désarme et la dépose sur le lit de leur défunt père ! Lacroix prend plaisir à accumuler les détails dérangeants. On entend les os de la taille de Jeanne craquer, elle manque d'air pour crier grâce mais ne cesse de lutter. Ambroise lui fait une promesse : « Tu es et seras mienne, Jeannette, et voici la bienheureuse nuitée de nos noces »². Parler de « noces » détourne la perversion du moine qui prétend faire de son viol la promesse de mariage : Jeanne, déshonorée, n'aura d'autre choix que le mariage.

Lacroix ne s'attarde pas sur l'agression. Il ne domine pas le lecteur, il veut *simplement* le gêner. Il n'utilise aucun mot suggestif et ne transforme pas cet acte en scène érotique. Il porte même un jugement – Ambroise fait subir à Jeanne d'« indignes caresses »³ – et décrit un combat perdu d'avance. Le lecteur est le voyeur malgré lui des souffrances de la jeune femme. Jeanne crie son désespoir, serre ses genoux, se débat et

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 114.

² *Ibid.*, pp. 115-116.

³ *Ibid.*, p. 116.

préfère la mort au viol¹. Mais un miracle se produit : tel un « fantôme »², le sire de La Rochefoucault revient d'entre les morts pour sauver sa fille de l'outrage commis par son propre frère. Il se lève, nu et effrayant, ressemblant « à un cadavre vêtu d'un linceul »³ et possédant une « énergie surnaturelle »⁴ qui lui vient de la colère. Il n'accuse pas Ambroise de violer sa sœur mais de la « polluer »⁵. Il le maudit⁶ et le renie en accusant sa mère de prostitution pour avoir enfanté un tel monstre.

Ce retournement de situation libère à la fois le personnage et le lecteur. La morale est sauvée et pourtant Lacroix accentue l'impression de répulsion. Il accumule les références dérangeantes et s'éloigne volontiers du bon goût littéraire⁷. Les règles du pacte sont connues dès le départ : ouvrir un roman historique du bibliophile implique d'accepter que l'horreur culmine lors de passages déroutants et sordides. « L'orgie échevelée » est finalement la reproduction excessive des horreurs vécues par le passé. Il est nécessaire d'aller au-delà des limites et de s'enfoncer dans une ivresse des mots afin d'exorciser les peurs de l'histoire. Cela n'empêche pas d'avoir un regard critique sur les faits. Le mot « viol »⁸ apparaît une fois le danger passé et la jeune fille en sécurité. Lacroix rappelle ainsi la brutale vérité du désir d'Ambroise et passe d'une écriture de l'excès à une réalité plus morale. Il dénonce « vilenies et violences »⁹ du moine qui est désormais « le geôlier, le ravisseur, le violeur »¹⁰. C'est la première fois que le terme de « violeur » est utilisé mais Lacroix le fait à la fin du troisième et dernier volume, lorsque le moine a obtenu le pardon. Il renforce ainsi la dénonciation des violences subies par Jeanne et ramène la réalité des faits au premier plan de l'intrigue.

Pourtant, le bibliophile ne s'arrête pas à cette tentative avortée. Ambroise doit satisfaire ce désir exacerbé par la proximité de ce trésor qu'il n'a pu ravir. Le moine enlève Jeanne et l'enferme dans un *in-pace* afin d'abuser d'elle. Lacroix évoque alors les marques du combat perdu d'avance que livre Jeanne, ligotée, du fond de sa prison. Elle n'a que ses

¹ « Elle voulait mourir avant son déshonneur » (*Ibid.*, p. 116).

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 117. Lacroix souligne l'aspect fantastique de cette résurrection et fait du sire un « spectre bienfaisant » (*Ibid.*, p. 117), une « apparition de la tombe » (*Ibid.*, p. 117).

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ « Caïn maudit », « maudit, maudit sois-tu ! » (*Ibid.*, p. 118).

⁷ Par exemple, le sire attend que sa langue collée par le sang se détache de son palais avant de prendre la parole.

⁸ Lacroix condamne la tentative d'Ambroise en la qualifiant de « viol abominable » (*Ibid.*, p. 123).

⁹ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

dents pour se défendre et laisse sur le visage et sur le corps d'Ambroise des traces que les autres occupants de l'abbaye prennent pour des « stigmates »¹. Jeanne attaque vaillamment mais le moine ne ressent pas de douleur. Il est dans un état second, presque béat. Il connaît une véritable renaissance amoureuse et se présente face à sa captive « plus jaloux et plus impitoyable »² à chaque fois qu'il la retrouve. Leur relation est fondée sur la fascination et l'excitation qu'exerce la jeune femme sur son ravisseur. En effet, Ambroise se lave pour ne pas souiller de son sang « le beau corps blanc et satiné qu'il parcour[t] de la bouche et des mains »³. Il recherche la perfection dans la réalisation de son fantasme et se complaît dans le spectacle de ce corps séduisant dont il est enfin le seul maître. De son point de vue, ce n'est pas un viol mais un hommage rendu à sa déesse. Il adule Jeanne mais cela ne l'empêche pas de la violer, de jouir de la douleur qu'il lui inflige et de faire d'elle le réceptacle de sa pulsion sexuelle. Il la rabaisse et la fait passer du divin au terrestre, du sublime au grotesque. Lacroix parle même de « frénésie »⁴, tant le corps du moine est marqué par la concupiscence. La jeune fille se défend bravement mais ne peut rien contre son ravisseur. Elle n'est plus qu'une « vierge profanée »⁵. Le recours à la religion pour dissimuler les méfaits de son désir sexuel offense la morale du lecteur. Ambroise ne peut plus être pardonné : il a dénaturé la beauté angélique de Jeanne.

Lacroix utilise donc le champ lexical de l'adoration lors des viols. Ce rapprochement entre désir sexuel et hypocrisie religieuse dérange le lecteur mais repose également sur un stéréotype : la perversion de l'homme d'église. Lacroix dévoile sans pudeur les faiblesses d'Ambroise. Le moine se complaît dans cette relation sadique et masochiste. En effet, le plaisir ressenti lors de la domination de Jeanne égale celui qui le submerge lorsqu'il se soumet au pouvoir de la femme aimée. L'amour d'Ambroise est un amour déviant. Il se dépouille de sa virilité alors qu'il satisfait avec force et cruauté ses besoins sexuels. Le va-et-vient permanent entre la posture du mâle conquérant et de l'amant courtois idéal fait du moine un être abject. Toutes les tentatives pour séduire Jeanne après le viol sont un moyen d'effacer la culpabilité de son crime : la profanation d'une déesse. La douleur qui naît de la prise de conscience de son acte ramène Ambroise dans le monde terrestre. Il n'est pas un véritable démon, un digne représentant du mal mais bien un homme tourmenté par sa conscience.

¹ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, pp. 95-96.

² Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 269.

³ *Ibid.*, p. 269.

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 271.

Le bibliophile s’amuse des contradictions de son personnage. La jouissance physique marquée par la brutalité du viol est le reflet du plaisir pris par l’auteur lors de l’écriture de son récit. En effet, il est impossible d’imaginer que Lacroix ne ressente aucune satisfaction à jouer avec les mots et à perturber le lecteur. Tout comme Ambroise, il domine son public et lui inflige les audaces de son imagination. Ses lecteurs assistent impuissants et euphoriques à la victoire du frénétique et du hideux, adoptant l’attitude ambivalente décrite par Freud comme le rejet conscient et l’attrait inconscient de la transgression. Thanatos ne fait plus qu’un avec Eros dans ce déchaînement de violences sexuelles.

Les conditions de la séquestration de Jeanne la transforment en squelette animé, voire en cadavre soumis aux « tourmens physiques les plus atroces que la barbarie humaine pût inventer »¹, ce qui n’empêche pas son frère de la désirer avec autant d’ardeur qu’au premier jour. Il atteint là le hideux en mettant en scène une forme déviante de pulsion sexuelle : la nécrophilie. Le corps avili de Jeanne est décrit avec précision :

Ses beaux cheveux noirs tordus, épars et brisés, pendaient comme une crinière sur son col décharné et le long de ses joues creusées par les larmes, pâlies par le jeûne et bleuies de coups ; ses yeux, rouges et gonflés, ne s’ouvraient que pour pleurer et s’entouraient d’un cercle violet, comme si elle était déjà cadavre ; son embonpoint avait disparu pour faire place à une maigreur affreuse, qui semblait ne pouvoir s’augmenter qu’en devenant squelette ; ses mains, si blanches et si potelées, n’étaient plus que des os sous une peau ridée et terreuse².

Elle a perdu tout son attrait physique, tout son charme érotique. L’horreur surgit grâce à l’opposition entre sa beauté divine et ce qu’elle est devenue. Pourtant, Lacroix célèbre avec autant de ferveur ce corps marqué par la dégradation. Il poursuit le même parcours érotique : les cheveux, le cou, les joues, les yeux, les mains, la peau, les contours du corps font l’objet d’une description précise. Le lecteur s’imagine sans mal l’état de la jeune fille qui reste désirable aux yeux d’Ambroise. Le moine ne ressent aucune compassion face à ce qu’il pense être un sacrifice amoureux et contemple le « trésor »³ qu’il a ravi à Jean de La Roche. Lacroix joue avec cet érotisme de la laideur et prend véritablement plaisir à accumuler les détails les plus horribles afin de dégoûter le lecteur, voyeur malgré lui de tous ces outrages. Ce dernier accompagne le moine lors de ses visites, parcourt avec lui cette descente aux enfers, se trouve enfermé dans l’*in-pace* et assiste aux viols répétés de

¹ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 105.

Jeanne. L'érotisme naît de cette confrontation entre l'indignation morale et l'attraction sexuelle, mais il favorise une imagination déviante qui amène aux frontières de la nécrophilie dans le cas d'Ambroise. L'horreur de la scène met à distance l'excitation du lecteur et, pourtant, le bibliophile laisse une possibilité : Jeanne n'est pas morte, il lui reste quelques faibles signes de vie et elle possède encore un soupçon de beauté qui la rend toujours désirable. Le lecteur hésite entre la fascination de l'horreur et la condamnation de l'acte. Il est lui aussi la victime de cet écrivain qui prend plaisir à enfreindre les limites de la morale, surtout lorsqu'il fait du viol un acte de pénitence.

L'écriture du bibliophile repose sur l'utilisation de stéréotypes. Mais il faut les dépasser afin de créer de nouvelles normes esthétiques. Par exemple, Lacroix dévoile les stratégies masculines pour séduire une femme, voire la violer si elle refuse de s'abandonner. Goliath et don Japhet, qui ont enlevé Marie, discutent aimablement du viol de la jeune fille devant elle et un cadavre. Goliath propose à son compagnon d'être le premier à l'outrager – Lacroix préfère le verbe accointer¹, plus grivois. Il lui fait l'honneur de prendre ce précieux trésor mais compte en profiter par la suite. Cependant, malgré la tentation, « une sorte de respect humain [...] arracha un refus positif »² à don Japhet. La morale surgit ici de manière surprenante, laissant un répit au lecteur et à la jeune fille. Mais, pour Lacroix, ce n'est qu'un moyen de retarder l'inévitable. En effet, l'Espagnol s'enfuit avec Marie et révèle ses véritables intentions : elle est à lui, « réduite en [sa] puissance »³ et il la menace de mort si elle appelle à l'aide : « Aussi vrai que je t'aime de belle force, je te romprai la tête pour guérir la migraine, et, en après les chiens lècheront [sic] ton sang, dévoreront ta chair, comme il est écrit de madame Jézabel »⁴. La référence biblique renforce la violence de la situation aux yeux d'un lecteur tremblant pour le sort de l'héroïne. L'amour induit la possession physique, de gré ou de force. Lacroix proclame ainsi la suprématie du plaisir masculin puisque don Japhet sert ses propres intérêts sans se préoccuper des supplications de Marie. Mais la déclaration d'amour de l'Espagnol est aussi un exemple de l'esthétique de l'excès mise en œuvre par le bibliophile. Il faut en faire le plus possible et la mort sera à la hauteur de la violence des sentiments qui l'animent. En

¹ « Accointez le premier cette excellente pucelle », propose Goliath à don Japhet. (Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 210).

² *Ibid.*, p. 210.

³ *Ibid.*, p. 261. Don Japhet ajoute : « vous appartenez désormais à mon bon plaisir et je vous réserve à mes amours » (*Ibid.*, p. 261).

⁴ *Ibid.*, p. 261. Il réitère son avertissement lorsqu'il déclare : « je jure Dieu, les saints et toutes les reliques d'Espagne, que si tu jettes un seul cri ou te lèves de cet endroit, je frappe de ce dur bâton le corps gent que mieux j'aime et la gracieuse face qu'il me serait doux de baiser ! » (*Ibid.*, p. 267).

effet, don Japhet décrit les différentes étapes du meurtre de Marie si elle n'obéit pas à ses pulsions. Le viol est la moindre des cruautés que lui réserve son ravisseur. Le corps féminin est une nouvelle fois confronté à la brutalité du désir masculin qui s'exprime dans ce qu'il a de plus bestial. Lacroix s'amuse ici à accumuler les excès afin de dégoûter son lecteur. Ce dernier ne peut rester indifférent au sort de cette pauvre jeune fille enlevée et bientôt déshonorée.

La mise en scène du viol est un véritable tableau des mœurs médiévales. La négation du plaisir féminin – le refus désespéré que formulent les victimes est malgré tout l'expression d'un choix –, la brutalité masculine, le mariage imposé par la perte de la virginité¹ sont autant de situations qui témoignent de ce que sont les pratiques anciennes. Le choix du hideux renforce le malaise qui prend le lecteur face à ces outrages délibérés car la simple évocation des malheurs des héroïnes ne suffit pas. Il faut dépasser le tolérable. Ainsi, une fois le viol commis, don Japhet abandonne Marie à Béroalde, son véritable amour, et lui déclare : « Le serpent t'embrasse, piteux chevalier ; la demoiselle appartient à qui la veut prendre désormais, et je la donne à ces bons compagnons ensemble »². Il rabaisse Marie au rang d'objet sexuel qui a perdu toute valeur sans sa virginité. Don Japhet est fier de sa trahison, il est un « serpent », un traître qui utilise la sexualité pour affirmer sa supériorité sur son rival. Béroalde, ce « piteux chevalier », a échoué dans sa mission mais pouvait-il réussir dans ce monde peint par Lacroix ?

Le bibliophile transgresse les tabous et fait du viol un moment de plaisir partagé à la fois par les personnages et par le lecteur. Ce dernier est face à une orgie de mots qui décrivent une horrible jouissance. L'érotisation de l'histoire autorise la présence de telles scènes puisqu'elles sont le reflet d'une brutalité bien réelle.

b) La légitimité historique

Le viol est indissociable de la guerre. C'est un fait que Lacroix martèle tout au long de ses récits. Chacun d'eux contient au moins une scène de viol. Pourtant, le bibliophile confère à son écriture une relative objectivité qui met l'horreur à distance. De romanesque, le discours devient historique, voire scientifique.

¹ Il se voit déjà marié à Marie et lui donne le titre de « dame de [s]es amours ». (*Ibid.*, p. 267). De son point de vue, elle ne peut refuser cette union. Lacroix détourne ainsi le vocabulaire courtois afin de mettre en valeur la bassesse des actes.

² *Ibid.*, p. 271.

En effet, le récit des violences faites aux femmes contribue à renforcer ce pittoresque si particulier à l'univers de Lacroix. Mais ce dernier les justifie par le recours à l'histoire. Par exemple, il introduit un nouveau groupe de personnages, les routiers, et retrace leur parcours du XI^e siècle à Henri IV. Ce procédé est un stéréotype des romans historiques. La présentation met en valeur la violence et la débauche de ces hommes qui cherchent « des femmes à violer et le plaisir de la destruction »¹. Leur chef, Salazard, ne déroge pas à la règle. Il ordonne à ses compagnons lors d'un pillage de « forc[er] toutes femmes »² puis les bénit³. Le contraste entre l'attitude paternelle et protectrice de Salazard et la réalité du saccage et du viol contribue à amuser le lecteur et à dédramatiser l'action. Les brutalités ne sont pas présentées comme des actes de cruauté mais comme des divertissements.

La multiplication de détails banalise la violence, la transforme en acte normal et stéréotypé. Lacroix souligne également que le peuple, première victime de ces méfaits, reproduit ce modèle avec excès lorsqu'il est à son tour engagé dans un combat. La description des conséquences du sac de Poitiers par les Taupins, gens du peuple aux ordres de Jean de La Roche, illustre le déchaînement de violence :

Ceux-ci violaient une femme entre les corps sanglans du mari et du frère ; ceux-là, par raffinement, contraignaient le mari à prêter le dos à son propre déshonneur et à devenir presque complice de l'adultère ; les uns se disputaient des filles à peine nubiles ; les autres prenaient sans choix les premières victimes offertes à leur débauche, même de vénérables aïeules ; aucune n'était exempte de ce tribut arraché par la menace et la violence : des mourantes exhalaient leur dernier soupir dans les bras d'un soudard, ivre et teint de sang⁴.

Le bibliophile adopte la posture de l'historien : il ne prend pas parti et explique les choses comme elles se sont passées. La laideur de l'histoire dépasse l'horreur habituelle des romans du bibliophile, comme si ce « raffinement » tant recherché résidait finalement dans la *simple* évocation de la réalité. Pourtant, cette apparente distance avec les événements confère au passage une puissance critique puisque la neutralité du constat rend les atrocités plus concrètes.

Le viol est surtout l'apanage des puissants. Il est un signe de domination à la fois physique et social. Lacroix brosse un portrait abject des mœurs des rois et de la cour et s'appuie sur les anecdotes historiques pour illustrer son propos. Ce rappel de l'histoire est

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 223.

³ « Dieu vous doit joyeuse et riche chasse ! » (*Ibid.*, p. 223).

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, pp. 149-150.

le moyen d'insister sur l'impunité des puissants, de justifier peut-être les raisons de la Révolution et d'amener le lecteur à comprendre que cette situation pourrait se reproduire. Le bibliophile rassemble son public autour du rejet de ce genre de violence. Il nous dévoile donc le Dauphin Louis prêt à avilir l'honneur d'Agnès Sorel, Henri III abusant de François d'Epinay ou encore François I^{er} prêt à violer Diane pour satisfaire immédiatement son désir sexuel¹. Mais il ne faut pas oublier que l'écriture doit être une jouissance. C'est pourquoi le bibliophile joue avec les réactions de ses héroïnes puisque, dans le dernier cas, la jeune femme choisit sans le savoir celui qui voulait la violer comme défenseur de son honneur ! L'ironie se conclut par un triste constat lorsqu'il évoque les mœurs de Hugues de Guisay :

Hugues de Guisay n'avait pas même de respect pour les femmes, et devant elles il affectait une singulière grossièreté de langage. Ce fut lui qui plusieurs fois changea en orgies les fêtes que donnait Charles VI ; dans une mascarade qui eut lieu à l'occasion de la naissance du dauphin, il se précipita dans le bal avec de jeunes seigneurs, tous masqués ; les lumières furent éteintes et la vertu des dames ou demoiselles reçut un irrémédiable dommage. Qu'était devenue la galanterie des anciens chevaliers !²

Avec économie et efficacité, Lacroix nous décrit un amusement de la cour. En peu de mots, il donne vie à une habituelle scène de luxure à la cour du roi Charles VI. Le viol est une pratique courante et tolérée, même à la cour. Les lumières éteintes dissimulent la réalité des actes aux participants et au lecteur. Le viol est sous-entendu mais est restreint dans cette obscurité historique et littéraire qui favorise l'imagination. Malgré tout, Lacroix exprime son indignation face à ces actes ignobles et regrette l'intégrité d'une époque révolue. C'est un des rares endroits où il porte un jugement sur les événements. Il quitte l'objectivité de l'historien pour revêtir le costume du citoyen révolté mais physiquement impuissant. L'écriture devient alors le moyen grâce auquel il fait prendre conscience des horreurs de l'histoire. Mais pour que son engagement soit plus efficace, il fait du plaisir du texte une revendication esthétique. En effet, « l'amour n'est-il pas, à la fin, d'autant plus angoissant qu'il prête à rire ? »³

c) Un jeu littéraire

Parler du viol, et plus généralement de la relation sexuelle, est un jeu avec les conventions. Même si Lacroix ne parle jamais de l'acte en lui-même, il élabore toute une

¹ « Êtes-vous plus obstiné à forcer la dame qu'à user de son honnête consentement ? », interroge Triboulet (Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 210).

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 25.

³ Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, *op. cit.*, p. 91.

stratégie qui détourne le langage du sexe afin de mieux le mettre en valeur et proclamer ses choix poétiques. Le viol de Jehanne par Benjamin prend alors une dimension symbolique. En effet, la jeune femme est un parfait exemple d'une beauté classique harmonieuse et sublime. Benjamin, ce héros romantique, l'outrage et lui dérobe sa pureté originelle, laissant à la vue du lecteur un corps désarticulé :

Jehanne, qu'un sommeil voluptueux accablait encore de plaisirs réels, les seins battans, la bouche pâmée, ignorante de sa nudité désordonnée, était sans mouvement renversée en arrière¹.

Mais ce viol n'en est pas réellement un. Jehanne a ressenti du plaisir, qualifié de « vives sensations »², ce qui dédramatise l'acte et laisse au lecteur la possibilité de se laisser aller sans culpabilité à la contemplation de cette divine beauté offerte et sans défense. Elle est désormais imparfaite, dégradée, presque souillée par ce grotesque romantique qui dévoile ses charmes dans une posture impudique révélatrice du plaisir qu'elle a pris malgré elle au rapport sexuel. Le hideux impose la vision de cet abandon lascif et de cette nudité dérangeante afin de favoriser l'essor d'une nouvelle conception du beau fondée sur la confrontation du grotesque et du sublime. Le viol de Jehanne représente finalement celui de la littérature classique par le romantisme. Cette provocation est une revendication esthétique. Lacroix cherche, par la mise en scène de situations érotiques et scabreuses, à renouveler le discours historique. Il ne faut plus exclure désormais la sexualité de la littérature mais l'imposer comme instrument au service de l'historien des mœurs et de l'artiste romantique. L'écriture met alors en place un jeu entre l'auteur et son lecteur fondé sur la mise en scène des pratiques les plus provocantes. Nous avons jusqu'à maintenant insisté sur la brutalité de l'acte sexuel. Néanmoins, dans certaines situations, Lacroix lui confère une portée ludique dont il faut étudier les enjeux.

L'humour noir met à distance les événements. Par exemple, lors de l'agression de Catherine la Pucelle, Salazard qualifie cette dernière de « vieille tétasse »³ et il envoie de bon cœur ses soldats la violer pour lui rappeler qu'elle n'est définitivement plus vierge. « Il faudrait appétit de moine [...] car cette pucelle est plus malplaisante qu'un vieux singe, et plus orde qu'une sorcière »⁴, lui répond-on. La moquerie sur le physique de la victime choque le lecteur mais dédramatise la situation. Le viol est présenté comme un acte banal,

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 124.

³ Paul Lacroix, *LFT, I, op. cit.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

voire un devoir : il faut rétablir la vérité sur la pureté revendiquée par la guerrière. La comparaison avec les moines montre la corruption de ces derniers. Lacroix insiste sur cette critique anticléricale et détourne la parole religieuse lorsque les routiers ajoutent que Dieu aurait dû conférer à la femme la beauté éternelle « pour le délectement des bons chrétiens ! »¹. Catherine, malgré sa laideur, sert d'exutoire au désir sexuel et subit les outrages répétés des compagnons de Salazard. L'humour noir exhibe la violence de l'acte et met à distance la désapprobation due à la mise en scène d'un viol. Le rire et la sexualité sont intimement liés dans ce rapport entre provocation littéraire, condamnation morale et voyeurisme. Cela amène à un véritable renversement des valeurs sociales perceptible surtout lorsque le bibliophile traite des fêtes populaires.

Le viol est traité sur un ton léger voire badin qui l'assimile à une pratique amoureuse durant laquelle la résistance féminine est feinte. Il fait alors partie de la stratégie de séduction amoureuse et devient toléré par la coutume. Nous retrouvons ici le principe régénérateur du comique corporel cher à Rabelais que nous étudierons à travers la célébration du jour des Saints Innocents et la tradition de l'*unum bombum*.

Octavian propose à Jeanne de France, épouse de Louis XII, de commémorer en sa compagnie le jour des Saints Innocents et lui murmure à l'oreille le secret des « divins mystères [qui] veulent être exprimés en langue des dieux »². Cette « poésie »³ renferme les intentions d'Octavian qui souhaite passer un moment intime et adultère avec celle qu'il désire :

Saints Innocents, de ma part vous avez
A grand planté, messes, cierges et graces,
Si le corps nu de celle que savez
Demain au lit est à moi sans disgraces !
Ce tant chier bien de longtemps me devez !
Que par les draps cachée, elle remue
Criant de peur, en moins de rien je mue
Sa peur en joie, en ris ses cris décents,
Et vous la fais, de colérée, émue !...
Sera-ce pas gentil jeu d'Innocents ?⁴

Ce poème grivois place le rapport sexuel sous le signe du jeu. Tout est codifié : le comportement des amants qui miment un viol, l'acte lui-même qui aboutit nécessairement

¹ *Ibid.*, p. 170.

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 124

⁴ *Ibid.*, p. 125.

au plaisir, et les remerciements aux Saints Innocents, nom donné aux enfants de moins de deux ans dont le meurtre a été ordonné par Hérode. Le jeu de mot qui associe l'innocence des enfants à l'indécence des faits renforce la grivoiserie du poème.

Octavian propose de simuler un viol afin que Jeanne de France puisse sans crainte prendre plaisir à cette rencontre charnelle. Elle poussera d'ailleurs des « cris décents » afin de préserver sa moralité et passera de « peur en joie » grâce à la performance masculine. Tout cela théâtralise l'acte sexuel qui respecte les règles dictées lors du jour des Saints Innocents. Le lecteur est un spectateur-voyeur complice de ce jeu et imagine la scène à venir, annoncée par « leurs pas s'égar[ant] dans les brisées, et leurs mains fais[ant] de même »¹. Le contact physique est un prélude à l'union qui s'annonce mais c'est aussi une manière de calmer les ardeurs d'un amant qui réclame LA récompense – « le don d'amoureuse merci »² – pour sa longue et inhabituelle abstinence. La mise en scène du viol masque en réalité le désir de l'homme de prendre de force la femme qui lui résiste depuis tant de temps, même si le plaisir final sera partagé. Notons également que dans le cas d'Octavian, les risques de punition sont plus importants car Jeanne est l'épouse de Louis XII. La satisfaction de l'amant n'en est que plus grande.

Le viol est un jeu qui, par le biais des pratiques populaires, détourne les interdits religieux et les poétise. Le plaisir naît de cette infraction consciente et provocatrice des conventions. Il est d'autant plus fort qu'il met en scène la reine elle-même. La relation sexuelle est ici vécue de manière positive et l'outrage n'est qu'une façade qui dissimule un plaisir bien plus réel.

Lacroix s'amuse à instruire le lecteur sur ces mœurs populaires et célèbre à travers ses personnages ce jeu avec les traditions. Il déploie une véritable verve drolatique lorsqu'il enseigne ce qu'est un *unum bombum*. La coutume veut que la fille mineure de la famille Champlein paie une redevance au nouveau sire du Breuil en échange de l'exploitation d'une concession. Gontran, sire du Breuil, réclame donc de Jehannette, le paiement de cette dette, c'est-à-dire un « chapeau de fleurs bocagères, et ensuite, sous honnête couverture, en cabinet secret, *unum bombum* (ainsi qu'il est écrit) »³. Aucun des protagonistes de cette aventure ne sait en quoi consiste cette pratique établie depuis près de cent cinquante ans. Jehannette, accompagnée de sa mère, consulte donc le chapelain du

¹ *Ibid.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 125.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 122.

Breuil afin d'éclaircir le mystère. La jeune fille arbore « un sourire pudique et innocent »¹ et se demande si ce n'est pas « confession, indulgence plénière, pratique nuptiale ou quelque fleur plus rare à trouver au bois »². L'allusion sexuelle est flagrante : même si Jehannette pense plutôt au chapeau de fleurs qu'elle doit composer, la fleur rare est sa virginité offerte au nouveau seigneur. Le lecteur, mieux renseigné sur les pratiques seigneuriales, se doute de ce qu'est cette redevance. La mère, qui a dû payer la même chose à l'aïeul du sire du Breuil, révèle la vérité : « C'est beau latin d'église, sans doute, signifiant la redevance d'un pet ... »³. L'abbé, choqué par l'utilisation d'un tel mot, met les deux femmes à la porte de chez lui. Lacroix s'amuse de la pudeur du religieux qui n'ose nommer ce « pet » et qui préfère l'allusion au mot propre. Il revendique ainsi son choix d'utiliser les mots justes, éloignés du « beau latin d'église » qui n'offusque pas la morale mais qui, dans le même temps, maintient le peuple dans l'ignorance. Le lecteur, surpris de la présence de ce terme trivial, devient le complice du narrateur et partage son amusement.

Lacroix choisit cette pratique oubliée afin de passer du pittoresque au trivial, voire au drolatique⁴. En effet, l'*unum bombum* est le point d'orgue d'un rapport sexuel imposé à la jeune fille si elle veut offrir à sa famille la prorogation du droit de concession. Ce viol, légalisé par la tradition, devient un échange de bons procédés. Le recours à la trivialité permet de ridiculiser à la fois l'obéissance passive du peuple face aux traditions mais aussi les puissants qui les appliquent sans savoir en quoi elles consistent. Jehannette doit uniquement s'inquiéter que « monseigneur ne se bouche les narines, sinon les oreilles »⁵. « Elle se résigna donc et paya en autre monnaie »⁶, conclut Lacroix lorsque Gontran reçoit le paiement de sa redevance. Cette brève phrase marque les esprits par l'absence du mot « viol ». Le mot propre n'est jamais utilisé. Lacroix utilise toujours un terme qui atténue la brutalité de l'acte réel. Il détourne ainsi un acte infâme en une pratique ancestrale *respectable*. Jehannette, « docile comme une vassale »⁷, n'a d'autres choix que l'acceptation et ressent malgré tout du plaisir aux « baisers et [aux] caresses impétueuses de son seigneur »⁸.

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ La présence de l'humour noir donne à la nouvelle une tonalité drolatique.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸ *Ibid.*, p. 131.

Le comique du bas corporel domine dans cette intrigue. Jehannette est elle-même gênée davantage par l'*unum bombum* que par le viol. L'outrage est accepté par les deux parties, ce qui crée un contraste déconcertant entre l'ignorance qui conduit à un acte méprisable et le rire provoqué par la véritable signification d'un *unum bombum*. La colère de Madame de Monluçon face à la disparition de son neveu avec une belle jeune fille est la source d'un nouvel épisode comique. Au retour des deux absents, Jehannette lui révèle discrètement le secret de la redevance. S'ensuivent de nombreux jeux de mots sur l'odeur et le sexe lorsque Gontran réapparaît : « votre los ainsi croîtra en bruit et bonne odeur »¹ ; « malin équivoqueur, vous avez bravement labouré et avocassé au profit d'autrui »². Elle montre ainsi qu'elle n'est pas dupe et ironise sur la dure besogne qui l'a retenu. Le dénouement est l'occasion d'un retournement de situation : Gontran offre Jehannette en mariage à Janotus, son précepteur. A elle de lui enseigner ce qu'est un *unum bombum* lors de la nuit de noces :

L'épousée vous éclaircira l'énigme durant la bienheureuse nuit, et dorénavant ne douterez de l'utilité des langues anciennes.

– La fin du monde est proche d'autant que les disciples sont mieux appris que leurs pédagogues³.

Le jeune homme donne une leçon à son précepteur. Cependant, le lecteur ne peut adhérer à la morale délivrée ici puisque Gontran se moque de Janotus et l'humilie en lui offrant une femme déshonorée pour épouse. Il prédit même la naissance d'un fils qui pourrait en réalité être le sien. Jehannette n'a pas son mot à dire. Elle ne maîtrise pas son destin et se voit mariée par celui qui vient de la violer ! Le futur époux se console par la beauté de la jeune fille et la promesse de richesses à venir. Le rire devient sombre et critique. Gontran fait preuve d'un humour noir qui trahit ses véritables intentions. Mais il se sent surtout supérieur grâce à la connaissance de ce secret fondé sur la honte du mot. En cachant ce qu'est un *unum bombum*, il renforce le mystère autour de cette pratique.

La conclusion de ce récit offre l'habituel retour aux petits secrets de l'histoire. En effet, Madame de Montluçon souhaite qu'« on réserve aux femmes folles de leurs corps cette joyeuse redevance »⁴. L'*unum bombum* sera réservé aux prostituées ! Le récit explique donc l'origine de la « redevance de Jehannette »⁵ que peut payer toute fille de joie

¹ *Ibid.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

arrivant en ville. Le bibliophile dévoile alors ses sources : un parchemin sur lequel est écrite en latin une ordonnance où apparaît clairement le mot « PET ». L'Histoire est, sous bien des aspects, sombre et drolatique ! Néanmoins, en écrivant le mot, Lacroix transgresse fièrement un tabou et célèbre le comique du bas corporel. L'utilisation du mot propre inscrit le récit dans la lignée des grivoiseries médiévales. Les hommes ne naissent-ils pas d'un pet de Pantagruel ? Le bibliophile met en avant la réalité honteuse du corps et s'éloigne du bon goût classique mais, dans le même temps, il s'appuie sur la relation ludique qu'il entretient avec son public. En effet, il s'amuse à provoquer la gêne en traitant d'un sujet scatologique et en osant écrire ce mot trivial. Le lecteur est donc confronté à ses propres tabous et partage avec l'auteur le même plaisir transgressif lorsqu'il découvre l'origine de la redevance. L'écriture est un jeu qui détourne les conventions. Mais elle se montre également critique. Ainsi, la pratique de l'*unum bombum* est ironiquement qualifiée de « joyeuse » par Madame de Montluçon. Elle est tolérée malgré tout, tant qu'elle reste dans le cercle de la prostitution, à l'écart de la société bien-pensante et hypocrite. Le rire devient alors rictus face à la réalité du viol et à la volonté de le dissimuler.

L'insertion du hideux corrompt le comique du bas corporel et diminue son aspect régénérateur. Le bibliophile atteint ainsi la vérité de l'érotisme. Ce fameux « PET » qui sert de redevance est un acte sous-entendu mais d'autant plus délectable puisqu'il participe à la dénonciation du droit de cuissage. Le rire et l'Eros accompagnent donc le lecteur dans la découverte d'une pratique anecdotique mais méprisante au vu de son origine. Ils participent également à la découverte ludique des petits secrets de l'Histoire.

Se réclamer du hideux est pour Lacroix une revendication au plaisir. Plaisir des mots tout d'abord, tant la découverte de ce patrimoine linguistique favorise l'imagination érotique du lecteur. Plaisir de la transgression, ensuite, avec l'accumulation de situations les plus dérangeantes et les plus outrageantes possibles. Plaisir du jeu, enfin, puisque sa démarche repose sur l'utilisation outrancière de stéréotypes. Le lecteur, pris dans ce foisonnement de sensations, partage son ivresse et s'amuse de cet auteur qui établit de nouvelles normes de l'écriture de l'histoire. Le hideux est en ce sens une esthétique positive puisqu'il bouscule les conventions et propose de nouveaux contours à ce qui est tolérable.

Lacroix fait du roman historique un espace d'expérimentation esthétique qui reflète les préoccupations de son époque. Les écrivains ressentent la nécessité de fonder un nouveau modèle d'écriture qui s'éloigne à la fois des contraintes classiques et de la mélancolie des romantiques de la première génération. Lacroix constate avec les Jeune-France la difficulté de s'imposer sur la scène littéraire. L'outrance devient alors la solution pour exprimer leur malaise et construire l'image de jeunes hommes énergiques et provocateurs. Il faut aller au-delà du tolérable et franchir allègrement les limites du bon goût. Ils opèrent alors un véritablement renversement des valeurs et proclament la suprématie du laid, voire du hideux, sur le beau.

Le corps reflète cette nouvelle ambition et les romantiques le malmènent, le dissèquent et explorent ses contours, attitude qui contraste avec la discipline et la rigueur exigées au siècle précédent. Ils déplacent ainsi les normes du désir et développent un érotisme qui se fonde sur la perversion et la déviance. L'écriture devient alors une jouissance qui libère le langage et l'imagination.

Il ne faut pas ignorer l'aspect ludique d'une telle démarche. Lacroix s'amuse véritablement à accumuler les situations les plus improbables afin de bousculer son lecteur. Le rire met alors à distance l'horreur des faits et participe à cette stratégie de renouvellement des règles esthétiques. Le hideux devient ainsi une force positive et rassemble l'écrivain et son public autour du besoin de sensations fortes.

Les romans historiques du bibliophile sont le reflet des désirs de son époque et, même si l'intrigue se situe à l'époque médiévale, elle traduit les préoccupations de l'Eros romantique et exprime la nécessité de s'affranchir des règles. L'enjeu n'est dès lors plus uniquement esthétique mais aussi idéologique.

Troisième partie - Un regard sur le présent

La vérité de l'histoire se trouve dans le corps. Ce dernier est alors brutalisé, outragé et exhibé au point de déranger, voire de dégoûter le public. Néanmoins, cette mise à nu lui donne une visibilité inédite à une époque encore marquée par la bienséance classique. Le rapport au corps et au désir n'est pas uniquement esthétique. Il faut également prendre en compte la dimension idéologique et politique d'une telle écriture. En effet, l'inscription de l'Eros dans l'histoire est le reflet de préoccupations sur la situation actuelle. Les historiens se tournent vers le passé afin de « prendre la distance nécessaire pour juger le présent et d'y trouver des exemples et des valeurs de référence pour la compréhension de l'actualité la plus contemporaine »¹. Les romans historiques transmettent les leçons nécessaires à un progrès social : les Français apprennent leur histoire et surtout *de* leur histoire². Situer l'intrigue au Moyen Âge permet alors « au XIX^e siècle de se dire et de se construire, dans la diversité de ses positions idéologiques ou esthétiques, qu'elles soient conservatrices ou progressistes, voire révolutionnaires »³.

La scénographie auctoriale adoptée par Lacroix est aussi une prise de position idéologique. Le bibliophile a vécu les derniers bouleversements historiques et se réfugie dans l'étude du passé comme pour mettre à distance les événements contemporains. Il se présente dès 1829 comme un observateur retiré du monde :

Dans ma longue carrière, j'aurais pu servir ma patrie, être utile à mes concitoyens, faire de belles, ou plutôt de bonnes actions ; mais non, j'ai mieux aimé ressusciter pour moi la vieille langue française. L'égoïsme fait vivre : qui sait ? avec d'autres goûts et d'autres occupations, aurais-je traversé sain et sauf les guerres et les massacres de la république ?⁴

Paul Lacroix construit l'image d'un érudit qui vit à la marge de son époque et qui égoïstement reste enfermé dans un passé protecteur et rassurant. Mais le jeune homme, fougueux écrivain, ne peut rester indifférent à l'instabilité qui règne au moment de la Révolution de Juillet. Il utilise son pseudonyme pour s'engager politiquement et idéologiquement à travers ses écrits.

¹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 78.

² « En retrouvant le lien avec le passé national, il [le roman historique] permet de saisir une évolution, de se placer en perspective, d'acquérir le sens de la relativité, ainsi que des certitudes et de trouver une justification des valeurs défendues » (*Ibid.*, p. 77). Alain Vaillant insiste également sur l'idée que la connaissance de l'histoire amène au progrès : « La connaissance et la compréhension du passé doivent donc aider chacun à bien utiliser sa liberté, pour s'orienter dans une direction qui, paradoxalement, semble tracée d'avance vers le futur » (Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, *op. cit.*, p. XLIV).

³ Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 10.

Le bibliophile se rapproche de Prométhée dans le sens où il détient un savoir sacré et le partage avec les hommes. Mais ce n'est pas ce mythe romantique qui nous intéresse ici. L'érotisation de l'histoire prend en compte une dimension œdipienne que Pierre Laforgue a mise en évidence dans *L'Œdipe romantique*. Il souligne que « le jeune homme romantique est une création de 1830 »¹ qui ressent un profond sentiment d'exclusion du corps social. En effet, déçu du régime qui suit la Révolution de Juillet, il est confronté à une opposition entre ses désirs et le réel et subit la pression de la société, en premier lieu contre l'Eros qui est « la forme première du désir, sa forme la plus élémentaire »². La structure du mythe d'Œdipe permet alors de comprendre de quelle manière s'exprime la contrainte sociale sur ces jeunes hommes qui, « chacun à leur façon, réellement ou symboliquement, [...] sont des orphelins ou des bâtards »³.

Paul Lacroix est un jeune homme de 1830 qui, comme ses camarades, fait « l'expérience du vide politique des choses »⁴. La révolution n'a pas satisfait les espérances placées en elle⁵ et la Monarchie de Juillet promet un nouveau dieu : l'argent. Les jeunes romantiques sont alors confrontés « à une histoire qui les dépasse et dans laquelle ils ne peuvent inscrire leur propre histoire. Cela s'appelle en 1830 le désenchantement »⁶. Nous avons évoqué dans la deuxième partie la volonté des Jeunes-France de dépasser le père, ce grand homme de lettres qui semble impossible à détrôner. Cela participe à l'essor de cet œdipe romantique puisque les jeunes écrivains refusent tout modèle et voient dans l'outrance le moyen de marquer leur époque.

L'approche psychanalytique du mythe d'œdipe n'a pas lieu d'être dans notre approche idéologique. La psychologie des personnages n'est pas notre objet d'étude et n'aurait d'ailleurs pas de sens tant l'histoire dirige leur comportement⁷. Quant à celle de Lacroix lui-même, nous avons peu de renseignements sur ses rapports avec les membres de sa famille pour proposer une analyse pertinente. Ajoutons qu'il se livre peu et que sa

¹ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, 2002, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ La révolution « n'est pas au rendez-vous et c'est dans son absence ou son improbable venue qu'ils vivent leur décevant rapport à l'histoire » (*Ibid.*, p. 21).

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ « Dans la production littéraire de 1830, ce qu'il importe de souligner, ce n'est pas tant que le fantasmatique et l'idéologique se recoupent mutuellement, mais que le référent historique et politique ait une telle présence qu'il aille jusqu'à empêcher la constitution de personnages en sujets psychologiques autonomes » (*Ibid.*, p. 54).

correspondance est surtout composée d'échanges professionnels. Nous préférons nous situer du côté de l'histoire et de son influence sur la construction identitaire et idéologique de l'écrivain.

Le dévoilement du corps et son inscription à l'intérieur d'une histoire des mœurs intimes retranscrivent à leur manière les enjeux idéologiques de l'époque. L'homosexualité, l'impuissance ou le travestissement sont autant d'interrogations sur la capacité à s'accomplir en tant qu'homme dans un monde où le roi, père symbolique, ne remplit plus ses fonctions. Nous nous proposons donc d'avoir dans cette partie une lecture idéologique de l'écriture du corps et de l'amour sans nous interdire pour autant le recours au vocabulaire psychanalytique. De plus, le recours à la structure de l'œdipe romantique ne sera qu'un des moyens que nous utiliserons pour appuyer notre propos.

Nous montrerons tout d'abord que Lacroix exprime dans ses romans historiques sa déception à l'égard de la situation politique contemporaine. Il oppose ainsi le jeune homme impliqué dans son époque au vieil érudit qui observe à distance les différents bouleversements. Cette désillusion aboutit au désir de remplacer ce père qu'est le roi et de prendre sa place. Mais cette ambition semble vouée à l'échec, tant la solitude de l'auteur est perceptible. Il prend conscience de l'abandon de Dieu et fait le constat d'un monde violent aux valeurs corrompues où le plaisir n'a plus sa place. Néanmoins, l'écriture est un acte engagé et Lacroix cherche à réinventer la société en bouleversant l'ordre social et en luttant contre les inégalités, en particulier celles dont les femmes sont les victimes. Il amène son lecteur à réfléchir au sens de l'histoire et à l'évolution de la société. Mais face à la corruption de l'Eros, n'est-ce pas un défi impossible à réaliser ?

Chapitre I - L'échec d'un monde sans père

L'Eros romantique est fortement marqué par le sentiment d'une déception face à l'histoire et à la politique. L'écrivain vit l'échec de la dernière révolution comme une impasse. Il ne se reconnaît plus dans un monde où la littérature devient une marchandise et où le travail et le talent ne sont plus récompensés à leur juste valeur. Il voit finalement ses espoirs déçus et se sent en marge de la société au point de se considérer comme un bâtard abandonné par ce père symbolique qu'est le roi. La désillusion historique se double donc d'une déception paternelle.

La littérature des années 1830 exprime ce sentiment d'abandon. L'apparition de personnages déviants et d'amours interdits est significative chez les jeunes écrivains de l'impression de vivre en marge de leur époque puisque « l'enjeu de ces romans et de ces nouvelles, c'est la société de 1830 elle-même »¹. L'œuvre du bibliophile participe à cette interrogation de la société. La violence contenue dans ses récits marque son désir de s'affranchir d'un cadre esthétique et politique qu'il juge dépassé. En rabaissant continuellement la figure royale, il exprime son malaise et tente de s'affirmer en tant qu'écrivain important. De quelle manière le rapprochement à Œdipe permet-il alors de comprendre les enjeux idéologiques et identitaires de l'époque ?

L'œdipe romantique est avant tout cette prise de conscience de l'échec d'un monde sans père. Il faut tout d'abord distinguer l'implication politique du jeune Paul Lacroix de l'indifférence du vieil érudit, avant de montrer comment l'œdipe complète la vision érotique de son œuvre. La dévalorisation de la figure paternelle et la volonté de le surpasser afin de devenir un homme sont les thèmes qui guideront alors notre étude.

A) Paul Lacroix, un homme engagé dans son époque

Nous avons montré que, tout comme ses camarades Jeune-France, il ne veut pas de modèle et s'émancipe de l'influence de Walter Scott. Au niveau littéraire, il se donne un but : dépasser le père romantique et atteindre le panthéon des écrivains. Mais ce désir ne peut s'expliquer sans faire référence à l'histoire et aux bouleversements politiques de l'époque. La fin de la Restauration, la révolution de Juillet et l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe sont autant d'événements qui influencent l'écriture et l'idéologie de Lacroix. Il entretient alors un rapport déceptif à l'histoire contemporaine qu'il exprime dans les

¹ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, op. cit., p. 13.

préfaces de ses œuvres et dans ses articles journalistiques. Quelle place donner alors à la scénographie qu'il élabore autour du bibliophile Jacob dans son engagement politique ?

a) Un érudit indifférent

Toute la scénographie auctoriale de Lacroix repose sur l'idée que le bibliophile appartient au passé. Pourtant, il fait de sa créature un observateur critique des mœurs et des événements politiques contemporains. Arrêtons-nous un moment sur un extrait de la lettre adressée à Walter Scott dans les *Soirées*. Celle-ci inscrit Lacroix-Jacob dans l'actualité des années 1830 :

Moi, puisqu'il n'est pas défendu à un auteur d'occuper le public de sa personne, moi, dont on sait l'âge avancé et les paisibles jouissances de bibliophile, je me suis mis à ma fenêtre depuis la Fronde populaire du mois de juillet ; j'ai communiqué avec l'air extérieur, sinon avec les hommes d'à-présent, et j'ai failli oublier les seuls biens qui me feront regretter la vie : mes livres et ma belle retraite, pour fréquenter le monde inconnu de la politique. De là mes travaux interrompus. Mais voici que je reviens à mes habitudes laborieuses et casanières ; la ruche est faite et bientôt le miel. Les grands événements qui se sont passés dans la rue, m'ont rajeuni l'imagination et le corps ; peu s'en faut que je ne jette mes béquilles à l'instar du pape Sixte-Quint.

Puis, j'ai regardé derrière moi, dans l'histoire, dans le passé, ce grand dictionnaire de l'avenir ; là j'ai retrouvé les barricades de 1588 et de 1648. J'ai vu la fuite de Henri III, le duc de Guise lieutenant-général du royaume et les États de Blois ; j'ai remonté au XV^e siècle pour assister à l'avènement du bon roi Louis XII, ci-devant duc d'Orléans, et depuis père du peuple ; mais celui-ci n'avait pas d'enfants, et son successeur, *François, ce gros garçon, gâta tout !*

Maître, je vais donc sans relâche me faire un piédestal de chroniques, et battre en brèche l'approbation de mes lecteurs, puisque l'on a supprimé celle du roi, ainsi que le Privilège, bien à propos pour nous ; il m'eût fallu recourir aux presses d'Amsterdam, et acheter un sauf-conduit du ministre de la police. Ces entraves sont tombées avec les grands rois, Dieu merci ! J'userai tant que je pourrai de la permission, et chacune de mes histoires sera garant de la richesse des matériaux¹.

Cette longue citation expose clairement les ambitions du bibliophile. Le texte, daté du 1^{er} janvier 1831, marque, dans la scénographie, une évolution qui coïncide symboliquement avec la nouvelle année. Ce n'est plus le vieil érudit qui prend seul la parole mais bien le jeune homme volontaire et sérieux – le bibliophile se sent « rajeuni » – qui se cache toujours derrière son pseudonyme.

Lacroix insiste sur ce « je » qui définit son rapport au monde et offre un visage inédit, celui d'un homme engagé dans son époque. La mise en scène est intimiste : il est à sa fenêtre, installé au milieu de ses précieux livres, enfermé dans un asile qui l'isole des

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, pp. 9-10.

bouversements que connaît le monde contemporain. Les manifestations qui entourent la révolution de Juillet le sortent de cette indifférence apaisante qu'il s'est efforcé de conserver jusqu'alors. Lacroix pose ainsi un regard critique sur son engagement politique et considère qu'il sera plus utile en tant qu'écrivain. Il explique ainsi ce qu'est la mission de l'homme de lettres. Puisque l'histoire est un cycle qui répète les mêmes événements, il faut un homme providentiel ayant une connaissance approfondie du passé et capable d'interpréter les événements au regard de la situation contemporaine. L'érudition du bibliophile lui est donc nécessaire afin de déchiffrer « ce grand dictionnaire de l'avenir » et aider au mieux les Français à ne pas reproduire les mêmes erreurs grâce à ses récits historiques.

Le dernier paragraphe, à la tonalité plus ironique, montre que Lacroix prend malgré tout de la distance avec le sérieux dont il a fait preuve précédemment. Le « piédestal de chroniques » sera son bouclier face à la critique. La réapparition de Walter Scott, ce « maître » bien encombrant, nous ramène dans l'intention première de cette lettre destinée à l'Écossais. Il regarde le monde depuis sa bibliothèque et se tourne vers le passé pour ne pas s'impliquer directement. Cependant, le discours du vieil érudit diffère des actes du jeune Paul Lacroix.

b) Un jeune homme engagé politiquement

Il existe deux bibliophiles : le centenaire, passionné d'histoire, et celui qui se rajeunit lorsqu'il s'agit de commenter l'actualité contemporaine. Lacroix marque la différence entre ces deux personnages. Le premier est une figure mythique qui a vécu les bouleversements historiques et qui reste neutre dans les débats :

A peine me suis-je senti de tous ces changements politiques ; et le temps présent n'est pas meilleur que le temps passé, puisque tout se paie plus cher qu'autrefois. Du reste, je ne sais quel est le ministre actuel des finances ou le confesseur du roi ; je n'ai pas besoin de le savoir¹.

Toutefois, lorsqu'il publie *Les papillons noirs du bibliophile Jacob* en janvier 1840, il laisse la place au second, un jeune homme engagé :

Le Bibliophile s'est rajeuni de trois quarts de siècle avant de ranger en bataille ses *Papillons noirs* et de les envoyer à la curée : il n'a guère plus de trente ans ; *qu'on se le dise !*

Il ne tient à aucune coterie, à aucune doctrine ; il plaidera toujours d'office la cause de la raison et de la vérité, quoiqu'il ne soit pas avocat ; il déclare la guerre à tout ce qui est

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 8.

mauvais et ridicule en fait d'actes et d'opinions politiques : il veut l'ordre et le bon sens chez les gouvernés comme chez les gouvernants¹.

Dans le numéro d'avril, il maintient l'idée que « le vieillard rajeunissait à vue d'œil depuis qu'il s'était délivré de trois quarts de siècle en fermant ses bouquins et en essuyant les verres de ses lunettes pour regarder ce qui se passe autour de lui »². Lorsqu'il commente l'actualité politique contemporaine, Lacroix ne peut être le vieil érudit, figure paternelle par excellence. Pour que sa voix compte, il lui faut rajeunir et devenir un fils déçu de l'histoire.

Les Papillons noirs, publiés en 1840, sont le fait d'un citoyen qui ne se veut pas partisan. Il est au milieu de la bataille et juge autant le peuple que le pouvoir. Entre 1825, date de *L'Assassinat d'un Roi*, et 1835 où il publie *Le bon vieux Temps*, son discours est plus tranché. Son anticléricalisme apparaît dans *L'Assassinat d'un Roi* au travers de la thèse de l'implication des jésuites dans un attentat qui vise Louis XV. Il compose également des chansons politiques, comme « La gazette et son patron »³, où il attaque Villèle et les jésuites, ou encore la « Supplique à l'occasion du procès des chansons de Béranger » dans laquelle il s'élève contre les religieux : « Gardez couvens, évêques et jésuites ... /Rendez-nous notre Bérenger »⁴. Il s'engage aussi avec « Les révérends ministres », poème dans lequel il critique vivement l'arrivée au pouvoir des ministres choisis par Charles X⁵. Lacroix possède une vision libérale et républicaine de la société qu'il exprime dans « La Révolution de Paris. Chant patriotique » publié dans *Le Gastronomes* le 5 août 1830⁶. Il signe ce chant de son propre nom et non de son pseudonyme, distinguant ainsi l'homme de lettres du jeune journaliste qui affirme son engagement politique. Dans ce numéro, les rédacteurs montrent clairement leurs opinions républicaines : *Le Gastronomes* « veut essayer de faire marcher de front la république et la cuisine ; il a décoré son bonnet des trois couleurs nationales »⁷.

Voici la première strophe de « La Révolution de Paris » :

De l'héroïsme [sic], après quarante années,

¹ Paul Lacroix, *Les papillons noirs du bibliophile Jacob*, janvier 1840, pp. 10-11.

² Paul Lacroix, *Les papillons noirs du bibliophile Jacob*, avril 1840, p. 8.

³ Bibliothèque de Montpellier, Ms 580, Liasse II-11.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-21.

⁶ Paul Lacroix est le fondateur de ce journal.

⁷ *Le Gastronomes*, 5 août 1830, p. 4. Rappelons que Lacroix déclare en reprenant la direction du *Mercure de France* s'adresser particulièrement aux jeunes, donc à ceux qui partagent ses opinions politiques et qui se sentent exclus de la société.

Le feu sacré couvait au fond des cœurs ;
La tyrannie expire en trois journées :
Les citoyens, du soldat sont vainqueurs.
La liberté chez nous s'éveille encore,
Et Lafayette adore son réveil
Voici flotter le drapeau tricolore ;
Champs d'Austerlitz [sic], voici votre soleil¹.

Ce poème, rédigé juste après les trois Glorieuses, exprime l'espoir d'un renouveau politique. Le peuple, célébré pour sa vaillance, place de profonds espoirs dans cette liberté retrouvée. Les fils enterrent le roi et espèrent le retour de Bonaparte. Lacroix ne cache pas son admiration pour l'Empereur, « chef invisible » de cette révolte :

Sur les canons cette foule invincible
Se débordant comme un fleuve en fureur,
Semblait toujours suivre un chef invisible...
Marche devant, ombre de l'Empereur !²

La référence à Napoléon renvoie les revendications politiques de Lacroix au thème de l'œdipe. En effet, l'Empereur mobilise sur sa personne l'imaginaire politique de la jeune génération. Le roi est destitué et il faut le remplacer par une figure qui convient davantage à leurs valeurs. Ainsi, « l'empereur, contrairement au roi, dont le pouvoir est héréditaire, détient, lui, son pouvoir de l'élection et, à travers elle, du peuple »³. Il offre ainsi une nouvelle légitimité au pouvoir et donne à ses partisans l'espoir d'un changement : « Napoléon est le fils de ses œuvres, et c'est en sa qualité d'usurpateur, balayant l'archaïque légitimité des pères cacochymes, qu'il s'est imposé à l'admiration de toute une classe de jeunes gens »⁴.

Ces espoirs seront vains et la Monarchie de Juillet renvoie aux jeunes écrivains leurs illusions perdues. Lacroix exprime sa déception au travers de la couleur de ses *Papillons* : « Ils étaient naguère roses et nacrés ; ils sont devenus noirs, sous le reflet lugubre de l'avenir qu'on nous prépare »⁵. La plongée dans l'outrance qui caractérise les romans des Jeune-France s'explique aussi par l'approche politique. En effet, « pour les écrivains romantiques, puisant la beauté dans la violence, l'Histoire est support d'une

¹ Paul Lacroix, « La Révolution de Paris. Chant Patriotique », in *Le Gastronomes*, 5 août 1830, p. 8.

² *Ibid.*, p. 8. Il rend un nouvel hommage à Napoléon dans la suite du poème : « Tel préludant aux triomphes d'Arcoles/Le Corse était à Brienne un héros » (*Ibid.*, p. 8).

³ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique*, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Paul Lacroix, *Les papillons noirs du bibliophile Jacob*, janvier 1840, *op. cit.*, p. 8.

esthétique romanesque comme d'une théorie politique »¹. Ils proposent alors une « vision politique, sociale et esthétique de la force, de l'énergie et de la violence »². Le romantisme de l'énergie est une réaction à la morosité de l'époque. Face à la brutale désillusion politique, la littérature offre un espace de liberté et une pause dans le marasme politique. C'est pourquoi la publication d'un volume du bibliophile est vécue comme un événement distrayant. « C'est une attention dont le public lui saura gré, au milieu de la déplorable politique intérieure et extérieure »³, constate un journaliste du *Mercur de France*, annonçant trois ouvrages à paraître, avant de déclarer : « Lisons, messieurs et dames, nous gémirons et nous battons après »⁴.

Malgré ses atteintes au bon goût, le bibliophile distrait et instruit grâce à l'érotisation de l'histoire. Mais cette dernière soutient la revendication idéologique. L'Eros souligne la corruption du désir des grandes figures historiques, et en particulier des rois de France. Ils ne sont, comme nous l'avons montré, que des hommes comme les autres, soumis à leurs pulsions sexuelles et au besoin impérieux de les satisfaire. Le rabaissement de la figure du monarque participe à une « crise dans l'imaginaire royal »⁵ qui conduit, dans ces années 1830, au meurtre symbolique du père de la nation.

B) Le meurtre du père

L'œdipe romantique traduit la volonté de dépasser le père. Lacroix exprime cette revendication à travers la mise en scène d'un Eros déviant et pervers. Quoi de mieux pour ridiculiser le roi que d'exhiber ses défaillances physiques ou ses goûts contre-nature. Situer le désir en marge de la norme sociale accentue la séparation entre le souverain et son peuple. Mais le bibliophile choisit également de mettre en scène des rois en fin de règne. Louis XII dans *Le Roi des Ribauds* et François I^{er} dans « La barbe » sont âgés et peinent à provoquer le désir chez les jeunes femmes qu'ils convoitent. Ces difficultés symbolisent celles du pouvoir qui arrive au terme d'une période de gloire et de puissance. Le parallèle avec le règne de Charles X se fait dans l'esprit du lecteur. La royauté a assez duré et il est temps de laisser la place à un nouveau gouvernement.

¹ Christine Marcondier-Colard, « Violence et histoire : exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne », in Nicole Mozet et Paule Petitier [dir.], *Balzac dans l'Histoire*, "Collection du Bicentenaire", Paris, SEDES, 2001, p. 147.

² *Ibid.*, p. 147.

³ *Le Mercur de France du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 503.

⁴ *Ibid.*, p. 503.

⁵ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique*, *op. cit.*, p. 31.

La structure de l'œdipe traduit les ambitions de Lacroix. Evoquer l'impuissance de Louis XII, la castration symbolique de François I^{er} et l'homosexualité de Henri III sont autant de moyens de rabaisser le père.

a) L'impuissance de Louis XII

L'impuissance est un mal dont on ne parle pas, un tabou social « dans cette société patriarcale où mariage est synonyme d'institution créée pour la propagation du nom et la sauvegarde du patrimoine »¹. Elle représente une mise à l'écart d'un monde dominé par les hommes, mais aussi, de manière symbolique, une impossibilité d'agir sur le plan politique. Le thème de l'impuissance est traité dans *Olivier*² et *Armance*³, romans représentatifs des codes de la société des années 1830. Cependant, le bibliophile déplace le débat au Moyen Âge. La distance temporelle permet de se moquer ouvertement de l'impuissance de ses personnages. La critique se trouve alors dans le regard accusateur et castrateur du lecteur qui s'amuse du sort de ces victimes.

Rares sont les personnages sexuellement défaillants dans les récits de Lacroix. Cette maladie touche surtout les vieillards qui, après avoir mérité une réputation de paillards, se calment malgré eux à cause des limites imposées par l'âge. Néanmoins, le bibliophile n'hésite pas à transformer les faits pour appuyer son discours. Ainsi, monsieur de Brézé n'a jamais pu honorer Diane, laissant au roi le privilège de ravir la virginité de cette femme mariée. La réalité est bien différente : il a rapidement eu deux enfants et n'est pas le faible homme représenté dans *Les deux Fous*. Mais la critique la plus féroce touche Louis XII. Lacroix rabaisse la figure royale en ridiculisant les prétentions sexuelles du roi. L'œdipe exprime ici une prise de position idéologique dont il faut comprendre les enjeux.

1. Rabaisser le père

L'impuissance de Louis XII est traitée sur un ton drolatique. Sa mésaventure débute comme une farce : Charles voit celle qu'il aime destinée à un étranger fortuné. Il demande à un des serviteurs de ce dernier de retarder la nuit de noces afin qu'il puisse prendre son droit d'amant avant le mari. Balthazar, qui cherche à se venger de son maître, conclut un pacte avec le diable et obtient « une drogue réfrigérante »⁴ qui a pour pouvoir de « réduire

¹ Chantal Bertrand-Jennings, « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », in *Romantisme* n° 63 [Femmes écrites], 1989, p. 42.

² Claire de Duras, *Olivier ou le secret*, 1822.

³ Stendhal, *Armance*, 1826.

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 305.

à chasteté une armée de cerfs en rut »¹ à la place du mélange revigorant censé donner à l'étranger les capacités d'honorer sa jeune et belle épouse. L'intrigue serait comique, digne des farces ou des contes licencieux, si la victime n'était le roi de France et si le destin du pays n'était en jeu. L'œdipe prend alors son sens dans le rabaissement de la figure paternelle et dans la volonté de montrer au peuple un échec de l'histoire.

Lacroix ne cache pas le mal qui touche Louis XII. Au contraire, il l'exhibe, il en parle librement et rit du malheur du roi. Mais le mot impuissance n'apparaît pas. Il préfère utiliser les expressions médiévales afin de renforcer le pittoresque de l'intrigue. Le discours est prononcé par les pages, renforçant ainsi le comique de mots par l'utilisation d'un vocabulaire populaire. Balthazar Villon affirme que « M. de Grignaux, sacre-Dieu, a noué l'aiguillette à sa majesté »², que « le roi notre sire n'a point encore déhousé sa femme »³ et que, parlant de la nuit de nocces, « cette bienheureuse nuit fut telle qu'en un couvent bien réformé »⁴. Jacques Gualland pense que « notre bon roi fut fait eunuque par maléfice, et pourrait au sérail diriger les sept cents concubines du roi Salomon »⁵, et Henri de Champvallon rappelle que « notre seigneur Christ a institué la bénédiction du lit contre le nœud d'aiguillette »⁶. Villon imagine même que la reine, « anglaise et froide de nature »⁷ est stérile. Ce mélange de paroles populaires comiques traduit les croyances de l'époque concernant l'origine de l'impuissance. S'appuyer sur les superstitions est une autre manière pour le bibliophile de se moquer de la figure royale.

L'intrigue devient drolatique lorsque Villon décrit les maléfices utilisés par le roi des ribauds pour affaiblir la virilité de Louis XII :

Cette nuit, par l'âme de mon père ! [...] je vis mondit roi des ribauds, près de la chambre nuptiale, opérer ses maléfices abominables. Il tenait une verge enchantée dont il frappait l'huis avec conjurations magiques et langage de diable ; puis il tordit le col d'une poule noire, décrivit force cercles, invoqua Celui qui ne porte point de chausses, noua deux aiguillettes de cuir, sauta et vira, tant que Satan son maître parut ...⁸

Villon, véritable responsable des malheurs du roi, joue avec les croyances populaires et propose une explication inquiétante qui repose sur des envoûtements démoniaques. L'Eros

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, pp. 152-153.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶ *Ibid.*, p. 272.

⁷ *Ibid.*, pp. 272-273.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

est également présent dans cette description puisque les objets magiques sont entre autres une « verge enchantée » et « deux aiguillettes » dédiés au Diable, celui qui exhibe le bas de son corps. Sexualité et superstition renforcent la présence du drolatique et amusent le lecteur. Mais elles participent également au rabaissement de la figure paternelle en renforçant l'idée qu'il est incapable d'accomplir son devoir conjugal. Le roi, touché dans sa virilité, devient ridicule et obsédé par son désir contrarié. Il reproche par exemple au roi des ribauds le choix de son costume :

Monsieur mon roi des ribauds ! [...] vous plairait-il changer cette livrée ridicule et déshonnête, qui fait honte aux naïves demoiselles ?

- Ne l'ordonnez, mon cher sire ; cet habit et autres ornemens appartiennent à ma royauté depuis l'origine de la monarchie. A ce compte, voudriez-vous abolir mon titre, pour ce que les ribauds sont mauvais garçons, enclins à la paillardise, et ribaudes femmes abandonnées de leur corps. Nonobstant, les ribauds furent de vaillans soudards au temps de Philippe-Auguste.

- Le diable emporte ces affiquets et brimborions, images lubriques, priapiques et vénéréiques ! cela excite les ardeurs des sens et de la chair.¹

Ce jugement moraliste et dévalorisant nous donne une idée de ce que peuvent être les habits du roi des ribauds mais le reproche exprime en réalité une toute autre intention : la vue de ces ornements excite le roi et lui renvoie l'image de sa propre impuissance – l'adjectif « priapiques » est une référence à Priape, le dieu de la fertilité. Constamment entouré par cet appel à la luxure, le roi désapprouve violemment tout ce qui lui rappelle son état, comme le montre l'énumération des adjectifs « lubriques, priapiques et vénéréiques ». Il reprend le pouvoir en rabaissant le costume de son rival et lui enlève les symboles de sa royauté. Cet emportement contre monsieur de Grignaux ridiculise Louis XII car elle met en avant son incapacité à unir ses désirs et son devoir. Lacroix garde toujours à l'esprit le renversement des valeurs opéré par le carnaval. En effet, la suite de la confrontation de ce *couple* grotesque renforce la critique du pouvoir car des deux rois présents à la cour, seul le gardien des plaisirs condamnables sait se comporter comme un véritable souverain.

Lacroix nous montre donc un roi vieillissant, malade, incompetent à assurer ses fonctions de père de la nation et à avoir un fils pour lui succéder. Il fait entrer le lecteur dans l'intimité du souverain et tourne ce dernier en ridicule. L'unique préoccupation de Louis XII est « de pouvoir accomplir son rôle d'époux, et de mourir ensuite »². C'est une

¹ *Ibid.*, pp. 281-282.

² *Ibid.*, p. 222.

question d'honneur, de puissance et d'identité. Il est le roi et doit accomplir son devoir. Le bibliophile accumule alors les situations gênantes dont le point d'orgue est la nuit de noces. C'est une véritable humiliation ! Lacroix prend plaisir à dénigrer le souverain et à souligner son incapacité à inspirer du désir chez sa nouvelle épouse. Le romantisme donne de la visibilité au corps. Celui du roi est si grotesque que Marie d'Angleterre regrette que son mari soit « plus vieux, plus ridé, plus malpropre »¹ que son oncle, sir Denis Ouch. Anne Boylen souligne qu'il « a plus de poils blancs que noirs, qu'[il] n'est pas verd comme un jeune homme, qu'[il] tousse, émeût et chancelle »², et elle le pense incapable de maintenir son épouse éveillée le soir des noces³. Ce regard féminin sur les charmes du futur marié est moqueur et cruel. Il met en évidence les défaillances physiques du roi et révèle la préférence des deux femmes pour le duc de Valois, futur François I^{er}. La transition du pouvoir s'opère dans cette critique. Celui qui est désiré mérite le trône, non par ses qualités morales mais par sa virilité. L'homme, le père, est choisi grâce à son aptitude à engendrer ; il en est de même pour le roi.

La nuit de nocce est la preuve irréfutable de la trahison du roi envers son peuple. Louis XII sent « déchoir et s'éteindre les ardeurs matrimoniales »⁴ et pressent le désastre à venir en entrant dans la chambre. Le drolatique est une nouvelle fois présent dans cette scène. La reine est terrifiée par ce qui va se passer et « semblait une morte ensevelie »⁵. La promesse d'un dauphin est un « spectre railleur »⁶ qui confronte le souverain à son rêve prétentieux de prolonger sa lignée. Des éclats de rires que les époux prennent pour une manifestation diabolique se font entendre. Le comique sexuel et inquiétant ridiculise le roi qui sent bien qu'il a été présomptueux. Il recherche le secours de la religion pour cacher son impuissance et provoque un quiproquo car la reine, qui ne comprend pas l'origine de cette ferveur, lui prête une grande dévotion. Il prétexte alors un vœu à la Vierge pour ne pas accomplir son devoir conjugal mais Lacroix constate avec ironie que « l'humilité chrétienne avait peu de part »⁷ dans cette pieuse intention. Le roi, sentant que son désir ne

¹ *Ibid.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 237. Guillaume Parvi avait déjà évoqué avec franchise l'état du corps de Louis XII en ces termes : « vous avez d'âge cinquante-trois années et d'infirmités un grand nombre ; fatigue de guerre a rompu votre corps, et maladie a deux fois déchainé la mort à l'encontre ; jetez un œil en ce miroir, et jugez si votre air chétif, vos lèvres bleues, votre nez amaigrissant et votre barbe chenue dénoncent un vert galant, un bel ouvrier de progéniture » (*Ibid.*, pp. 50-51).

³ « M'est avis qu'il ne vous distraira de dormir pendant la bienheureuse nuit » (*Ibid.*, p. 238).

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 244.

revient toujours pas, propose à son épouse de coucher dans des chambres séparées et favorise ainsi les galanteries du duc de Valois et de Lord Suffolk.

Peu de temps après, il ordonne de rester seul avec la reine. Il a bu une potion censée lui rendre sa vigueur sexuelle et pense « retrouver un souvenir de jeunesse ; ce ne fut qu'un éclair »¹. Le mot d'esprit ridiculise le roi en jouant sur le rapprochement entre la rapidité de l'éclair et la disparition de l'érection du roi. Pour cacher sa défaillance, Louis XII accepte de repousser leur relation sexuelle d'une semaine, ainsi que le lui demande Marie. Cependant, il feint le mécontentement : « Certes, j'allais jeter en moule un maître-dauphin. C'est mal fait à vous de retarder mon plaisir et votre conception »², lui reproche-t-il, regrettant « la royale besogne qu'[il] avai[t] préparée »³. Il la quitte, furieux contre le médecin qui n'a pas réussi à le guérir. Le roi est humilié dans ses prétentions et dans son langage. L'exagération de ses propos le rassure et l'aide à conserver les apparences. Néanmoins, le lecteur, qui connaît la vérité, n'est pas dupe de cette fanfaronnade typiquement masculine et se moque de lui. L'Eros est ici au service de la critique du pouvoir royal. Le jeu des conventions, confronté à la réalité de l'impuissance, ridiculise le souverain. Mais le bibliophile insiste surtout sur les conséquences de ce désir non assouvi. La potion réfrigérante, consommée à forte dose, a causé la mort de Louis XII. Le roi est la première victime de son orgueil et n'a pu concevoir ce dauphin symbole de sa capacité à être un bon père. L'Eros est donc une force qui fait progresser l'histoire intime au point de modifier le cours de la grande histoire lorsqu'elle touche les puissants.

2. *Les enjeux historiques*

L'œdipe trouve son origine dans ce rapport entre Eros et histoire. Le choix de mettre en scène le roi à la fin de sa vie se justifie alors. Lacroix met en valeur les défaillances du souverain qui aboutissent la fin d'un règne et au passage à une autre dynastie. Il rabaisse ainsi la figure paternelle et montre quelles sont les conséquences de ses actes sur le destin de la France.

Le discours sur la capacité du roi à avoir un fils évolue dans le roman. D'abord confiants puis railleurs, les différents commentateurs de la situation de Louis XII instruisent le lecteur et lui dévoilent les secrets de l'histoire. Ainsi, les pages pensent que le duc de Valois craint la naissance d'un dauphin qui lui interdirait l'accès au trône. Lacroix

¹ *Ibid.*, p. 318.

² *Ibid.*, p. 319.

³ *Ibid.*, p. 319.

laisse ainsi libre cours à une verve ironique, donnant moins de retenue à ses paroles et à l'analyse des faits. En effet, le discours de l'historien diffère de celui du romancier qui adopte le langage de ses personnages. Dès lors, Champvallon se moque des puissants et loue « la vertu prolifique du bon roi Louis »¹. Selon Galland, le duc de Valois « se guermente d'avoir pour femme madame Claude de France, et non madame Marie d'Angleterre ; car volontiers il se marierait deux cents fois, plutôt que le roi notre sire une »². L'analyse des pages est fondée sur les enjeux sexuels du pouvoir. Ils ont confiance en la capacité du roi à procréer et se moquent de la mauvaise fortune du duc de Valois.

A l'inverse, après la décevante nuit de noces, madame de Savoie partage avec son fils l'heureuse surprise de l'incapacité du roi à honorer sa jeune épouse. Elle affirme que ce dernier regrette « d'avoir pris femme pour montrer plus manifestement son vieil âge impuissant et son outrecuidance »³. La nouvelle se propage parmi les courtisans en une seule journée. Pour le duc, Louis XII fut « un bon raillard en son temps ; une moitié de lui-même descendit au sépulcre avec madame Anne de Bretagne »⁴, idée que le roi avoue lui-même : « J'avais merveilleux appétit, et j'étais hardi jouteur en mon printemps, voire en mon été »⁵. Le lecteur surprend donc des conversations intimes qui ont pour objet la capacité du roi à avoir ou non un enfant. Cette volonté personnelle marque la grande histoire et le destin des Français. En confrontant l'Eros défaillant du roi à l'histoire de France, Lacroix insiste sur la soumission des puissants à leurs désirs et montre que l'Eros est une force capable de modifier le cours des événements. A cause de l'impuissance de Louis XII, la France aurait pu être sous le joug des Anglais.

En effet, le bibliophile pénètre à l'intérieur de la chambre de la reine afin de découvrir le point de vue des Anglais sur la situation. Il surprend une discussion entre la reine et la Marquise. Cette dernière transmet les paroles d'Henri VIII : il faut concevoir un dauphin, « serait-ce par l'opération de l'Esprit saint »⁶. La naissance de ce fils est un enjeu important car la régente serait Anglaise et renforcerait l'emprise de sa nation d'origine sur la France. La Marquise encourage l'adultère : elle sait que la reine attend lord Suffolk et la pousse à avoir un enfant, peu important les moyens. Puisque « amour doit être écouté de

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 78.

jeunesse, et raison de vieillesse »¹, Marie accepte de rencontrer son amant et de coucher avec lui. Cependant, la ruse sera déjouée par François I^{er} lorsqu'il accédera au pouvoir. Les désirs de Louis XII ont donc mis le pays en danger. L'œdipe pousse à punir ce père qui, par orgueil, a succombé à la tentation du pouvoir et de l'Eros.

L'impuissance physique est le reflet de l'impuissance du pouvoir. Elle est le symbole d'un royaume condamné dans lequel le souverain est incapable de protéger le peuple et de jouer le rôle de père. L'œdipe représente la révolte contre cette figure paternelle décevante qui trahit les espoirs que le peuple met en son souverain. L'attention portée au corps du roi renforce la critique. La lignée des Bourbons est ainsi ridiculisée mais celle des Valois n'est pas pour autant épargnée.

b) La castration symbolique de François I^{er}

Nous avons évoqué dans la seconde partie confrontation entre la barbe resplendissante de Duprat et celle vieillissante de François I^{er}. Cette opposition se conclut par la découpe brutale de la barbe du roi qui se voit ainsi symboliquement castré par celle qu'il poursuivait avec une déplaisante assiduité. La peinture d'un physique décrépité et l'émasculatation de l'ancien séducteur doublent la critique du pouvoir. En effet, le corps du roi reflète, comme nous l'avons constaté, l'état de la nation. Mais en coupant la barbe de François I^{er} pour se protéger de ses avances, Loyse porte atteinte à la personne du souverain et à sa virilité. Le roi, représentant de Dieu, est ainsi contrarié dans ses désirs et laisse s'échapper celle à qui il voulait rendre hommage. Le père n'est désormais plus capable d'assurer la procréation puisqu'il ne suscite aucun intérêt de la part de Loyse. Elle lui entaille même la joue, faisant couler le sang de ce personnage sacré et rappelant par la même occasion la fragilité de son corps. Elle assume son refus, violemment certes, mais finalement en parlant le même langage guerrier que les hommes mis en scène dans les récits de Lacroix.

Par vengeance, François I^{er} envoie Duprat à Clermont occuper ses fonctions d'évêque et lui ordonne de raser sa barbe selon les statuts. Il enlève à son rival le signe de sa virilité et de sa vanité. « Êtes-vous juif pour me circoncire ? »², désapprouve Duprat, en implorant la pitié du roi. Lacroix évoque la sexualité et l'identité masculine de manière comique en concentrant toute l'attention autour de la pilosité. Il déplace ainsi le débat sur ce symbole érotique et non sur le sexe lui-même. Prudente concession à la censure mais

¹ *Ibid.*, p. 81.

² Paul Lacroix, *LBVT*, tome II, *op. cit.*, p. 108.

n'est-elle pas bien plus parlante ? En effet, la barbe est visible par tous et les tendres caresses de Loyse sont autant de manifestations du désir sexuel. Elle dévoile sans vergogne la force de ce désir qui la pousse à se refuser à François I^{er}. En rabaissant ainsi la figure royale, Lacroix enfreint le tabou qui veut qu'on ne touche pas au père. Mais avec quel plaisir le fait-il ! Il entraîne le lecteur dans cette jouissance du texte et désamorce la culpabilité par le rire. La complicité qui se crée alors participe à la stratégie critique du bibliophile.

Duprat choisit d'obéir au roi et se coupe lui-même la barbe publiquement. Le bibliophile souligne que les femmes manquent de s'évanouir à la vue de cet acte si déplaisant ! La disproportion entre la réalité du geste et la réaction des spectatrices provoque le rire du lecteur. Lacroix accentue la moquerie en constatant ironiquement que son personnage mérite « la palme du martyr »¹. Ce choix provoque le dédain de Loyse qui le quitte puisqu'il a préféré son évêché à sa dame. « Le prestige était tombé avec la barbe »², constate ironiquement Lacroix. Devenu évêque de Clermont, Duprat « établit les jésuites en France et se veng[e] d'un roi sur tous les rois »³. Une fois de plus, l'Eros unit l'histoire personnelle à la grande histoire et offre un éclaircissement à une situation de conflit. La vindicte du fils contre le père provoque le malheur de la nation toute entière. Ces jeux de pouvoir en apparence comiques sont au contraire bien sérieux au vu des conséquences. Le schéma œdipien permet de comprendre les enjeux historiques de cette rivalité.

Notons enfin que cette nouvelle inscrit le lecteur dans des prises de position contemporaines puisque la barbe était le signe des Jeune-France. La coupe de la barbe est un signe d'appartenance à une tendance politique mais la confusion régnait entre les militants et « les artistes, les gens de lettres, les jeunes gens qui, désignés sous le titre générique de *Jeune France*, laissaient croître leur barbe et leurs cheveux »⁴. La nouvelle « La barbe » est une marque de reconnaissance des jeunes écrivains entre eux et évoque la victoire des fils sur le père.

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, cité par Louis Maigron, *Le romantisme et la mode*, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 85. Un autre observateur de l'originalité des Jeune-France constate qu'« il est depuis quelques années une jeunesse qui prétend faire bande à part dans le pays, une jeunesse toute singulière [...] qui, pour se faire remarquer d'avantage, laisse croître sa barbe » (N. C. D., *La jeune France, la pipe, la barbe, le tabac, le positif et les croyances redemandées*, Paris, P. Baudouin, 1841, p. 1).

Lacroix rabaisse la figure du roi en soulignant l'incapacité de François I^{er} à satisfaire ses pulsions. Il se confronte à un nouveau tabou lorsqu'il met en scène le désir déviant de Henri III.

c) L'homosexualité de Henri III

Le bibliophile clôt le premier recueil des *Soirées* sur « La Sarbacane », récit consacré au roi Henri III, dont voici la première phrase :

L'histoire, c'est la vérité nue et entière ; voici dans toute leur hideur les mignons du roi très-chrétien Henri III¹.

Le ton est donné : la scandaleuse et dissolue vie du roi Henri III est étalée au grand jour ! Sous couvert d'une morale qui l'oblige à se justifier du choix d'un tel thème, Lacroix attise la curiosité de son lecteur. En effet, il est obligé de ne rien cacher au nom de la vérité mais l'adjectif « nue » insiste sur la volonté d'entraîner le public dans les secrets les plus honteux de l'histoire. L'ironique opposition entre la piété du roi et ses mœurs sexuelles condamnables conclut son propos, tranchant avec le sérieux adopté dans les premiers mots. La situation symbolique du récit dans le recueil confère de la force au récit. Il est celui qui clôt l'ouvrage, qui laisse la dernière impression et qui renforce l'approbation ou le désaveu du public.

En abordant le sujet sous l'angle de l'histoire et de la déviance sexuelle, le bibliophile se place en fervent critique du pouvoir royal. L'homosexualité de Henri III fait encore débat de nos jours mais Lacroix choisit de la présenter comme un fait véritable au nom du hideux. Cette volonté de tout montrer pousse à s'interroger sur tous les sujets, même les plus tabous. Il respecte ainsi les principes de l'esthétique petit romantique qui joue avec le plaisir de la transgression. Néanmoins, le bibliophile conserve son habituelle retenue face à la description des mœurs sexuelles. Il n'évoque jamais franchement les pratiques homosexuelles et se place en observateur critique de l'attitude du souverain. D'ailleurs, « La Sarbacane » est le récit d'une tentative de conversion manquée à l'hétérosexualité traitée sur le ton de la farce drolatique. En effet, Lacroix réhabilite la réputation de Saint-Luc, « stigmatisé du titre de mignon »² par les historiens, qui se donne pour devoir de ramener Henri III à des pratiques moralement plus acceptables. Il se fait alors passer pour « un ange exterminateur »³ et impose au roi de changer de vie. L'intrigue

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 254.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 262.

repose sur la structure de l'œdipe car Saint-Luc mène le combat d'un fils contre son père au nom de la morale.

L'opposition entre norme sociale et déviance sexuelle interroge sur la représentation du pouvoir. Il faut donc se demander de quelle manière il utilise l'homosexualité pour renforcer sa critique du pouvoir royal et ainsi rabaisser le père.

1. Représentations de l'homosexualité en 1830

Mais comment parle-t-on d'homosexualité dans les années 1830 ? Le nom « homosexualité » est inventé en 1869 par Kertbeny, un journaliste et écrivain autrichien¹. D'ailleurs, « la naissance du concept d'homosexualité, portée par l'histoire du mot même, est celle de la médicalisation d'une pathologie »². Lacroix parle plutôt des mignons du roi pour désigner la relation entre deux hommes. Mais cette pratique intrigue ses contemporains, au point de considérer que « c'est tout le XIXe siècle qui rêva des 'homosexualités', ces amours entre personnes de même sexe, pour en haïr l'idée ou pour s'y laisser voluptueusement aller »³. Il faut néanmoins distinguer « le cas masculin et le cas féminin »⁴. En effet, si l'homosexualité féminine est soumise à un moindre degré à la condamnation morale⁵, la représentation de l'homosexualité masculine est « impensable »⁶ dans la société des années 1830. La relation des deux prisonniers dans *Claude Gueux* n'a pas été perçue en tant qu'amour homosexuel mais en tant qu'amitié fraternelle. Mais alors que chez Hugo, « d'un point de vue mythique, l'amour homosexuel est l'expression d'un éros indéniablement positif et qui a même valeur de modèle »⁷, chez Lacroix, il est librement exprimée et se vit sur le mode du rabaissement comique et drolatique.

Eric Bordas a recensé les ouvrages dans lesquels l'homosexualité est évoquée. Nous reproduisons un extrait de la liste des ouvrages qu'il a cité, plus particulièrement ceux publiés entre 1829 et 1840 :

CORPUS LITTÉRAIRE FRANCOPHONE (inclut les traductions)
1829 : Henri DE LATOUCHE, *Fragoletta*.

¹ « Le sujet Karl-Maria Benkert, né Autrichien à Vienne le 28 février 1824, mais arrivé à Budapest avec ses parents hongrois dès 1826, ait vu transposer son nom *alla ungarese* : Kertbeny Károly Mária » (Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Homosexualité des alphas et des omégas : remarques sur un innommable des dictionnaires conformes, et recours aux excentriques », in *Romantisme* n° 159 [Sodome et Gomorrhe], 2013, p. 34).

² Eric Bordas, « Introduction. Comment en parlait-on ? », in *Romantisme* n° 159, *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Pierre Laforgue remarque que « l'homosexualité féminine paraît avoir été davantage, non pas admise ou comprise, mais pensable » (Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, *op. cit.*, note 2, p. 22).

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

1830 : Honoré DE BALZAC, *Sarrasine*.
 1833 : [Alfred DE MUSSET] *Gamiani ou deux nuits d'excès* ; George SAND, *Lélia*.
 1834 : Pierre-Jean DE BÉRANGER, « L'hermaphrodite », dans BÉRANGER, *Chansons érotiques* ; Victor HUGO, *Claude Gueux* ; Michel RAYMOND [Raymond BRUCKER], *Les Intimes*.
 1834-1835 : Honoré DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*.
 1835 : Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*.
 1843 : Honoré DE BALZAC, *David Séchard ou les Souffrances d'un inventeur* [1845 : *Illusions perdues*, 3e partie].
 1838-1847 [1876] : Honoré DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*.
 1840 : George SAND, *Gabriel*¹.

TRAITÉS, TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS DU XIX^E SIÈCLE

1824 : Friedrich Karl FORBERG, *De figuris Veneris. Manuel d'érotologie classique*, traduction, Cobourg.
 1837 : Eugène-François VIDOCQ, *Les Voleurs. Physiologie de leurs mœurs et de leur langage*, Paris, chez l'auteur².

Le récit de Lacroix n'apparaît pas dans cette liste. Il est, rappelons-le, un illustre inconnu associé au genre du roman historique et son amour pour le passé semble apparemment peu digne d'intérêt pour un tel sujet ... et pourtant !

Le bibliophile associe la représentation historique du roi Henri III à l'image que se construisent les romantiques des années 1830 de l'homosexuel en tant que personnage de roman :

La sodomie - celle des anciens droits, civil ou canonique - était un type d'actes interdits ; leur auteur n'en était que le sujet juridique. L'homosexuel du XIX^e siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrete et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente : sous-jacente à toutes ses conduites parce qu'elle en est le principe insidieux et indéfiniment actif ; inscrite sans pudeur sur son visage et sur son corps parce qu'elle est un secret qui se trahit toujours. Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière³.

La brièveté des récits qui composent les *Soirées* ne permet pas de s'attarder sur le passé des personnages. Lacroix insiste davantage sur le portrait physique qui révèle cette « physiologie mystérieuse ». En effet, le corps de l'homosexuel pose problème. La passivité de l'acte sexuel suppose une féminité apparente et un caractère soumis. L'homme, le mâle, le géniteur, celui qui perpétue l'espèce ne se conçoit pas comme

¹ Eric Bordas, « Bibliographie chronologique générale », in *Romantisme* n° 159, *op. cit.*, pp. 99-100.

² *Ibid.*, p. 101.

³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 59.

homosexuel. Une déviance par rapport à la norme sociale permet alors d'expliquer cette attirance contre-nature : l'androgynie, l'hermaphrodisme, la féminité du corps masculin sont des explications probables d'un tel comportement. Celui qui recherche un rapport avec une personne de même sexe le fait malgré lui afin de satisfaire la part féminine de son corps et de sa personnalité.

L'attirance pour les hommes provient donc du manque de virilité physique du souverain. Lacroix se réfère au livre des *Hermaphrodites*¹, distillant ainsi dans l'esprit du lecteur l'image d'un roi sexuellement indéfini et indéfinissable, masculin dans son rapport au pouvoir, féminin par sa sexualité et dans l'image qu'il se donne :

Henri avait adopté outre cela diverses modes qui lui donnaient l'apparence d'une femme, même d'une courtisane ; il se couvrait le visage d'un masque et de senteurs propres à conserver la fraîcheur du teint ; il mettait des gants préparés pour adoucir et blanchir la peau des mains².

De plus, Madame d'Épinay juge qu'« il a tête faible et cœur de femme »³. Le bibliophile offre l'image d'un monarque manquant cruellement de virilité qui se travestit et qui se donne des allures de prostituée. La satisfaction du désir physique est pour lui une idée fixe. Selon Arques, Henri III est un « pêcheur endurci »⁴ qui cesserait de se nourrir plutôt que de ne plus avoir de rapports homosexuels. Ses pulsions le dépassent. Il vit sa sexualité comme un besoin aussi impérieux que l'acte de se nourrir. Le corps du roi est ainsi sexualisé de manière provocante. Il est physiquement éloigné de l'image du père. Cette indécision quant à son genre est caractéristique de la représentation du corps de l'homosexuel mais elle est aussi le reflet de son incapacité à diriger au mieux le pays. Le corps du roi est le reflet de l'état de la nation. Comment imaginer que la France se porte bien si elle est sous l'autorité d'un souverain physiquement indéfinissable qui a des pratiques moralement condamnables ?

La représentation de Lacroix se construit également à partir des romans libertins de Sade. Ce dernier a crûment mis en scène les rapports homosexuels, partageant délibérément avec ses lecteurs le plaisir de la transgression de l'ordre moral. Les images du viol d'une personne de même sexe, la férocité avec laquelle les participants aux différentes

¹ Paul Lacroix se réfère à l'ouvrage de Thomas Artus intitulé *L'Isle des Hermaphrodites* et publié en 1605.

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 256.

³ Paul Lacroix, *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*, p. 261.

orgies *consomment* l'acte homosexuel laissent dans les esprits une unique réaction : la réprobation.

En évoquant les mœurs sexuelles du roi, Lacroix provoque donc intentionnellement son lecteur. Comment parler d'homosexualité à la suite de Sade ? Il met alors en place des stratégies qui lui permettent d'enfreindre ce tabou social et littéraire.

2. *Les stratégies de transgression*

Le bibliophile adopte dès le début de son récit une attitude critique. En effet, il parle de Henri III comme d'un « monarque débauché »¹ qui a fait de Paris une « seconde Sodome »². Le rapprochement entre Paris et Sodome place d'emblée le débat sur le plan religieux. Seule la destruction divine sauverait la ville des dépravations de son roi. Le lecteur, choqué d'une telle association, prend le parti du bibliophile et condamne lui aussi les actes de Henri III. Lacroix précise également que « le livre des *Hermaphrodites*, pamphlet du temps, rapporte sur ce prince et ses mignons nombre de détails inouïs, qui ne passeraient plus dans la civilisation actuelle »³. Le but n'est pas de partager ces « détails inouïs ». Le roman historique n'a pas pour fonction de faire simplement du voyeurisme. Il faut instruire le lecteur et lui montrer que ce qui s'est fait dans le passé n'existe plus aujourd'hui, dans la « civilisation actuelle ». Le bibliophile énonce l'idée que le présent est plus évolué que le passé mais est-ce le cas ? Son ironie est perceptible et suggère le contraire.

Lacroix multiplie les jugements de valeur moraux qui mettent à distance les faits et qui interdisent toute assimilation entre l'auteur et le texte qu'il écrit⁴. Mais, finalement, pourquoi parler d'homosexualité alors que paradoxalement, Lacroix cherche à protéger sa réputation ? Il aurait été plus simple de laisser les pratiques sexuelles du roi dans l'ombre et de s'intéresser à un autre aspect de l'histoire. Mais ce récit appartient aux *Soirées*, première œuvre publiée au nom du bibliophile. Il a ainsi un statut particulier. Il est celui qui donne au lecteur l'image de l'écrivain et qui forme un programme de lecture : entrer dans les secrets les plus sombres de l'histoire afin d'instruire le public.

Pour mettre le plus de distance entre la corruption du personnage et la personnalité de l'auteur, il oppose le sérieux des recherches à la perversion des propos. Ainsi, le

¹ *Ibid.*, p. 258.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ Il nous rappelle en cela la stratégie adoptée par Balzac après la publication de la *Physiologie du Mariage* (voir p. 22 et p. 48).

bibliophile donne ses sources. L'histoire de Henri III, cette « vérité nue et entière », est connue de tous. Chateaubriand l'évoque dans son *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*¹ et ne doute pas de sa véracité :

Les mœurs de Henri III et de sa cour ne ressemblent à rien de ce que nous avons vu jusqu'ici dans l'histoire de France ; on retrouve avec étonnement, au milieu de la société moderne, une espèce d'Elagabale chrétien. Les petits chiens, les perroquets, les habillements de femme, les mignons, les processions de pénitents, remplissaient, avec les duels, les assassinats et les faits d'armes, les pages de ce règne d'un monarque si loin des rois féodaux².

Selon Chateaubriand, le règne de Henri III est marqué par ses mœurs dissolues. Le souverain se distingue de ses prédécesseurs par sa soif de pouvoir et ses préférences sexuelles. Celles-ci ne sont pas dites franchement. Elles se retrouvent dans l'association avec Elagabale – connu également sous le nom d'Héliogabale –, empereur romain tyrannique et homosexuel. Chateaubriand présente donc l'homosexualité du roi comme un fait avéré et Lacroix partage cette opinion. Il choisit alors un épisode peu glorieux de la biographie de Henri III : le viol de Saint-Luc et la vaine tentative de ce dernier de faire renoncer le monarque à ses pratiques. Ce récit trouve son origine dans la *Conversion catholique du sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné :

Nous devons cacher les vices de nos Princes, mais puis qu'ils sont découverts, il en faut autoriser les statuts du Saint Siege. Saint-Luc fut le premier qui découvrit le pot aux rozes ; car il s'enfuit en Broüage quand la sarbatane et l'Ange, qu'il avoit contrefait, pour donner frayeur à son maistre et tresve à sa personne, furent découverts par son compagnon le Duc de Joyeuse. Rochepot eut tort de faire l'anagramme de Saint-Luc, *Cats in cul*. Ce pauvre garçon avoit en horreur cette vilenie, et fut forcé la première fois, le Roy lui faisant prendre un livre dans un coffre, duquel le grand Prieur et Camille lui resserent le couvercle sur les reins, et cela s'appeloit parmi eux, *prendre le lievre au collet*. Tant y a que cet honneste homme fut mis par force au mestier, et donna si grande frayeur à son Maistre, qu'il se fust repenti ou mort sans le Duc de Joyeuse, qui découvrit l'entreprise pour ne ruiner sa fortune³.

Le récit de cette anecdote fait par Lacroix est traité sur un ton comique qui permet, grâce au rire provoqué par les différentes situations, de détourner la force du tabou et de

¹ « Ce fut dans cette chambre commune que Saint-Luc essaya de réveiller les remords dans l'âme de son maître, en lui parlant dans le tuyau d'une sarbacane » (Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, tome I, Paris, Furne, 1834 (1^e édition en 1826), p. 799).

² *Ibid.*, p. 798.

³ Agrippa d'Aubigné, *Confession catholique du sieur de Sancy*, in *Œuvres*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1969, p. 605. Néanmoins, la véracité de cette anecdote est remise en question. Citons par exemple : Jacqueline Boucher, « La crédibilité des anecdotes d'Aubigné sur Henri III et sa cour », in *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n°16 [Les anecdotes dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné], 2004.

poursuivre la lecture de ce récit transgressif. En effet, Lacroix oppose le rire à la réprobation qui accompagne la description de pratiques homosexuelles.

Le comique de l'intrigue déplace l'horreur des faits sur le *théâtre* de l'histoire. En effet, Lacroix parodie le trio amoureux traditionnel et place dans une situation originale et comique l'épouse, le mari et l'amant de ce dernier. Saint-Luc est en effet la proie d'un séducteur, ce qui provoque un surprenant renversement de situation. Le roi exprime sa passion pour cet homme, ce « rebelle [...] beau de corps et de visage »¹, au point de souhaiter le faire entrer « de gré ou de force au cabinet de [ses] ébats »². Face aux refus de sa victime, Henri III lui impose de se marier « en 1578, à Jeanne Cossé-Brissac, la plus laide, la plus contrefaite et la plus spirituelle femme de la cour à cette époque »³. L'opposition entre la beauté du jeune homme et la laideur de sa femme participe à l'essor de ce comique de farce. La présence d'une date ancre le récit dans un cadre historique vraisemblable et Lacroix rétablit même *sa* vérité sur un quatrain satirique qu'il trouve exagéré, destiné à l'épouse de Saint-Luc. Le discours homosexuel trouve sa place dans cette confrontation comique des mœurs anciennes et de la vérité de l'histoire. En effet, comment parler du désir d'un homme envers un autre si ce n'est par le biais du rabaissement comique ? La grivoiserie du texte joue sur cette séduction qui explicite franchement le désir homosexuel et le refus systématique de Saint-Luc de se plier aux ordres du roi.

3. *Le viol de Saint-Luc*

Le roi ne recule devant aucune perversité pour satisfaire ses pulsions sexuelles. Ainsi, lorsque Saint-Luc lui demande s'il a passé une bonne nuit, le roi répond : « Il ne tenait qu'à toi [...] qu'elle fut meilleure, mon cher fils »⁴, réclamant une relation que lui refuse son amant. Henri III adopte l'attitude du père de la nation et transforme ses propos en une allusion incestueuse. Lacroix ne peut le dire franchement et insiste, avec ce sous-entendu, sur la perversité du roi.

Le comique devient alors drolatique et provoque chez le lecteur un rire sombre et inquiétant. L'histoire devient cruelle lorsque Henri III, dont le désir est exacerbé par les multiples refus de son favori, le viole avec l'aide d'un complice : « Le roi voulut obtenir

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, p. 257.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

par force ce qu'il ne lui eût pas accordé de bonne grâce »¹. Conformément au récit d'Agrippa d'Aubigné, il demande à Saint-Luc de prendre un livre dans un coffre et, aidé de deux complices qui refermèrent le couvercle du coffre sur Saint-Luc, il prit « *le lièvre au collet* »².

Le constat de cet acte abominable est fait sur le ton de l'humour noir, accompagné d'une apparente objectivité historique. A aucun moment Lacroix ne parle d'un viol. Le roi y voit la conclusion normale d'un jeu de séduction et non une relation sexuelle contrainte puisque c'est le couvercle et non ses deux auxiliaires qui « livr[e] le patient à sa merci »³. La domination typiquement masculine contraste avec l'allure féminine du roi. Ce dernier se distingue peu du comportement des héros de Lacroix qui se soumettent à l'objet de leur désir jusqu'à ce que l'envie soit plus forte que les convenances.

Pour ramener le roi à des pratiques normales, Saint-Luc se faire passer pour « un ange exterminateur qui porte glaive de feu, et tue les méchants plus dru que le tonnerre »⁴. Il lui impose de changer de vie : « Donc renonce aux débauches et ordures qui font au ciel pleurer la Vierge ; chasse tes mignons, et, si tu peux, redeviens roi de France tout bellement »⁵. Il renvoie Henri III à l'autorité suprême, celle de Dieu, et se sert pour le convaincre des superstitions qui dominent l'esprit du souverain. Ce *combat* entre le fils et le père se conclut par la victoire du fils qui désire non pas prendre le pouvoir mais rétablir le roi dans ses fonctions et faire de lui ce père tant espéré. Cependant, la victoire est de courte durée car un évêque conseille au roi de « revêt[ir] l'habit de cordelier lorsqu'il s'agira de pécher, d'autant que ce saint costume purifie jusqu'au mal par l'intention »⁶. Le pardon accordé par le religieux montre la corruption de l'Eglise qui tolère l'homosexualité afin de renforcer son emprise sur le pouvoir.

Lacroix dénonce cette proximité entre la religion et le désir déviant⁷. Il parle de Saint-Luc et non de François d'Epinais dans tout le récit. L'association avec l'évangéliste se fait dans l'esprit du lecteur à chaque fois que son nom est cité, créant ainsi un sentiment de malaise. Il remarque également que le roi fait composer un « beau missel amoureux »⁸

¹ *Ibid.*, p. 254.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁷ L'expression renvoie aux critères de la psychanalyse.

⁸ Paul Lacroix, *Soirées*, I, p. 257.

dans lequel se trouve un portrait Saint Luc l'évangéliste, surmonté des armoiries de Saint-Luc, François d'Épinay. Lacroix accentue la provocation en indiquant que « le vers soi-disant bucolique de Virgile : *Formosum pastor Corydon ardebat Alexim* »¹ accompagne le portrait. Le blasphème est assumé même si Lacroix ne divulgue pas la suite du vers – délices de son maître.

Les tentatives de ce séducteur dérangent le lecteur mais le bibliophile désarme la critique en recourant au comique de la farce. Le rire met donc à distance les horreurs de l'histoire et participe à cette stratégie de transgression. La critique du pouvoir tient dans cet Eros pervers et déviant. Le roi, père de la nation, peut-il tout se permettre, même abuser d'un homme, au nom de ses plaisirs ? La volonté de marquer les esprits est évidente. L'homosexualité est entourée d'un tel tabou qu'elle ne s' imagine que dans le cadre de l'histoire, à travers une figure dont l'homosexualité est tournée en dérision à l'époque. Lacroix rabaisse doublement la figure paternelle en insistant sur ses préférences qui ne laissent aucune chance à la conception d'un dauphin et en soulignant la perversion de l'Eros qui pousse au viol d'un homme. L'écriture se transforme en acte de rébellion et prouve sa volonté de prendre la place du père.

C) Devenir un homme

Le meurtre du père a pour but de le remplacer auprès de la mère. Cet inceste reste symbolique dans l'œuvre du bibliophile. L'œdipe ne s'accomplit pas complètement car il n'existe pas de véritable lien maternel entre les *filis* et les femmes qu'ils convoitent. Il se situe plutôt dans la révolte contre le pouvoir du père qui mène à la prise de conscience de sa propre impuissance et enferme le fils dans une mélancolique solitude. Ainsi, Caillette est le témoin impuissant de l'amour naissant entre Diane de Brézé, sa dame et presque sœur, et François I^{er}, dont la réputation de séducteur n'est plus à faire. Le Dauphin Louis adopte une attitude différente. Il convoite Agnès Sorel, la maîtresse de Charles VII, afin de surpasser son père d'un point de vue politique – il mène la Praguerie – et intime. A travers ces deux exemples, nous étudierons de quelle manière la mélancolie et la révolte sont deux réactions possibles de l'œdipe qui conduisent au soulèvement populaire. L'érotisation de l'histoire devient alors une réaction esthétique et idéologique qui insiste sur la mise à mort du père.

¹ *Ibid.*, p. 257. Le vers de Virgile se traduit ainsi : « le berger Corydon brûlait pour le bel Alexis ».

a) La mélancolie

La mélancolie gagne les œuvres du bibliophile à travers le personnage de Caillette. Amoureux depuis l'enfance de Diane de Brézé, il constate avec peine et impuissance que le roi a jeté son dévolu sur la jeune femme. Ne pouvant la défendre, il sombre dans une profonde tristesse. Caillette représente à la fois l'idéal du chevalier courtois et le poète mélancolique romantique. Il préfigure les héros mis en scène par Hugo dans ses drames¹. Les nobles valeurs se rencontrent dans la figure d'un fou qui oppose sa majesté d'âme aux pulsions sexuelles de son souverain. Mais Caillette est enfermé dans ses idéaux au point de subir les événements et de devenir un amant contemplatif et mélancolique. Lui seul sait aimer mais cela a-t-il encore un sens à son époque ? Comment dès lors le parcours de Caillette devient-il le symbole de l'échec des romantiques de la première génération ?

Caillette est un héros en lutte contre l'ordre social. Spectateur impuissant des désirs de son roi, il fait de Diane l'enjeu d'une lutte de pouvoir et d'un renversement des valeurs amoureuses. Il est le seul personnage sublime au milieu de la corruption morale de la cour. Malgré son *déguisement* – il ne porte pas son costume de fou mais des vêtements communs –, « son air distingué et sa tournure élégante n'en étaient que plus remarquables sous cet accoutrement vulgaire »². Pourquoi alors est-il devenu fou du roi ? Lors du baptême du fils du connétable, François I^{er} désigne Caillette comme successeur de son père qui s'est pendu, honteux d'avoir été vaincu par Triboulet. « Le roi commandait, il fallut bien obéir »³, malgré les réticences de M. de Saint-Vallier et du connétable qui pensaient que les qualités morales et l'instruction de Caillette n'avaient pas leur place à la cour. Le jeune homme n'est pas maître de son destin et devient fou sans le vouloir. Il considère cette charge comme une « humiliation »⁴. Seule l'amitié de sa famille d'adoption et l'amour qu'il porte à Diane lui permettent de supporter cette « dégradation »⁵. Caillette refuse de penser que cette charge est un honneur à cause de son éducation et il se distingue de ses prédécesseurs par une attitude austère et sage au point que « François I^{er} s'aperçut bientôt qu'il s'était donné presque un maître sous l'apparence d'un bouffon, et soumit toutefois sa liberté de gentilhomme aux conseils, aux reproches même de ce philosophe à marotte »⁶. Caillette a conscience qu'il n'est pas fait pour ce monde. C'est ce que lui confie M. de

¹ Nous pensons par exemple à Ruy Blas, homme du peuple qui se comporte mieux qu'un noble.

² Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 263.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 259.

Saint-Vallier : « Le destin s'est trompé, te faisant naître fol en office royal plutôt que comte ou baron »¹. Il s'oppose donc à cette fatalité en laissant à Triboulet le soin d'amuser la cour.

Caillette se rapproche d'Œdipe puisque la honte de ses origines ressurgit dans ses actes. Ses qualités morales sont autant d'exemples d'une impossible filiation avec le premier fou du roi dont il hérite des prérogatives. L'Eros intervient alors et renvoie à Caillette la réalité de sa fonction. François I^{er} désire ardemment Diane, épouse de Louis de Brézé et dame du fou. Ce dernier ne peut interférer dans les actions du roi, son maître et père symbolique. Se révolter implique de sa part de renverser ses propres valeurs et d'aller à l'encontre de son éducation. Or, Caillette est conscient du respect qu'un fils doit à son père². Comment pourrait-il se révolter contre son roi, même au nom de l'amour ? Hésitant toujours entre l'action et l'impuissance, il reste observateur du jeu de séduction qui s'installe et, malgré quelques tentatives pour se substituer à la figure paternelle auprès de Diane, il assiste à la naissance du sentiment amoureux chez sa protégée³. Le comportement de Caillette reflète sa déception au regard de l'Histoire : il est témoin de la corruption de l'Eros et il ne peut rien faire sans renoncer à ses valeurs. L'histoire personnelle de François I^{er} contrarie sa propre histoire. N'ayant aucun pouvoir lorsqu'il s'agit des aventures amoureuses du souverain, il assiste, impuissant, à la transformation de celle qu'il aime en future maîtresse royale.

La mélancolie est la conséquence d'un amour contemplatif qui ne privilégie pas l'action. Elle s'oppose à la frénésie qui s'empare habituellement des personnages du bibliophile lorsqu'il s'agit de satisfaire leur désir sexuel. Déjà touché par le mariage de Diane⁴, Caillette subit le spectacle de l'amour naissant dans le cœur de sa protégée. Il est incapable de dépasser ses tabous afin de favoriser ses propres sentiments. En effet, il n'évoque jamais franchement le désir physique du roi mais suggère à Diane de faire attention à lui : « Oh ! madame [...], attendez pour les remerciemens, et M. de Valois

¹ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, pp. 121-122.

² Parlant de monsieur de Saint-Vallier, Caillette déclare : « Je porterais défi à toutes armes contre quiconque dirait menteusement qu'innocence ne siège sous cette tête chenue ; en preuve du contraire, je verserais mon beau sang goutte à goutte » (Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 253).

³ Lors d'un repas organisé par monsieur de Valois, Caillette est un « témoin clairvoyant et sévère » (Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 174) condamnant ce qui se déroule sous ses yeux. Il assiste, « triste, morose et désespéré », à l'aveu que Diane se fait à elle-même dans un murmure (*Ibid.*, p. 182).

⁴ Depuis le mariage de Diane et de M. de Brézé, Caillette fait preuve d'« un caractère sombre et mélancolique » (Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 256) et semble « las de l'existence » (*Ibid.*, p. 256).

taxera le prix de ses services, qui lui fructifieront au centuple ! »¹. Le lecteur, connaissant la réputation du roi, comprend bien ce qu'il demandera à la jeune femme.

L'unique solution pour échapper à la mélancolie est la mort. Ayant failli à sa mission de préserver l'honneur de sa Dame, Caillette se sacrifie et meurt, comblé par un premier et ultime baiser qui le récompense de son dévouement. Le dénouement du roman est sublime dans cet hommage à la pureté des sentiments mais dans le même temps il représente une conclusion cohérente pour celui qui a voulu rivaliser avec le roi et prendre sa place dans le cœur de Diane. L'œdipe s'achève par la mort du personnage et la célébration de la toute-puissance de ce père qu'il a été incapable de dépasser. L'histoire est écrite et ce combat était assurément perdu d'avance.

Néanmoins, le suicide de Caillette n'est-il pas un échec esthétique ? Le fou est un amant contemplatif qui ne refuse rien à Diane. Il déclare être son « chevalier servant »², se soumet à son bon vouloir et lui prend la main. Ce simple contact le rend heureux. Son amour s'exprime à travers les tremblements de sa main. Il ne pense pas à prolonger ce rapprochement par un baiser : « Le cœur de Caillette battait aussi avec force : il était si près de Diane ! il touchait sa main, il entendait sa voix, il respirait son haleine, il s'enivrait de sa vue »³. L'honnêteté du fou le rapproche des amants courtois des romans de chevalerie. Sa mort, exemplaire, représente tout l'amour qu'il a pour Diane. Il prend son destin en main, s'efface et laisse la place à François I^{er}. Pourtant, Lacroix, comme tout Jeune-France, lutte contre cette vision du jeune homme se contentant d'un amour platonique. Il dote habituellement ses personnages d'une terrible énergie et la férocité sexuelle est l'aboutissement hideux d'un Eros actif. Cela participe à la mise à distance des valeurs des romantiques de la première génération. Même si Caillette n'est pas ridiculisé, son impuissance à assouvir ses désirs symbolise l'échec de l'Eros des premiers romantiques. Le suicide, ultime et sublime solution, marque la défaite de leurs valeurs puisque l'Histoire prouve que Diane poursuit sa relation amoureuse avec François I^{er}, celui qui a fait de la satisfaction de ses pulsions un mode de vie.

La vision amoureuse de Caillette est le symbole de la perte de l'idéal médiéval. Il vit à une époque de transition durant laquelle les hommes utilisent les codes de l'amour courtois afin d'assouvir leurs désirs. La férocité sexuelle devient la norme, favorisant alors

¹ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 106.

³ *Ibid.*, pp. 108-109.

l'essor de l'érotisme du hideux. La mélancolie ne représente plus une solution. Il faut désormais se révolter.

b) Détrôner le père

Le cas du Dauphin Louis est révélateur du rapport du bibliophile à l'Histoire. Lacroix ne s'intéresse pas à l'habituelle représentation de Louis XI comme tyran¹. Il met en scène le jeune homme dans le conflit qui l'oppose à son père et qui a pour enjeu le corps d'Agnès Sorel. En effet, le Dauphin organise la Praguerie afin de s'emparer du pouvoir et de posséder la favorite de Charles VII. Il prétend ainsi tuer symboliquement ce père qui lui refuse toute implication dans la vie du royaume et qui ne l'aime pas². Face à ce sentiment d'impuissance, il choisit de se révolter. Devenir l'amant d'Agnès est un moyen pour lui de s'affirmer en tant qu'homme et de prouver au roi sa capacité à le remplacer et à devenir père lui aussi.

Le Dauphin convoite donc la maîtresse de son père mais cet amour n'est pas partagé. Un succès marquerait la domination du fils sur le père et surtout sur le roi. Etienne Chevalier, défenseur de la dame de beauté, s'interroge sur les motivations du jeune homme : « Notre seigneur le Dauphin besogne-t-il à détrôner son père ? »³. Le double sens du verbe « besogner » favorise la grivoiserie du propos. La femme est l'enjeu d'un affrontement entre le père et le fils et malgré les multiples refus d'Agnès Sorel, Louis n'a de cesse de la poursuivre de ses assiduités, même après l'échec de la Praguerie⁴.

Pouvoir et plaisir sexuel sont intimement liés et guident les tentatives de séduction du Dauphin. Ainsi, lors d'un entretien privé, ce dernier propose à Agnès Sorel de s'allier à lui pour prendre de force la couronne. Sa déclaration d'amour exprime son désir sexuel : il est l'héritier du roi et de ses maîtresses. La femme est un objet qu'on se passe, même de

¹ Isabelle Durand-Le Guern explique que les romantiques s'inscrivent dans la lignée de la représentation traditionnelle de Louis XI comme « symbole de l'obscurantisme médiéval et de la tyrannie monarchique » (Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, op. cit., p. 169) mais ils complexifient cette image en insistant sur la modernité du personnage qui offre la possibilité de « repenser le présent » (*Ibid.*, p. 184).

² Les critiques du Dauphin envers son père « exprimaient le regret de ne participer en rien à l'administration, et d'être relégué dans un injuste oubli, quoiqu'il eût passé l'âge de la majorité des princes. Peut-être proférait-il un souhait coupable contre la vie du roi, qui de tout temps avait senti une aversion involontaire au lieu de la tendresse paternelle » (Paul Lacroix, *LFT*, II, op. cit., p. 76). Face à l'attitude de son fils, Charles VII se compare au Christ et affirme avoir sa croix à porter. Lacroix le représente en larmes, fatigué et se déclarant « le plus malheureux des rois et des pères » (*Ibid.*, p. 238). La figure du roi est une nouvelle fois rabaisée puisqu'il est montré dans une position de faiblesse.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ « Il voulut prendre un avant-goût de la possession de cette belle qu'il se promit de poursuivre avec plus d'adresse et de persévérance, comme s'il eût à cœur de vaincre au moins le roi dans l'amour d'Agnès » (Paul Lacroix, *LFT*, III, op. cit., pp. 332-333).

père en fils. Il est donc légitime que la dame de beauté succombe à ses avances. Le sexe d'Agnès est bien plus précieux que la couronne ! Pour l'avoir, il flatte son ego¹, attise sa jalousie et propose d'aimer chez lui le corps et chez son père l'esprit. Il oppose la relation sexuelle aux sentiments et fait passer le plaisir et le pouvoir par-dessus tout.

Confronté à sa détermination, Louis lui propose un pacte : il remplace son père sur le trône et elle devient sa favorite. Il adopte la posture du chevalier courtois qui se soumet – il se désigne comme « lieutenant »² de sa dame – mais, dans le même temps, il exige d'avoir un baiser et la promesse d'un rapport sexuel futur pour sceller leur accord³. Elle refuse et rappelle que « la personne du roi est sacrée, et aussi sa couronne »⁴. Cette idée est reprise par l'ambassadeur du roi : « Il est écrit aux commandemens de Dieu en la Sainte-Ecriture : Père et mère honoreras afin que vives longuement »⁵. L'ambassadeur utilise un argument d'autorité pour convaincre le Dauphin de faire la paix avec son père. En bon chrétien, Louis ne peut désobéir aux Saintes Ecritures et risquer le déshonneur. Les mises en garde d'Agnès Sorel et de l'ambassadeur sont autant de rappels impuissants de la morale de l'époque. La lutte du Dauphin est finalement une révolte contre l'ordre établi et l'emprise de la religion sur la société. Il faut *tuer* le père en le dépossédant de sa favorite et du pouvoir, et proposer un nouvel ordre social qui établit le *meurtrier* en légitime successeur du roi. Néanmoins, les multiples refus d'Agnès Sorel sont la preuve de l'échec de l'œdipe au moment de la Praguerie.

L'histoire est toujours un cycle où alternent la révolte et la paix, et, une fois devenu Louis XI, il doit affronter les mêmes soulèvements populaires. Pourtant, la situation a évolué puisque le bibliophile constate que « Charles VII y eût succombé ; Louis XI en triompha »⁶. Il a surpassé son père et trouve la résolution de son œdipe dans l'accès au pouvoir et dans le meurtre de la dame de beauté. En effet, le bibliophile relève qu'« en 1446 le Dauphin avait donné un soufflet à la maîtresse de son père, et Agnès Sorel était morte empoisonnée à l'abbaye de Jumièges »⁷. L'addition des deux propositions suggère que le Dauphin est responsable du décès d'Agnès Sorel. Il est donc doublement victorieux de son père, à la fois sur le plan de l'Histoire et de la relation amoureuse.

¹ « Vous êtes toujours la plus belle » (Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 81).

² *Ibid.*, p. 84.

³ Le choix de l'impératif renforce la détermination du Dauphin (« jurez-moi », « baillez-moi », *Ibid.*, p. 84).

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 353.

⁷ *Ibid.*, pp. 353-354.

L'Eros détient la vérité de l'Histoire. En montrant les enjeux de la relation amoureuse, Lacroix détourne l'attention du lecteur mais dans le même temps, dénonce de manière plus efficace les travers du pouvoir. L'image du futur roi est déjà inscrite dans et par l'histoire. Il ne peut représenter une figure positive au vu de sa conception d'un Eros qui s'épanouit dans la brutalité et le viol. Le Dauphin est malgré tout un héros romantique qui laisse entrevoir le roi tyrannique qu'il deviendra à la mort de son père. Contrairement à ses contemporains, c'est l'aspect œdipien du personnage qui intéresse Lacroix, dans son conflit intérieur entre la reconnaissance paternelle et l'incapacité de s'accomplir en tant qu'homme. Louis n'est plus uniquement le représentant d'un Moyen Âge corrompu mais il devient un personnage moderne confronté au même sentiment d'une impossible élévation que connaissent les jeunes écrivains en 1830. Il fait de la révolte une raison d'être et donne l'exemple, avec la Praguerie, d'une possible insurrection populaire.

c) **Le soulèvement populaire**

La Praguerie est-elle si différente de la Révolution de 1789 et de la révolution de Juillet ? L'Histoire est, rappelons-le, un cycle qui répète invariablement les moments de révolte et de paix. La compréhension de l'Eros confère à l'historien une connaissance plus juste des relations de pouvoir. Celui-ci offre au peuple le savoir nécessaire à la compréhension de sa propre histoire et lui donne les armes pour faire ou pour prévenir une nouvelle révolution.

Le peuple obéit aux traditions et respecte le pouvoir conféré à son père symbolique. Par exemple, lors du charivari, inquiet du devenir de Charles VI, il est prêt à se soulever pour avoir des nouvelles. De même, l'annonce du décès de Louis XII est suivie des lamentations des Français. Ils expriment ainsi leur amour pour leur souverain et père. Pourtant, lorsque ce dernier ne joue pas son rôle, ils n'hésitent pas à se rebeller afin de le destituer¹. Les différentes révolutions sont des manifestations du mécontentement populaire face à l'attitude d'un père qui trahit ses fonctions.

Le même sentiment d'impuissance et la même volonté de bousculer l'ordre établi anime en apparence le peuple et le Dauphin. Pourtant, au regard de l'Eros, les motivations de chaque partie divergent profondément. Le peuple refuse de légitimer la relation adultère

¹ L'attitude du peuple rappelle l'analyse freudienne du meurtre du père dans les sociétés primitives. Celui-ci, lorsqu'il abuse de son autorité et entrave les désirs de ses fils, déclenche la rébellion de ces derniers (Voir Freud, *Totem et tabou*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot, Payot, 2001, pp. 199-202).

de Charles VII et d'Agnès Sorel et voue une haine terrible à celle qui a fait oublier au père ses devoirs envers les Français :

On accusa la favorite d'endormir le courage de Charles VII dans les délices du château de Loches, tandis que les Anglais possédaient encore la moitié du royaume. Le bruit des fêtes, des mascarades, de la musique, des festins et des parties de chasse se mêlait sans cesse au bruit des armes, et le roi de France n'était plus que le roi d'Agnès Sorel ; alors Agnès Sorel était reine, et ses conseils intéressèrent son amant à la défense d'une couronne que celui-ci abdiquait avec tant d'indifférence. Dunois, Xaintrailles, Lahire et tous les vrais amis du roi, savaient bien que la *gentille Agnès* avait secondé leurs efforts, *la cause étant la France recouvrer*, ainsi que François I^{er} l'a dit, et ils respectaient celle que le peuple haïssait comme la cause de toutes leurs misères¹.

Lacroix réhabilite l'image que l'Histoire a forgée de la dame de beauté. Les enjeux du pouvoir dépassent la compréhension du peuple qui ne voit que l'emprise charnelle d'Agnès Sorel. Au contraire, elle utilise l'Eros pour insuffler à Charles VII la volonté d'être le père de la nation. Les nobles, habitués à ces jeux de séduction et de pouvoir, ne s'y trompent pas et se déclarent en faveur ou contre celle qui dirige véritablement le pays.

Mais dans le même temps, Lacroix dénonce la manipulation du peuple par la noblesse. La Praguerie aboutit à un soulèvement populaire organisé par des nobles qui n'ont aucune considération pour le peuple. Ils attisent la haine du roi qu'ils rendent responsables de tous les malheurs et favorisent l'amour pour le Dauphin qui se substitue à cette figure paternelle défaillante. En effet, Louis construit l'image d'un potentiel père rassurant et protecteur en partageant leur quotidien et leurs femmes².

La docilité du peuple provient de son ignorance des enjeux de l'Eros. Il ne voit pas la lutte pour le pouvoir et le désir sexuel. La mission de l'homme de lettres est de l'amener à comprendre toutes ces implications pour qu'il maîtrise son histoire et qu'il ne commette plus les mêmes erreurs.

Les romans historiques de Paul Lacroix sont le reflet de ses prises de positions idéologiques. Comme ses camarades, il est confronté à la désillusion et peine à trouver un sens à ce monde trahi par le roi, ce père symbolique. Le dénigrement permanent de la

¹ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 62.

² Le Dauphin déclare : « j'ai pitié du bonhomme de peuple qui me crie merci, et [...] je ne suis maître de faire ce qui conviendrait » (*Ibid.*, p. 144) ; « vous me conterez les nécessités de ce bon peuple que je veux aider ! » (*Ibid.*, p. 151).

figure royale exprime sa déception, sentiment renforcé par la certitude de l'abandon de Dieu.

Chapitre II – La conscience d’un monde sans dieu

Les romantiques ont la vision d’un monde dans lequel Dieu n’a plus sa place, laissant l’homme isolé et orphelin. Lacroix ne fait pas exception et la violence de ces récits prend alors sens comme expression de la perte des valeurs morales qui régissent la socialité des rapports humains. La structure de l’œdipe renvoie à ce sentiment d’abandon et fait prendre conscience à l’individu de sa « solitude désespérante »¹. L’écrivain se place alors en marge de la société et devient un observateur critique des mœurs de ses contemporains.

L’érotisation de l’histoire exprime la déception du jeune Lacroix. L’Eros symbolise la quête du sens de la vie, quête dont l’échec est prévisible tant le désir se fonde sur l’exploration des perversions humaines. Pour Lacroix, la vérité de l’érotisme réside dans cette victoire du hideux sur le beau, ou plus généralement du mal sur le bien. L’écriture offre une vision sombre du monde et isole l’écrivain, le seul capable de comprendre les mutations de la société. Comment cette déception se manifeste-t-elle dans l’œuvre de Lacroix ?

En donnant *corps* à l’Histoire, le bibliophile exorcise les violences vécues durant les différentes révolutions et ainsi porte un regard critique sur sa propre société. Il présente alors une vision pessimiste de l’Eros fondée sur la mort de l’amour courtois, et plus généralement de toute la noblesse de l’ancienne époque. Il accentue enfin son analyse en s’appuyant sur un stéréotype : la perversion de l’homme d’Eglise.

A) Le corps, révélateur de la violence de l’histoire

Explorer les limites du corps, l’outrager et le brutaliser sont autant de moyens de mettre à distance la violence connue lors des bouleversements politiques puisque « le réel mutilé – concrètement ou symboliquement »². L’histoire personnelle rejoint ainsi la grande histoire dans cette vérité qu’exprime le corps : l’abandon de Dieu, particulièrement visible dans la mise à mort de jeunes innocents.

a) Le crime des pingres

Dans *La Danse macabre*, le point culminant de l’horreur a lieu avec le *crime des pingres* ou *d’épingles* qui consiste en la crucifixion et la torture d’un jeune enfant chrétien la nuit du vendredi saint. Le choix de la date est symbolique car ce jour marque la

¹ Pierre Laforgue, *L’Œdipe romantique*, op. cit., p. 123.

² François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, op. cit., p. 64.

crucifixion et la mort du Christ. Sacrifier un enfant est pour Lacroix une manière de tuer le Christ et de souligner que Dieu, le père, ne peut exister dans un tel monde. Le bibliophile dénonce avec ce sacrifice les perversions de l'histoire en s'inspirant d'un fait réel et atroce qui s'est déroulé en 1179 et qui a donné son nom au cimetière des Saints-Innocents¹. La théâtralité de la scène appelle une lecture idéologique : le sacrifice d'un innocent montre la corruption de l'époque médiévale mais aussi celle du lecteur qui se complaît dans de telles lectures.

Mais l'aspect ludique de l'écriture de Lacroix ne doit pas être oublié. Ce passage s'appuie sur des stéréotypes puisque le sacrifice est fait par trois juifs et une bohémienne, coupables désignés de toute action répréhensible, ce qui dédouane les *gentils* chrétiens. Il dénonce ainsi le fanatisme qui pousse certaines personnes aux plus ignobles extrémités. La torture devient voluptueuse et fascinante, et le corps martyrisé de l'enfant se transforme en objet érotique transgressif. Le bibliophile accompagne enfin ce passage d'une parodie de la scène de reconnaissance. Benjamin apprend qu'il est le fils de l'un des trois organisateurs du sacrifice et se retrouve confronté à un conflit œdipien : tuer symboliquement ce père et favoriser ses amours, ou se placer sous son autorité.

1. Le fanatisme religieux

Le meurtre d'un enfant est un « acte de fanatisme religieux très-fréquent au moyen âge, surtout en Allemagne »². Le bibliophile alterne les précisions d'ordre historique à la description du sacrifice afin d'inscrire l'histoire dans le hideux et diminue la tension dramatique qui entoure la mutilation du corps. Cependant, évoquer la crucifixion ne suffit pas. Il entoure la scène d'un érotisme pervers puisque deux des trois juifs se délectent de la mise à mort du petit.

Giborne, l'épouse de Macabre, fournit l'enfant aux trois juifs et participe au supplice en récoltant le sang versé. Elle leur apporte son aide, comme elle l'a fait avec les chrétiens en allant « nue et déchevelée »³ en 1434. Lacroix s'amuse toujours autant à malmenier son lecteur en apportant cette précision érotique au cœur de l'intrigue. Le sacrifice d'un enfant est un acte banal. Giborne en discute froidement, certaine d'accomplir

¹ Sous le règne de Philippe-Auguste, « on le bénit [le cimetière] sous l'invocation des saints Innocens, ou plutôt de saint Innocent, en l'honneur d'un enfant, appelé Richard, que les Juifs crucifièrent à Paris en 1179, et dont les historiens racontent les miracles opérés par la vertu de ses reliques » (Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 63). Voir à ce sujet Pierre-André Taguieff, *La judéophobie des Modernes : Des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 266.

² Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 270.

³ *Ibid.*, p. 239.

correctement son rôle, puisque cela se pratique couramment chez les Bohémiens¹. Elle échange ses services contre de quoi satisfaire son appétit et ne montre aucune réticence. Le roman est le lieu d'une critique du « fanatisme religieux »² et dénonce les comportements extrêmes. Le bibliophile montre aussi que l'histoire est un cycle et que les événements se répètent invariablement. Giborne alterne entre chrétiens et juifs ; un enfant est une nouvelle fois sacrifié dans ce cimetière. On ne peut échapper à l'histoire, qui se vide alors de son sens pour ne laisser dans les mémoires que les faits les plus ignobles.

Lacroix prend de la distance avec l'action et la qualifie de « meurtre raffiné »³ ! Il poursuit avec la description des « préparatifs sanguinaires »⁴ de ce crime que Culdoë « croyait agréable à son Dieu »⁵ et suscite instantanément la pitié et les frissons du public. Néanmoins, le verbe « croyait » marque la distance de l'auteur avec les actes de son personnage. Le bibliophile garde son image d'historien et n'est qu'un observateur objectif de ce qui se déroule. Il fait alors la liste des instruments utilisés et insiste fortement sur la douleur de l'enfant. La cruauté déployée est telle que Lacroix se voit obligé de briser ce rythme et intègre une leçon d'étymologie au milieu de sa description. L'instruction prime sur la bienséance et offre un moment de répit au lecteur qui hésite entre deux attitudes devant tant de violence : condamner les faits ou s'en amuser, car il perçoit la volonté de l'auteur et s'associe au jeu. Il assiste alors à l'exécution du sacrifice qui allie la perversion au plaisir érotique de deux des participants.

Culdoë dirige la scène et Nathan lui obéit, « fanatisé à la vue de ce sang »⁶ et chantant « avec ferveur »⁷ pour accompagner le supplice. Les aiguilles sont enfoncées lentement dans les chairs de l'enfant ; le sang gicle ; la torture l'épuise ; il hurle quand on lui tranche ses parties sexuelles ; Culdoë trempe ses lèvres dans le sang de la tendre victime et Croquoison, qui ne partage pas les sentiments de ses deux compagnons, met fin à cette délectation en plantant un couteau dans le cœur de l'enfant pour arrêter ses cris. Ces « délicieux supplices »⁸ ramènent le lecteur à l'imaginaire érotique sadien et au plaisir ressenti dans la cruauté. Culdoë et Nathan partage la même fascination face à ce corps

¹ « Les sorciers et devineresses de Bohême ont accoutumé semblable maléfice » (*Ibid.*, p. 240).

² *Ibid.*, p. 240.

³ *Ibid.*, p. 274.

⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁵ *Ibid.*, pp. 269-270.

⁶ *Ibid.*, p. 274.

⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁸ Nous reprenons ici le titre d'un colloque qui s'est tenu en décembre 2006 à Dijon : *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*.

mutilé. Ils prennent conscience de leur supériorité grâce au pouvoir ô combien excitant de donner la mort. Ils dépassent l'histoire personnelle et accèdent, grâce à l'érotisme, à la vérité de l'histoire collective qui montre que la violence est caractéristique de l'époque. La reproduction fidèle de cet épisode comble ces deux participants qui se rejoignent dans une communion mystique et érotique que le lecteur ne peut approuver. L'accumulation de détails horribles et inhumains qui semblent venir tout droit d'une autre ère fait de ce Moyen Age un monde rempli de barbaries.

Ecartons-nous un moment de cette analyse érotique du crime des pingres afin d'étudier la prise de position idéologique de Lacroix. Il ne faut pas faire de cette scène une lecture anti ou pro-sémite. Le comportement de Culdoë est stéréotypé. Lacroix est en plein jeu littéraire lorsqu'il le fait parler. Le juif est possédé par « l'esprit de l'abîme »¹ et « pass[e] pour avoir des extases »² : c'est un élu du diable qui accomplit ce qu'un homme lucide ne peut effectuer de sa propre volonté. Il a pour mission de venger les juifs des actes barbares des chrétiens et marche sur les pas de ses ancêtres en reproduisant ce que les juifs de Pontoise avaient effectué dans ce même lieu. Il suit l'ancienne coutume hébraïque, parle avec une indiscutable autorité et agit pour se venger des chrétiens en sacrifiant un de leurs enfants. Le lecteur ne ressent aucune sympathie pour cet homme terrible qui, au moment de planter la première aiguille dans le corps du petit, s'exclame : « Mort au Christ ! »³.

La folie juive équivaut à la folie des chrétiens qui ont fait subir des violences similaires aux enfants d'Israël. Lacroix ne peut mettre en scène les *bons* chrétiens sans s'attirer les foudres des lecteurs et être soumis à la censure. Les excès de cruauté de Culdoë sont un moyen pour lui de faire réfléchir le lecteur sur les torts qu'on attribue traditionnellement aux juifs. Ainsi, il place dans les paroles de ce personnage une apologie de la vengeance : les chrétiens ont fait souffrir les juifs au point que la seule réaction possible est la violence. Pourrait-on en vouloir à un homme qui a vu sa famille mourir sous les coups des chrétiens ? Lacroix avait déjà montré comment les Français profitaient de la richesse des juifs et que les puissants les maltrahaient pour faire plaisir au peuple. Ce

¹ *Ibid.*, p. 271. Culdoë demande ensuite à ses compagnons d'avoir « fiance entière à l'esprit qui [le] possède » (*Ibid.*, p. 274).

² *Ibid.*, p. 273.

³ *Ibid.*, p. 274.

raisonnement, déjà présent chez Walter Scott¹, est ici poussé à l'extrême. Le lecteur ne peut prendre parti et voit une autre conséquence du fanatisme religieux.

La mise en scène du personnage du juif joue donc avec les stéréotypes et participe à une revendication esthétique – l'essor du hideux – et idéologique. L'Eros contribue à la gêne du lecteur par sa présence surprenante et outrageante dans cette scène de torture. La violence sexuelle et religieuse est taboue lorsqu'elle touche les enfants. Ici, Lacroix franchit les limites du bon goût et du tolérable, et livre un des passages les plus atroces de son œuvre. Le parallèle entre la crucifixion de cet enfant et celle du Christ se fait dans l'esprit du lecteur qui désormais a conscience que Dieu a définitivement abandonné ce monde. L'innocence ne survit pas face au fanatisme religieux.

Le lecteur espère un instant de repos, surtout après une telle scène, mais le bibliophile prend plaisir à déjouer cette attente et accumule les situations *inconfortables* : Jehanne, prisonnière consentante de Benjamin, revient à la réalité en entendant le cri de douleur surhumain poussé par son fils alors que Culdoë lui coupe ses parties génitales. Elle s'élançait, nue et tremblante, hors du lit du fossoyeur mais ce dernier la garde près de lui en invoquant la présence de sorciers puis en proposant d'inspecter le cimetière à sa place. Lacroix renforce alors l'ironie de la situation : le père de Benjamin et ses compagnons sont ceux qui torturent l'enfant, plaçant de manière surprenante le conflit œdipien au cœur de l'intrigue.

2. *L'œdipe comme condamnation de la violence*

Le crime des pingres est aussi marqué par l'œdipe. Benjamin rejoint les trois hommes au beau milieu du sacrifice de l'enfant de Jehanne – il l'ignore à ce moment du récit. Croquoison, qui l'a recueilli, lui révèle alors l'identité de son véritable père, un riche juif. Au lieu des traditionnelles embrassades et scènes larmoyantes, Benjamin renie son père et désavoue ses actes :

- Ce fâcheux n'est autre que Benjamin mon fils, c'est-à-dire le vôtre, Culdoë ; il le faut associer à notre vœu.
- Eh quoi ! par la morbleu ! reprit Benjamin frappé d'étonnement et d'indignation ; c'est vous, monsieur mon père qui venez de répandre ce pur sang par détestable maléfice ? A ce compte je serais fils d'un assassin ? Non, vous n'êtes pas mon père.....
- Ceci est l'oracle de nature, interrompit Culdoë se précipitant aux bras de Benjamin qui le repoussa fièrement : mon fils, mon cher et aimé fils, toi que j'avais perdu naguère, c'est moi qui suis ton seul et véritable père !

¹ Nous pensons par exemple au sort réservé à Isaac York tout au long de l'intrigue d'*Ivanhoé*.

- Vous mon père ! s'écria Benjamin avec une méprisante incrédulité qui fit bientôt place à un respect involontaire ; s'il faut que je sois votre fils, ce qu'à Dieu ne plaise, en quel lieu et à quel moment me donnez-vous ce nom ?
- [...] Benjamin, je ne suis ton père, mais bien icelui, Balthazar-Culdoë, riche juif, maître de la Boîte-aux-Lombards.
- Las ! je renie ma vie, dit tristement Benjamin, j'eusse préféré être issu d'un chétif et honnête gagne-denier ! [...]¹

Ce passage, parodie de la mélodramatique scène de reconnaissance, place les personnages dans un conflit œdipien. Benjamin apprend qui est son père mais il refuse cette filiation car sa morale ne peut accepter le sacrifice d'un innocent mais surtout parce que cette révélation contrarie ses désirs. Ses origines juives le marquent d'un signe indélébile et le mettent à l'écart de la société. Il ne peut plus être l'amant de Jehanne, la belle chrétienne. Son père, son nom et surtout son sang sont des obstacles à la réalisation de son bonheur.

Mais l'œdipe est incomplet car Benjamin subit malgré lui la domination paternelle et ne peut s'y soustraire. Culdoë reprend ses droits et lui impose sa conduite. Au lieu de lutter, le jeune homme est affecté par une profonde résignation et son rejet ne se manifeste que par des mots. Pourtant, Benjamin se révolte : il ne participe pas au sacrifice perpétré en l'honneur de ces retrouvailles. En effet, Culdoë désire que son fils partage son exaltation et lui propose de conclure un pacte avec le sang de l'enfant. On est ici en présence du véritable pacte démoniaque du roman qui souligne l'emprise que le juif a sur son fils. Être complice du crime des pingres est, pour Benjamin, une acceptation de ses origines et de l'abandon de son désir pour Jehanne. Il le refuse, débute ainsi son parcours vers la rédemption et met à distance l'autorité paternelle. Il s'enfuira malgré tout avec les trois juifs au son du rebec de Macabre. La musique clôt le sacrifice et marque l'approbation du démon : le sang a été versé et l'offrande est favorable !

L'Eros entre en conflit avec l'autorité paternelle. Jehanne est l'enjeu de la révolte de Benjamin. Il doit s'affranchir de la domination de Culdoë et renier ses origines afin de vivre pleinement sa passion pour elle. Condamné pour sa participation au crime des pingres, Benjamin se retrouve au pilori en compagnie des trois autres juifs. Il a disculpé Jehanne de tout soupçon concernant la mort de son fils et a nié toute implication dans le sacrifice. Apprenant cela, elle se précipite pour le sauver en l'épousant comme le permet une tradition populaire. Ce mariage donne à Benjamin l'occasion d'assumer ses désirs et de se révolter contre son père. Ayant été baptisé enfant, il est considéré comme catholique

¹ *Ibid.*, pp. 284-285.

s'il renie ses origines. L'union avec Jehanne est possible au prix de cette apostasie. Il entre ouvertement en conflit avec son père qui le maudit en apprenant sa conversion. La fureur de Culdoë provoque l'animosité de la foule et aucun pardon ne sera possible pour le père.

Le mariage permet la résolution de l'œdipe. Le jeune homme a provoqué la mort de son père en refusant ses origines, acte qui l'autorise à épouser la seule figure maternelle du roman. Résolution positive mais corrompue par le viol de Jehanne et le *meurtre* conscient du père. Le bonheur se fonde sur la trahison, les brutalités sexuelles et l'aveuglement de la passion amoureuse.

L'écriture ludique de Lacroix dépasse le bon goût et interpelle sur les atrocités de l'histoire. Les actes de fanatismes, exécutés au nom de Dieu, entraînent la réprobation du lecteur et lui font prendre conscience que ce cycle de violences ne peut être brisé, malgré le sacrifice d'innocents.

b) La mort de Mathilde et de Jacquet.

La mort de Jacquet et de Mathilde est caractéristique de l'esthétique de l'excès mais la violence inouïe dont fait preuve le bibliophile à l'égard de ces deux jeunes amants mérite notre attention.

Les retrouvailles pathétiques de Jeanne et Jean se font face au cadavre de leur jeune frère dont il ne reste plus qu'un « affreux mélange de membres rompus »¹, qu'un « débris informe et repoussant, bras et jambes séparés du tronc, des os et des chairs en lambeaux et en éclats »². Mathilde, elle, meurt sur un cheval au galop, la tête fracassée contre un mur alors qu'elle fuyait le bâtard de Bourbon.

Le corps de ces deux personnages exprime la violence de l'histoire. En effet, Mathilde et Jacquet subissent les conséquences de la Praguerie. Leur histoire personnelle influence la grande histoire mais l'échec de la révolte est aussi celui de leur amour. Ils sont également tous deux victimes de l'Eros et d'une vision de la socialité des rapports amoureux dictée par la littérature courtoise.

1. Deux victimes de l'Eros

Mathilde a donné à Jacquet les clés de la ville et a permis aux Taupins d'entrer dans Saint-Maixent. Voulant rejoindre le jeune garçon qui est sorti secrètement rejoindre son frère, elle affronte le danger et meurt horriblement. S'enfuyant sur un cheval au galop, « la

¹ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 306.

² *Ibid.*, p. 309.

malheureuse oublia de baisser la tête en passant, et son crâne fut fracassé contre la pierre de la voûte, où sa cervelle jaillit en éclaboussures »¹. Le bibliophile ne s'attarde pas sur la description de la mort de la jeune fille. L'économie de mots dont il fait preuve rappelle la rapidité de l'action et surprend le lecteur qui ne s'attend pas à un tel dénouement. L'écrivain s'amuse malgré tout à provoquer le dégoût en précisant que Charles VII, se précipitant vers un corps qu'il croit être celui d'Agnès Sorel, trouve celui de Mathilde et saisit « une tête sans crâne, horriblement fracassée »².

Le bibliophile agit de même lors de la mort de Jacquet. Apprenant le décès de sa bien-aimée, le jeune homme supporte ses malheurs dans un état d'« amoureuse extase »³, sans se plaindre ni se lamenter. Son courage impose le silence à ceux qui l'insultent alors. Il subit l'écartèlement en hurlant son amour au lieu de crier de douleur. « Le fouet retentit de nouveau, les chevaux se précipitèrent d'un nouvel élan, mais ils rompirent l'obstacle qui les avait arrêtés, et entraînent loin de là leurs cavaliers, emportant des débris humains tout sanglans »⁴, constate le bibliophile. Néanmoins, Jacquet est encore en vie et exprime une dernière fois son amour avant de mourir : « Aussi bien, ne pouvais-je vivre davantage en ce monde où Mathilde n'est plus »⁵. L'idéal courtois est un échec qui se conclut sur la mort tragique de deux enfants⁶.

Lacroix fait de brèves descriptions de la souffrance des deux amants mais celles-ci sont efficaces. Il joue avec l'imagination du lecteur grâce à l'imprécision des mots utilisés. Mais ces deux corps expriment surtout l'échec de l'histoire. Ils sont victimes de leur vision de l'amour mais aussi de la corruption du désir des adultes qui les entourent. Ainsi, Mathilde se comporte comme la dame de Jacquet et attend de lui une obéissance absolue. Elle s'aventure hors du château car il lui a enfreint ses ordres et elle veut le rejoindre. Elle affronte donc le danger avec une « audace supérieure à son âge »⁷. Son comportement est déplacé pour une jeune fille mais il est aussi très romanesque, digne des romans courtois qu'elle lit avec passion. Elle est alors poursuivie par le bâtard de Bourbon qui la prend

¹ *Ibid.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶ Mathilde a treize ans et Jacquet est âgé de quinze ans. Le terme « enfant » est régulièrement utilisé pour les désigner.

⁷ *Ibid.*, p. 180.

pour Catherine la Pucelle ou Agnès Sorel¹. Si elle est rejointe, elle subira le sort qui attend les deux femmes : un viol. De son côté, Jacquet meurt à cause de la trahison de son frère Ambroise. Ce dernier se venge ainsi de celui qui a aidé Jeanne à s'échapper de l'*in-pace* et qui a mis un terme à ses amours incestueux.

La fin tragique de ces deux personnages souligne que la société perd ses valeurs puisque leur amour, un des plus innocents des récits historiques de Lacroix, est voué à l'échec. Le bibliophile se moque même du désir de Jacquet de se retrouver avec Mathilde dans la mort. Jeanne réunit les deux amants dans le même cercueil. La dernière volonté de son frère est respectée². Néanmoins, Lacroix choque le lecteur en constatant que « ce cadavre déjà infect n'ouvrit pas les bras pour recevoir son amant, comme Héloïse reçut Abeilard dans la tombe nuptiale »³. Ce brutal retour à la réalité du corps de la jeune fille rabaisse la comparaison avec l'amour qui unit Héloïse et Abélard. Il n'y a ni amour heureux, ni merveilleux dans le monde réel.

La mort atroce de Jacquet et de Mathilde souligne l'absence de Dieu puisque leur amour sincère et sublime n'a pas survécu à la violence de l'histoire et à la perversion de l'Eros. Cet abandon se double d'un autre, plus terrestre : le roi n'a pas accordé son pardon à Jacquet et le condamne à être écartelé. Lacroix fait alors une vive critique du pouvoir dans lequel le roi ne joue pas son rôle de père et sacrifie un fils *innocent*.

2. *La critique du pouvoir*

Jacquet est un « courageux enfant »⁴. En le désignant ainsi, le bibliophile gagne les faveurs du lecteur et dramatise l'action. En effet, c'est un jeune garçon qui est condamné à être écartelé. La foule se délecte par avance de cette « partie de plaisir »⁵ : c'est une « nouveauté »⁶ de voir un noble mourir de cette manière. La cruauté de la foule est ainsi mise en valeur puisque la mort est un spectacle qui procure une grande satisfaction.

Le roi a promis cette mort à celui qui a livré la ville aux Taupins. Il a prononcé un « serment solennel dessus l'hostie sacrée »⁷ qui, par son caractère sacré, est inviolable.

¹ « Si c'était Catherine la Pucelle, il se préparait à l'empêcher de faire de nouvelles dupes, et si c'était Agnès, il la voyait déjà dans les bras du Dauphin » (*Ibid.*, p. 181).

² « Je vous adjure, mon révérend père, qu'on me place au tombeau non loin de ma dame, afin que nous soyons mariés par la mort, qui tout désunit, mais unira nos cendres » (*Ibid.*, p. 284).

³ *Ibid.*, p. 311.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁷ *Ibid.*, p. 268.

Jacquet doit mourir, peu importent les implorations de Jeanne et d'Agnès Sorel. C'est une question d'honneur, de pouvoir et d'identité car « un roi qui n'accomplit sa parole encourt le mépris des hommes et la vindicte de Dieu »¹. Le peuple doit garder la foi en la justice de son souverain, même au prix du sacrifice d'un enfant. Lacroix constate alors qu'« à cette époque on en usait avec Dieu de même qu'avec les hommes, et, dans les sermens ainsi que dans toutes les circonstances de la vie sociale, on sacrifiait sans scrupule l'esprit à la lettre »². Charles VII ne peut se défaire de sa promesse même si les conséquences lui semblent démesurées.

La mort de Jacquet est le symbole de l'injustice royale et de l'attrait pervers que la peine de mort exerce sur la foule. La stratégie du bibliophile réside dans sa capacité à inspirer la pitié du lecteur. Il fait du jeune garçon une victime sublime des violences de l'histoire, d'un père soumis aux croyances de son temps et surtout de l'Eros corrompueur des adultes qui l'entourent.

Les romantiques insistent sur cette assimilation entre la violence de l'histoire et celle que subit le corps des personnages. Ce dernier est démembré, exhibé, livré à la curiosité malsaine du peuple. Mais il subit surtout les conséquences d'un Eros pervers qui corrompt et détruit les relations innocentes. En malmenant ainsi le corps, le bibliophile insiste sur l'impression que l'époque où la courtoisie dictait les lois des rapports amoureux est révolue.

B) La mort de l'amour courtois

Nous avons évoqué la transformation parodique du roman de chevalerie dans la première partie lorsque nous avons étudié les procédés qui dramatisent l'histoire. Il ne s'agit plus ici de définir le roman historique mais de comprendre quelle est le regard posé sur la société à travers la remise en question des valeurs courtoises.

L'amour courtois repose sur la soumission de l'homme à une femme toute-puissante qu'il déifie³. Mais Lacroix propose dans ses romans une nouvelle interprétation de la séduction courtoise. La société pervertit cet idéal qui n'est finalement qu'un fantasme social transmis par l'éducation des plus jeunes et qui façonne leur imaginaire sexuel.

¹ *Ibid.*, p. 268.

² *Ibid.*, p. 270.

³ Nous pensons ici à Lancelot, Tristan ou encore à Roméo.

L'échec de l'amour de Jacquet et de Mathilde révèle l'impossibilité de mener à bien ce rêve de perfection amoureuse. Comment alors interpréter l'écart entre la transmission des valeurs courtoises et la réalité du désir sexuel ?

a) L'écart entre l'idéal courtois et la réalité du désir

L'amour courtois est un art d'aimer qui trouve son origine en France, au XII^e siècle. Véritable « révolution d'ordre moral et sentimental »¹, il célèbre la dame et en fait l'objet de toutes les attentions masculines. Cette nouvelle relation à la femme se pratique à la cour mais la tradition du Nord et celle du Midi s'opposent. Au Nord, « l'amour apparaît plutôt comme l'aboutissement, l'épanouissement de la conquête de soi que représente l'acquisition des qualités courtoises »² alors que le Midi, il est « un adultère en imagination, sinon toujours en fait »³ et mérite le nom de « *fin'amor* »⁴. Cette expression insiste sur l'aspect sexuel de la courtoisie. Car l'amour courtois est le reflet d'une réalité sexuelle : « la *fin'amor* n'en reste pas moins associée au désir charnel, tantôt voilé par des euphémismes, des périphrases et des métaphores, tantôt crûment avoué »⁵. L'infidélité est essentielle dans cette pratique courtoise : « le mariage est conçu en effet comme l'un des éléments de la contrainte sociale, alors que la courtoisie repose sur le mérite et le libre don »⁶. Le mariage marque une distance sociale – il faut transgresser les règles – et physique – le mari est un obstacle à franchir. Il s'agit pour l'amant de se montrer digne de sa « 'dame' (de *domina*, proprement l' 'épouse du maître') [qui] apparaît donc toujours comme haut placée par rapport à celui qui la désire »⁷. Dès lors, « l'intensité de son désir amoureux, qui s'adresse à la fois au *cœur* et au *corps* de la dame, se trouve accrue par la difficulté de l'éloignement »⁸.

Le bibliophile hérite lui aussi de cette conception de l'amour mais il ancre plutôt ses récits dans une longue tradition de « la galanterie française, déjà connue dans toute l'Europe »⁹. Il distingue ici la courtoisie de la « galanterie », montrant ainsi l'évolution des

¹ Jean Frappier, « Le concept de l'amour dans les romans arthuriens », in *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 44.

² Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, « Poétique », Seuil, 1972, p. 470.

³ *Ibid.*, p. 470.

⁴ *Ibid.*, p. 471.

⁵ Jean Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'Oc et d'Oïl au XII^e siècle », in *Amour courtois et Table ronde, op. cit.*, p. 8.

⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 471.

⁷ *Ibid.*, p. 471.

⁸ Jean Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'Oc et d'Oïl au XII^e siècle », *op. cit.*, p. 8. Les italiques sont de l'auteur.

⁹ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 129.

pratiques de séduction. Il s'agit d'incarner de nouvelles valeurs, plus proches des préoccupations des contemporains de François I^{er} qui pensent à la satisfaction de leurs pulsions. En insistant autant sur ce changement de représentations de l'amour, le bibliophile donne l'image d'une époque idyllique qu'il semble regretter.

Rares sont les héros qui correspondent à cet idéal courtois dans l'œuvre de Lacroix. Caillette, Jean de La Roche et Béroalde sont ceux qui incarnent le mieux ces valeurs. Ils s'opposent ainsi à la galerie de personnages masculins ignobles et immoraux qui peuplent l'œuvre du bibliophile. Aux côtés des trois héros précédemment cités, il existe quelques figures qui vivent dans une illusoire courtoisie – Etienne Chevalier, Villemanoché et Jacquet. Lacroix se conforme d'ailleurs à la réalité historique : la courtoisie n'existe plus comme idéal au XV^e siècle. Elle est vécue comme une idée dépassée et affronte un quotidien violent¹.

Le respect des règles de l'ancienne courtoisie fait partie de l'éducation des plus jeunes. Boisbourdon, un jeune page, fait preuve d'un comportement exemplaire en défendant la réputation de Catherine, une des dames d'honneur de la reine Isabeau. Il demande à cette dernière un baiser en récompense de sa bravoure, puisque « un baiser de [sa] bouche [lui] plaît mieux que le paradis en l'autre vie »². La représentation du parfait chevalier vient d'un adolescent qui réunit toutes les qualités que ne possèdent pas les adultes autour de lui. L'idéal courtois ne vivrait-il donc que pour dicter les règles de conduite aux plus jeunes, à la manière de la morale des contes ? On perçoit l'ironie de Lacroix lorsqu'il tourne en dérision les codes chevaleresques. La reine accède à la requête de Boisbourdon. Elle ressent de la vanité à « inspirer à un enfant un sentiment qui ressemblait à de l'amour »³. Son égoïsme et son arrogance corrompent le noble sentiment inspiré au jeune homme. Le contraste entre les moqueries des nobles et la sincérité du page offre au lecteur un aspect saisissant de cette perte des valeurs courtoises.

Lacroix diffuse l'idée que le passé est supérieur au présent des personnages. Ainsi, dans *Les Francs-Taupins*, Madame de La Rocheguyon, « se plaignait souvent de la

¹ « Au XV^e siècle, parmi les malheurs de la guerre de Cent ans, ce qui subsistera, çà et là, dans la plus haute noblesse, des manières courtoises de vivre, de sentir, de s'exprimer, ne constituera plus guère qu'un vernis mondain, ou bien un mythe relatif à quelque glorieux passé qu'on feint de faire revivre » (Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 475).

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 34.

décadence de la chevalerie, que les guerres civiles avaient perdue »¹ et elle se souvient de ses succès amoureux passés en citant comme modèle le sire de Boucicaut qui a porté ses couleurs. Pour se remémorer cette époque bénie, elle se fait lire tous les soirs l'histoire de Boucicaut et le cite à tout propos. L'hyperbole caractérise ses propos dès lors qu'ils concernent son regretté chevalier : « M. de Boucicaut fut une rose éclatante au jardin de chevalerie, et ses mérites furent tels que je te souhaite de faire ami qui le vaille »². Elle magnifie le souvenir de son amant au point de le rendre ridicule. La référence permanente à ces souvenirs éclaire le lecteur sur la véritable position du bibliophile : il ne s'agit pas uniquement de célébrer le passé et de recréer un cadre vraisemblable mais bien de montrer au lecteur les mœurs d'une époque et, en les exagérant, de l'amener à réfléchir sur ses propres pratiques de séduction.

L'homme joue désormais avec les codes et prétend se soumettre corps et âme à la femme aimée. Il ne recherche en réalité que la satisfaction de ses pulsions sexuelles et ramène cet amour idéal à une triste réalité. Le bibliophile souligne la différence entre l'enfant et l'adulte. Ce dernier subit la corruption du désir sexuel et utilise les codes de la courtoisie pour favoriser un rapprochement plus intime. La peinture des mœurs révèle la vérité de l'histoire et dénonce l'hypocrisie des comportements.

b) Une prétendue soumission

Les règles de séduction masculines ont évolué depuis le XII^e siècle et l'avènement de cet art d'aimer. Qu'elles soient reines ou filles du peuple, les femmes sont omniprésentes dans les pensées masculines et se transforment en divinités : « à la dame toute-puissante, représentée comme altière, inaccessible, à la dame déifiée, ils [les troubadours] rendent un culte d'adoration, prodiguant les gestes de piété »³. Ainsi, Octavian avoue à Loïse qu'« en l'église comme partout, [il] songe au dames, et [s]'en trouve bien »⁴. Il respecte les attentes de l'homme soumis à sa dame mais la référence à l'église corrompt son propos – l'amour des femmes est supérieur à celui de Dieu. Les hommes proclament toujours leur soumission à un être parfait de grâce et de beauté et n'hésitent pas à laisser leur corps exprimer leur désir. Ils adoptent également la posture du

¹ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 270.

² *Ibid.*, p. 274.

³ Jean Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'Oc et d'Oïl au XII^e siècle », *op. cit.*, p. 8.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 120.

chevalier garant de l'honneur de la femme mais cette dernière change de statut : elle n'est plus la *domina* mais la victime des outrages masculins.

1. *La toute-puissance féminine*

En apparence, la femme impose sa volonté dans la relation amoureuse. D'ailleurs, l'épigramme d'Alain Chartier qui introduit le chapitre consacré à Ambroise souligne la supériorité de la femme sur l'homme¹. Elle est l'objet d'une adoration divine et place l'homme sous son empire. Cependant, ce dernier ne cherche qu'à renverser cette situation à son avantage. Le bibliophile instaure un jeu de référence entre des épigrammes qui célèbrent la toute-puissance de la femme aimée et la réalité du texte qui démontre le contraire. Tout n'est qu'apparence dans les rapports de séductions. Il faut correspondre au *modèle* qu'exige la société afin de pouvoir agir selon ses véritables intentions. Molière faisait l'éloge de l'hypocrisie à travers la conversion de Don Juan². Lacroix va au-delà des limites et expose, en s'appuyant sur la force des pulsions, la perversion qui domine les rapports amoureux.

L'exemple de François I^{er}, digne représentant de « la galanterie française »³, est révélateur de cette prétendue soumission. Ainsi, dans *Le Roi des Ribauds* où il est encore le duc de Valois, il se soumet à la puissance de Marie d'Angleterre, subjugué par son regard : « Je promets de n'aimer autre que vous, sans réclamer don d'allégeance, quand je vivrais cent ans »⁴. Il utilise la conception de l'amour courtois pour provoquer un rapprochement intime, prélude à d'autres plaisirs, et embrasse alors passionnément la main de la reine qui est sur le point de s'abandonner. En se réclamant de l'idéal courtois, il entre dans un jeu de convention et séduit plus aisément la femme convoitée. Devenu roi dans *Les deux Fous*, François I^{er} agit de la même manière. Il se place en serviteur zélé de Diane et lui promet d'accéder à toutes ses demandes afin de mieux la posséder.

Les souverains expriment souvent cette soumission amoureuse qui contraste avec leur pouvoir absolu sur les individus. « Vous savez la prude et honorable amitié que je

¹ « [...] J'ay pris en gré ma pénitence,/Attendant la bonne ordonnance/De la belle qui a puissance/De moy mettre en meilleur party », (Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 88).

² « Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et joui en repos d'une impunité souveraine » (Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, V, 2, Paris, « Petits classiques », Larousse, 2006, p. 120).

³ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 216.

maintiens pour les dames, desquelles je suis zélé serviteur ! »¹, confie Charles VII à Charles d'Anjou. Ce dernier propose au roi de remplacer Agnès Sorel par une autre femme qui saura lui procurer autant de plaisirs. Le souverain accepte volontiers d'échanger celle dont il loue la beauté mais qui s'est éloignée de lui.

Autre roi, mêmes mœurs : Louis XII obéit aveuglément à Anne de Bretagne, celle qu'il aime réellement². Il lui laisse le choix de décider de son sort et déclare être prêt à tout abandonner pour lui plaire, même à devenir prêtre. Le bibliophile remarque également qu'« il bais[e] en pleurant de joie »³ une de ses lettres qu'il pose « sur son cœur »⁴. Cette attitude d'amant sensible contraste avec les intentions réelles du roi. En effet, Louis manipule sa dame. Il lui fait croire que son épouse est toujours pucelle et qu'il se réserve pour son véritable amour. Il joue avec la naïveté féminine et « n'espérait pas un si beau succès de son mensonge »⁵. La sujétion à la dame est factice et sert les envies sexuelles de l'homme.

Cet idéal est néanmoins un passage obligé pour parvenir à la séduire. Ainsi, lorsque Louis XII explique à Loïse, sa filleule, qu'il lui faut un « brave homme d'armes, défenseur de [s]a beauté, et gardien de [s]a vertu »⁶, il utilise les conventions pour se rapprocher de la jeune fille qui ne voit en lui que son bon parrain. Selon lui, la femme doit être protégée par un homme de valeur prêt à préserver ce qu'elle a de plus cher – la beauté et la vertu. Il souhaiterait être ce défenseur et détourne les codes amoureux puisqu'il est marié, que Loïse est sa filleule et qu'il ne peut moralement profiter de cette belle jeune fille. Cette dernière avoue préférer « quelque beau et honnête gentilhomme ne portant épée que par ornement, et mieux appris aux disciplines amoureuses qu'à celles du dieu Mars »⁷. Lacroix montre que les représentations évoluent : chez les jeunes filles, l'amour est supérieur aux valeurs guerrières. Louis d'Orléans défend son point de vue en faisant appel aux dieux et détourne les traditionnelles références amoureuses : « Sais-tu point que ledit Mars plaisait singulièrement à madame Vénus, qui n'aima pas moins le grand chasseur Adonis... »⁸. Difficile de ne pas reconnaître Louis d'Orléans dans le rôle de Mars et Loïse dans celui de

¹ Paul Lacroix *LFT*, II, p. 23.

² « Ce m'est douceur infinie de vous obéir, et s'il vous plaisait de me l'ordonner, je prendrais froc et cilice tout à l'heure... » (Paul Lacroix *Soirées*, I, p. *op. cit.*, 144). « Il ne songeait nullement à s'enfuir, car madame Anne lui avait défendu d'en rien faire » (*Ibid.*, p. 110).

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 116.

Vénus. L'union présagée par leur prénom n'est que le signe d'un rapprochement plus intime et divin.

Le détournement des conventions courtoises révèle l'hypocrisie d'une société qui prône comme valeur la domination de l'homme sur la femme. Il ne s'agit plus de défendre l'honneur mais de l'outrager.

2. *L'idéal courtois confronté à la réalité du désir sexuel*

L'homme doit protéger sa dame contre toute atteinte morale ou physique. Cependant, Lacroix démontre à travers ses récits que cette noble ambition n'est qu'un prétexte pour obtenir un rapport sexuel.

Le roi est un époux manipulateur qui se sert de la morale courtoise pour favoriser ses propres projets adultères. Par exemple, Louis d'Orléans pénètre dans la chambre de sa femme afin de la surprendre en plein adultère. Octavian – l'amant – dissimule celle qu'il croit être Jeanne de France sous un drap et empêche quiconque de s'approcher à l'aide d'une épée. Il est prêt à tout, même à mourir, pour préserver l'honneur de la femme cachée. Il respecte ainsi l'*intention* traditionnelle des chevaliers dans les romans courtois. Lacroix entre dans le secret de la chambre à coucher et conduit son lecteur sous les draps du couple illégitime. La courtoisie ne résiste pas au jugement moral de ce voyeur discrètement orienté par l'auteur. En effet, Lacroix associe la bravoure du chevalier à la bassesse de l'adultère, revisitant et modernisant l'amour de Lancelot et de Guenièvre, en insistant sur la sexualité et le quiproquo. Il met aussi en valeur l'attitude du mari qui ne pense qu'à piéger sa femme, « une franche catin »¹. La violence du nom donné à l'épouse est le fait non de la colère mais de la manipulation. En effet, Louis d'Orléans s'attend à trouver sa femme et l'insulte âprement. Cependant, il loue secrètement son infidélité qui lui permet de rompre un mariage qu'il ne désire plus. La vulgarité est peu présente dans l'œuvre de Lacroix et il faut remarquer qu'ici, elle est le fait d'un roi de France. Le bibliophile critique ainsi la royauté : Louis d'Orléans s'exprime comme un homme du peuple.

Un autre exemple est révélateur de la remise en question du discours courtois de la part de Lacroix. Dans « Les écoliers », Marie, une magnifique jeune fille, est enlevée par don Japhet, aidé d'une troupe d'écoliers menés par Goliath Cacodémon. Béroalde, son amant, pressent le péril durant un sommeil rempli de « plaisirs intimes et [de] belles

¹ *Ibid.*, p. 135.

illusions »¹. Ses rêveries érotiques sont donc troublées par une intuition qui le réveille. Chez le jeune homme, le désir physique accompagne l'amour, il ne le submerge pas. En arrivant chez Marie, il constate sa disparition et éprouve de la jalousie. Lacroix ne décrit pas un amour idéal mais réel. Il prend en compte toutes les émotions qui traversent le cœur d'un amant. Il s'agit également d'une épreuve pour le sentiment amoureux qui passe de l'idéal au concret. Béroalde se comporte alors en véritable chevalier courtois qui n'a pas la noblesse de rang mais de cœur². Il veut retrouver sa dame « avant qu'il [le ravisseur] ait endommagé l'honneur de cette pucelle »³. L'amant est paradoxalement le protecteur de la virginité, bien le plus précieux de la femme qu'il souhaite prendre pour son propre compte. L'enjeu pour Béroalde est de faire passer l'honneur de Marie au-dessus de son désir physique. Il deviendrait ainsi digne d'aimer la jeune fille.

Face à la révélation de l'innocence de sa dame dans cette disparition, Béroalde se sent honteux d'avoir douté d'elle et il « sentit son amour s'augmenter en proportion des reproches qu'il avait à s'adresser »⁴. Il échoue à cette première épreuve – la confiance en l'autre – mais reste fidèle à sa mission. Une seconde épreuve l'attend : échapper à la gratitude des gardes du guet qui le retardent dans sa mission. Il les supplie de le laisser partir de peur qu'un « singulier méchef »⁵ endommage l'honneur de Marie. Dans un récit courtois, les sentinelles le laisseraient partir au plus vite. Ici, ils sont des opposants involontaires à sa mission. Désespéré face aux difficultés, il ne doit sa délivrance qu'à l'ivresse et la fatigue qui endorment les gardes. Le détournement des codes de la littérature courtoise ancre l'intrigue dans la matérialité du désir.

La jeune femme éveille également l'intérêt de ses ravisseurs. L'agresseur se transforme lui-même en défenseur de l'honneur. Ainsi, lorsque Goliath Cacodémon s'apprête à enlever et violer Marie, il la rassure et fait d'elle sa « chère et amée dame »⁶. Lacroix profite du comique de la situation pour dénoncer cette servitude illusoire. Tout n'est qu'apparat. Goliath détourne les codes courtois pour se donner de la contenance. Son unique désir est d'être le premier à abuser des charmes de la jeune fille et les autres doivent attendre leur tour. Il réitère malgré tout sa promesse d'obéir en tout point à sa *domina* mais

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 221.

² « Je fais vœu et serment de ne reposer, boire ni paître avant d'avoir trouvé la gente Marie » (*Ibid.*, p. 227).

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ « L'honneur d'une noble demoiselle veut que je départe en hâte, et possible est qu'un petit délai cause singulier méchef » (*Ibid.*, p. 238). Remarquons l'euphémisme employé par Lacroix pour parler du viol.

⁶ « Ainsi soit comme le désirez, ma chère et amée dame » (*Ibid.*, p. 198).

il impose son choix à Marie. Goliath la considère comme sa « dame et maîtresse »¹, double dénomination qui traduit deux réalités différentes : courtoisie et débauche. Il singe le comportement des chevaliers et profite de sa force physique pour dissuader ses hommes d'outrager Marie avant lui. Le rapport courtois est faussé car il ne se soumet pas réellement à sa dame. Au contraire, il l'assujettit à ses désirs. Homme du peuple, il imite ce qu'il croit être un noble et séduisant comportement mais il ne possède pas les codes qui feraient de lui un véritable chevalier courtois. Il associe ce qu'il imagine – la courtoisie – et ce qu'il vit – la débauche – pour se mettre en scène.

Fidèle à ce qu'il pense être une attitude correcte, Goliath protège Marie mais il reste le chef des écoliers. Il menace de mort ses compagnons s'ils continuent à « témoigner hautement leur admiration concupiscente »² et à manifester une « curiosité lubrique »³ à l'égard de cette belle et séduisante créature. Le contraste entre le désir manifeste des écoliers et la douceur violente de Goliath accentue la frayeur de Marie. Ce dernier essaie de la rassurer pour mieux la dévorer de ses « deux gros yeux dardés sur les siens et un sourire libidineux »⁴ aux lèvres. Regard et sourire trahissent ses réelles intentions. Le ravisseur joue son rôle de chevalier servant à la perfection et préserve Marie d'un outrage⁵. Le lecteur imagine aisément ce que peuvent faire les écoliers pour exprimer « hautement » leur désir. Le choix des mots est important : « libidineux », « concupiscente », « lubrique » sont des adjectifs qui offusquent la bienséance. Lacroix dénonce ainsi les valeurs qui érigent le désir sexuel en code de conduite et profite de cet espace pour interroger le lecteur sur ses propres représentations de la séduction.

Marie est pleinement consciente du danger qui l'attend et confie à don Japhet son bien le plus précieux : « Je vous accepte comme répondant de ma virginité et innocence »⁶. Elle fait de l'Espagnol son protecteur. Sa conception de l'amour courtois s'oppose à la réalité. Elle recherche sa protection et cherche à le soumettre alors que lui n'a qu'une envie : détruire cette pureté qu'elle désire préserver de toute offense.

¹ *Ibid.*, p. 193.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ « Un Picard, gisant et baigné dans les flots de vin, avait le crâne fendu d'un coup de bâton, et râlait encore ; Goliath était son meurtrier et son rival ; l'honneur de la jeune fille venait d'être préservé d'une attaque brutale, au moment d'y succomber peut-être » (*Ibid.*, pp. 205-206).

⁶ *Ibid.*, p. 212.

La soumission masculine est fictive et favorise, à de rares exceptions près, un rapprochement plus intime. Les personnages de Lacroix imitent ce qu'ils pensent être l'amour courtois mais satisfaire ses désirs est plus important que de prouver sa valeur à la femme aimée. De plus, la *domina* n'est plus celle qui est d'un rang social supérieur mais celle qui excelle de grâce et de beauté. L'époux a peu d'importance face au véritable but de la séduction : la relation sexuelle.

c) Un amour victime du désir sexuel

Les romans de Lacroix expriment finalement l'impossibilité d'appliquer les règles de conduite de la courtoisie dans un monde qui fait du plaisir immédiat le but de toute relation. Même si les héros font de leur mieux pour préserver leur dame du danger, ils ne font que retarder l'inévitable, quand ils ne précipitent pas eux-mêmes la chute de la femme aimée.

Lors de la catastrophe qui se produit durant l'éclipse, Benjamin sauve Jehanne d'une mort certaine et l'emmène dans la Loge-aux-Fossoyeurs pour plus de sûreté. Il se comporte en véritable héros mais profite de ce moment pour la retenir auprès de lui. L'abandon de Jehanne est plutôt une défaite qu'elle accepte avec délices¹. Ils sont heureux dans cette chambre maritale au milieu des charniers et vivent leur nuit de noces dans un cadre inquiétant : la faible luminosité et les voix dans le cimetière contribuent à ce qu'elle se sente « *affolée d'amour* »². Elle oublie ce qu'elle est – épouse et mère – et où elle se trouve. Le lendemain, l'aube chassant les effets de cette « ivresse »³, Jehanne « surpr[end] les secrets de la couche misérable d'un fossoyeur »⁴ et revient à la réalité. On a alors une nouvelle opposition entre les deux personnages : Jehanne veut préserver autant que possible son honneur et sa morale. Elle veut avouer son adultère à son époux, se confesser au père Thibault, se retirer dans un couvent ou encore mourir pour donner à Benjamin le temps de s'enfuir. Son amant, lui, ne songe qu'à sauver leur amour par un mensonge et propose de faire mentir le père Thibault.

Nous sommes encore loin du discours amoureux traditionnel dans lequel l'homme agit avec noblesse et est prêt à donner sa vie au nom de l'amour qu'il porte à sa dame. Lacroix reproduit et se moque des paroles échangées entre les amants après la première nuit passée ensemble en accumulant les solutions attendues pour vivre pleinement leur

¹ Lacroix parle de « combat » (Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 214).

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

amour – l'enlèvement, le meurtre de l'époux, la fuite, la solution du couvent – mais il fait de son héros un diable tentateur et malhonnête qui d'une part manque de réalisme¹, et d'autre part ne pense qu'à satisfaire ses pulsions. Que penser de Jehanne qui cède aussi facilement à la tentation ? Lacroix lui-même se moque volontairement de leur attitude en renvoyant le couple à des considérations plus corporelles : « car si les amoureux perdent l'appétit, les amans le gagnent. Ils avaient donc le cœur plus satisfait que l'estomac »². Il s'éloigne ainsi d'une longue tradition d'amants courtois et affirme sa modernité avec la parodie du discours amoureux et la présence du corps.

Les amants sincères échouent à préserver l'honneur de leur dame. Les efforts de Béroalde restent vains face à la violence et à la concupiscence. De même, Jean de La Roche ne protège pas Jeanne du viol et perd ainsi son *titre* de chevalier courtois. Comment s'épanouir dans un amour aussi brutal et sans espoir de bonheur ? La mélancolie de Caillette s'affirme comme une conséquence de l'évolution du désir. Mais comment exprime-t-elle l'impuissance masculine à rétablir l'idéal courtois.

Caillette s'oppose à un double obstacle : monarchique – le fou est le rival de son roi – et sentimental – Diane lui préfère François I^{er}. Il lui est impossible de se réaliser dans cet amour et de respecter les codes courtois. En effet, la dame doit « accorder sa *merci* une fois qu'elle a été méritée par le service et l'éloge ainsi que par sa propre inclination »³. Diane n'attribue pas cette juste récompense à son ami d'enfance, protecteur de sa réputation, mais au roi qui l'a sauvée d'un viol collectif. Le roi a conscience que son pouvoir est supérieur à la courtoisie mais il se soumet malgré tout au jeu des conventions et déclare : « Une parole de votre bouche a sur ma volonté pouvoir que n'a pas violence armée à l'avantage »⁴. La jeune femme embrasse le roi avant de le laisser et lui recommande de l'indulgence envers Caillette. Elle a choisi son chevalier et il s'agit de celui qui voulait lui aussi outrager son honneur ! François I^{er} sait qu'il a conquis le cœur de sa dame et renvoie à son fou les preuves de son échec : « Avez-vous oui comment fut octroyée votre grâce ? »⁵. Victorieux, le souverain retourne auprès de Diane afin de prendre sa récompense.

¹ Il « s'illusionnait sur sa position précaire et se créait une existence plus conforme à ses désirs » (*Ibid.*, p. 221).

² *Ibid.*, pp. 221-222.

³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 473.

⁴ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 234.

La mission de Caillette est un échec. « Demandez raison de cet outrage à madame de Brézé, présentement Diana, femme amoureuse et servante des plaisirs galans du roi »¹, lance féroce son époux, trahi, à M. de Saint-Vallier : sa fille est la favorite du roi et elle veut le convaincre de le gracier en cédant à ses avances. Il humilie son beau-père en qualifiant Diane de « *bonne catin du roi* »² et de « maîtresse et bague du roi »³. C'est une question d'honneur et d'identité. En demeurant auprès du roi, Diane souille le nom de son père et de son époux. Caillette subit les foudres de M. de Saint-Vallier et assume l'échec de sa mission. Cependant, la jeune femme prend conscience de sa position de maîtresse royale et a honte de ses actes. L'amour courtois est corrompu par le désir sexuel et ne peut plus s'épanouir dans cette société.

Les récits du bibliophile se caractérisent par la perte des valeurs courtoises au profit de la satisfaction immédiate du plaisir sexuel. Lacroix dénonce ainsi l'hypocrisie qui régit les rapports de séduction. En effet, l'homme respecte cet héritage courtois et se donne les apparences de l'amant dévoué à sa dame. Mais il le détourne afin de profiter au plus vite d'un rapprochement plus intime. La mélancolie romantique s'explique aussi par cette désillusion face à la réalité des rapports amoureux. La courtoisie est bafouée par cet Eros pervers et le poète se sent à l'écart de cette nouvelle manière d'aimer.

Les Jeune-France refusent malgré tout une posture d'amant contemplatif et mélancolique. La fin de l'innocence, marquée ici par la mort de Jacquet et de Mathilde ou la torture érotique de l'enfant de Jehanne, se retrouve chez Janin, Karr ou encore Borel. Le noble mais inutile enterrement préparé par le narrateur de *L'Âne mort* ; le dernier baiser échangé avec le cadavre de la femme aimée dans *Sous les Tilleuls* ; le destin de Vengeance, élevé dans le but de réhabiliter le nom de son père, sont autant de manifestations de la corruption de l'Eros et de la perte des valeurs courtoises. L'horreur qui accompagne la mise en scène des amours sincères est le moyen de lutter contre cette *déshumanisation* des rapports entre hommes et femmes. En révélant brutalement le lecteur la *mécanique* du désir sexuel, l'écrivain le confronte à sa propre conception de l'amour et l'amène à réfléchir à ses pratiques.

¹ *Ibid.*, p. 302.

² *Ibid.*, p. 304. Les italiques sont de l'auteur.

³ *Ibid.*, p. 305.

La mort de l'amour courtois exprime finalement la solitude du jeune homme qui, en 1830, ne s'adapte pas à ces nouveaux codes amoureux. Se tourner alors vers la religion n'est pas envisageable car l'homme d'Eglise est lui aussi corrompu par l'Eros.

C) La perversité de l'homme d'Eglise

Le discours du bibliophile est clairement anticlérical. Il dénonce l'hypocrisie qui entoure les pratiques religieuses et tourne en ridicule les représentants de Dieu. Gourmandise, égoïsme, cupidité, jalousie, impiété sont autant de défauts mis en évidence. L'érotisation de l'histoire renforce la critique puisqu'aucun des hommes d'Eglise ne respecte l'interdit qui pèse sur le sexe¹. Les exemples sont nombreux. Ainsi, Lacroix relève dans sa description des quatre ordres mendiants qu'ils « envisag[eaient] les femmes à faire rougir une morte »² ; que « les cordeliers ou franciscains, la luxure dans les yeux et le sourire à la bouche »³ défilaient fièrement devant le roi ; que les religieux accueillant Jeanne d'Arc étaient de « saints personnages aux regards lubriques et effrontés [qui] avaient l'air de dire qu'une pucelle ne leur faisait pas peur »⁴ ; ou encore qu'Olivier Maillard et le curé de Saint-Denis-de-la-Châtre étaient des clients de la belle Annette, une prostituée.

La perversion de l'homme d'église est un stéréotype qui a trouvé son expression la plus hideuse dans l'œuvre de Sade. Les orgies qui se succèdent à un rythme effréné sont autant de preuves de la débauche des religieux et de la haine que leur voue le marquis. Les romantiques partagent cette vision d'une Eglise corrompue et, même si leur dénonciation n'atteint pas la violence de celle de Sade, ils critiquent vivement l'hypocrisie des mœurs des religieux. Par exemple, chez les Jeune-France la « protestation active s'élève contre toutes les valeurs sacrées, le Dieu chrétien, l'Eglise, le culte, les représentations sociales »⁵. Il faut renverser l'ordre établi en dénonçant ce qui entrave les libertés humaines.

En mettant en scène des prêtres qui sont physiquement marqués par le vice et qui se complaisent dans la débauche, Lacroix dénonce l'emprise de l'Eglise sur la société et offre un espace de liberté au discours sexuel. Pourtant, il ne lutte pas tant contre la religion elle-même mais contre ceux qui la pratiquent ou qui se cachent derrière ses principes pour

¹ Guillaume Parvi, confesseur du roi Louis XII dans *Le Roi des Ribauds*, fait figure d'exception dans cette galerie d'hypocrites peinte par Lacroix.

² Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Armand Hogg, « La révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques », in Francis Dumont (dir.), *Les petits romantiques français*, Marseille, Cahiers du Sud, 1949, p. 17.

mieux satisfaire leurs pulsions. La parodie du discours religieux met en avant la volonté de dénoncer l'hypocrisie des hommes d'église. Mais Lacroix place également sa protestation sous le signe de l'excès. La parodie ne devient-elle pas alors un appel au plaisir ?

a) La parodie du discours religieux

Le discours religieux amuse par le contraste entre la fonction de celui qui le prononce et l'impiété des paroles qui visent à interdire un comportement outrageant. Diaboliser la sexualité revient alors à la mettre en valeur et à lui donner plus de présence dans l'esprit des auditeurs et du lecteur. Deux prêches sont particulièrement révélateurs du détournement de la parole religieuse : celui de frère Richard et celui d'Olivier Maillard qui, tous deux, servent leurs propres intérêts lorsqu'ils harangent la foule.

Frère Richard profite de l'éclipse qui interrompt la danse macabre pour critiquer l'attitude du peuple et transmettre la bonne parole. Mais il le fait en associant propos grossiers et humour noir : « Hé ! commère poupine, qui montres tes deux tétins en étal, tu seras couchée en un lit qui ne se vend ni s'achète ? »¹. Nous sommes loin des conseils sages et mesurés qu'on attend d'un homme d'Eglise. Le bibliophile rabaisse ainsi la fonction de ce dernier qui attire volontairement l'attention sur la poitrine de la femme qu'il vilipende. L'éclipse renforce le pouvoir que le religieux a sur ses fidèles. Il profite de l'occasion pour leur faire prendre conscience de leur mort prochaine et de la nécessité de sauver leur âme en lui faisant un généreux don pécuniaire. La référence à la sexualité amuse le lecteur qui comprend ainsi la mauvaise foi de frère Richard.

Les femmes sont les principales victimes du détournement sexuel de la parole religieuse. Olivier Maillard trouve chez Annette une magnifique bible imprimée par Jean Fauste. Désirant s'appropriier l'ensemble des ouvrages fabriqués par ce dernier, il élabore un stratagème pour le désigner comme un sorcier. Il prononce alors deux sermons qui s'adressent surtout aux femmes et qui renvoient à un imaginaire sexuel et démoniaque.

Ses propos moralisateurs sont choquants par la virulence et l'impiété des comparaisons. Il évoque librement la sexualité en la diabolisant et provoque l'indignation des auditeurs. Il maintient ainsi son emprise sur l'esprit de ses fidèles et leur apprend alors qu'un sorcier allemand – Fauste – est présent en ville et qu'il mérite d'être supplicié. La manipulation est efficace. Pourtant, la référence à la sexualité provoque le rire du lecteur

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 202.

qui, lui, met ces propos à distance et les discrédite. Mais que dit précisément Olivier Maillard ?

Il compare l'imprimeur à « un bouc bouquinant, [...] une Sagane en rut, [...] une Canidie, vraie fille de joie en la cité des démons »¹. Les comparaisons animales et féminines qui rabaissent Jean Fauste et font de lui un être démoniaque animé par la luxure. Il ajoute qu'« il vaut mieux pour l'affaire de votre salut, pucelles, jeter aux chiens vos pucelages ; filles, engrosser du fait d'un prêtre ; femmes, coucher avec le diable et ses cornes, plutôt que de commettre tel irrémissible péché »², c'est-à-dire lire une bible imprimée par Fauste. Il ne s'adresse qu'aux femmes, victimes les plus vulnérables du diabolique Allemand mais aussi boucs émissaires habituels des hommes. Il faut marquer ces esprits faibles avec des images condamnées par la morale chrétienne. Cependant, ces propos violents et choquants transforment ces mises en garde en éloge de la débauche : il vaut mieux vivre d'excès que favoriser la réussite de l'imprimeur.

Lacroix poursuit son rabaissement parodique dans la suite du récit. Fauste, prévenu de l'acharnement du prêtre à son encontre, fuit la ville et laisse derrière lui un incendie qu'on juge d'origine démoniaque. Maillard, lors de son prêche, déclare : « Je sais même certaine vieille femme qui, de curiosité, posant son oreille contre l'huis, fut à la fesse mordue par des crocs invisibles, de sorte que les marques ne s'effaceront onc »³. Lacroix profite du comique du bas corporel pour amuser le lecteur et ridiculiser son personnage. Ce dernier impressionne les esprits par ce témoignage véridique – un religieux ne saurait mentir ... – qui maintient le peuple dans un obscurantisme intellectuel.

Les femmes sont les véritables destinataires des différents sermons et Maillard leur adresse ce conseil : « Mesdames, quand vous irez au lit avec vos maris ou tout autre, dites dévotieusement trois *Pater*, afin que dans dix mois en çà n'accouchiez d'une chèvre morte ! »⁴. La référence sexuelle est toujours présente dans ses propos et il amuse le lecteur par cette absurde autorisation à pratiquer l'adultère.

Il décrit ensuite l'enfer dans lequel elles seraient enfermées si elles succombaient à la tentation : « Les uns, comme Tantalus, enchaînés parmi les demoiselles nues, ne peuvent

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 85. Sagane et Canidie sont deux magiciennes évoquées par Horace et Rabelais. Elles sont sans pitié et pratiquent la magie noire.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

en avoir leur part ; d'autres sont mariés à des chimères, gorgones et monstres à cent têtes »¹. Sa vision est typiquement masculine : l'enfer est rempli de femmes nues inaccessibles ou monstrueuses. L'Eros magnifie cette description de ce lieu de luxure où la frustration et le hideux sont la norme. Tout le discours de Maillard se fonde sur la mise en valeur romantique de l'érotisme de la laideur. Nous avons étudié les enjeux de ce choix sur le plan esthétique mais il participe également à la prise de position idéologique de Lacroix qui dénonce l'hypocrisie religieuse et déculpabilise le plaisir.

b) Dénoncer l'hypocrisie des religieux

Lacroix dépasse le stéréotype pour proposer la vision d'un monde où la corruption du désir sexuel est la norme. La conversation entre Ambroise et l'abbé de Saint-Maixent à qui il succède est un exemple de cette dénonciation.

Ambroise est devenu moine contre son gré. Il obéit aux ordres de son père et n'attend pas la mort de ce dernier « pour jeter le froc à tous les diables et pour [s]e contenter en fine fleur de volupté »². Il assume fièrement sa sexualité et rejette la religion qui représente une contrainte imposée par la société. Cependant, lorsque l'abbé de Saint-Maixent lui propose de le remplacer à la tête de l'abbaye, il voit dans cette nouvelle fonction l'occasion de multiplier ses plaisirs.

La discussion entre les deux hommes se transforme en éloge de l'hypocrisie. L'abbé est un vieil homme aux cheveux blancs qui « n'avait pas toujours été aussi respectable par sa piété »³ et qui a vu « ses passions se glac[er] avec ses sens »⁴. Il l'explique lui-même à Ambroise lors d'un échange complice où les deux paillards se reconnaissent : « O les galans gestes ! ô les grands coups de lance ! je chevauchais à toute selle : j'ai besogné à la multiplication de l'ordre Saint-Benoît »⁵. Le registre lyrique adopté par l'abbé insiste sur le regret de sa vaillance passée. Il résume ainsi la morale qui lui dictait ses actes : « La chair appète et cherche la chair »⁶. Il pense sincèrement ne pas faire de mal et justifie ses mœurs très libres en disant que Dieu tolère cela et qu'il s'amuse de ses actes. Il a vécu pieusement depuis et mérite amplement le salut. Le lecteur est choqué par la situation. L'abbé ne condamne pas Ambroise. Au contraire, il légitime sa conduite et

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 111.

³ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

regrette de ne pouvoir en faire autant. Son successeur poursuivra secrètement les jeunes filles tout en protégeant sa réputation :

J'ai entendu conter tes passe-temps, courses de nuit, surprises de jour, pucelles déhousées et dames fécondées ; ce n'est péché mortel, mon fils, et le temps effacera ton mauvais renom. D'ailleurs, étant abbé, tu te cacheras mieux pour le joli train d'amourette, et auras cure d'éviter le scandale, qui est chose nuisible ; certes, le jeu est plaisant, le vin friand et les filles sont vrais biens sur terre ; comme je les regrette !¹

Ce conseil, donné sur le ton du secret révèle l'ironie du bibliophile dans cette mise en scène de personnages corrompus. L'abbé avoue ne jamais avoir commis de viol, ce qui lui interdirait le pardon divin. L'ironie de la situation veut que celui qu'il nomme pour reprendre ses fonctions a violé sa sœur. Il offre sa place à un véritable démon !

L'abbé lui transmet donc un héritage et lui donne pour mission « de le conduire [le troupeau ; les religieux] au chemin du salut »². Ambroise a enfin droit au pouvoir dont il rêvait. Le plus corrompu des moines, celui qui a renié Dieu est finalement le modèle à suivre. L'abbé espère que cette promotion s'accompagne d'une rédemption. Peu importe ce que le moine a fait jusqu'alors, il mérite le pardon. Cela a réussi dans son cas, alors pourquoi pas pour Ambroise. Le choix de l'abbé est aussi une question de prestige. La piété et la noblesse d'âme ne valent rien face à celle du nom. C'est un choix politique, une question de pouvoir : les alliances, le nom et la fortune de La Rochefoucault sont les meilleurs arguments pour justifier son choix.

L'ironie de Lacroix est perceptible dans ce renversement de situation qui dévoile l'hypocrisie des serviteurs de Dieu. Cette scène suit le viol de Jeanne et son emprisonnement dans l'*in-pace*. Avec cette bénédiction, Ambroise sort puissant, sacralisé et grandi – il devient le père des religieux. Le bibliophile joue avec les représentations du lecteur et en fait le plus possible, comme le montrera par la suite le terrible sort réservé à la jeune fille au sein même de l'abbaye.

c) Déculpabiliser le plaisir

Cependant, ne faut-il pas voir dans cette dénonciation des pratiques religieuses une revendication au plaisir ? En dénonçant les pratiques libidineuses des moines, le bibliophile déculpabilise le lecteur qui constate que les représentants de Dieu ne respectent

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 98.

pas les principes de l'Église. L'écriture participe à la libération des mœurs et à la transformation des mentalités.

Lacroix se moque de la stricte observation des commandements. Ses contemporaines ne devraient-elles pas prendre exemple sur les femmes qui composent l'assistance du frère Richard et qui souhaite de tout cœur être écoutées par ce « beau confesseur de femmes »¹. Le rapprochement entre l'attirance physique et le prétexte de la confession souligne l'ironie de Lacroix au sujet du respect des pratiques.

De même, il dénonce à travers l'attitude de Jehanne les ravages de la crédulité lorsqu'elle se voit refuser l'absolution à Pâques. En effet, le père Thibault n'accédera à sa demande qu'à la fin de la semaine sainte, une fois qu'elle se sera comportée en bonne chrétienne, c'est-à-dire en femme fidèle car « adultère ouvre la porte à tous les sept péchés capitaux »². Lacroix insiste sur la manipulation spirituelle qui s'exerce sur Jehanne. Prenant conscience des possibles conséquences d'une infidélité, elle « implor[e] grâce, les bras levés et le corps frémissant ; elle abjura l'amour qui la possédait toute entière ; elle se plongea dans une extase de dévotion, si commune en ces temps de croyance où l'on ne vivait qu'à moitié sur terre »³. La mise à distance temporelle permet au lecteur de réfléchir à son propre comportement. Jehanne ne doit pas être condamnée car elle respecte le mode de pensée de son époque. Néanmoins, Lacroix marque les esprits par l'excès de la réaction de la jeune femme.

Une fois violée par Benjamin, Jehanne est persuadée que le père Thibault lui refusera l'absolution et qu'elle ne pourra pas faire ses Pâques. Malgré l'outrage subi, elle ne pense qu'à se confesser et se voit déjà expier ses péchés dans le sang. Cette idée agit comme un *mécanisme* qui anime Jehanne. Le lecteur prend de la distance avec les faits grâce à ce procédé car celle-ci est obnubilée par la nécessité de recevoir le pardon et oublie la réalité du viol. Elle avance également les arguments religieux comme un bouclier qui préservera son honneur mais, soumise au désir tout-puissant de Benjamin, elle se retrouve incapable de lui résister. Lacroix joue une fois de plus avec les bonnes mœurs : Jehanne

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 195. Le bibliophile constate ironiquement qu'il n'y a « pas une femme qui ne fit des vœux en secret pour se confesser à lui » (*Ibid.*, p. 201).

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

éloigne Benjamin par *obéissance* religieuse et non par sa volonté propre car « ses regards démentaient malgré eux »¹ son imploration.

Jehanne subit les affres de l'Eros afin que le lecteur comprenne l'inutilité de cette ferveur religieuse qui l'anime. Le bibliophile quitte son objectivité et parle même de « l'imbécillité de la dévotion »² lorsqu'il explique qu'elle termine sa vie recluse et presque oubliée par l'histoire au profit d'une autre qui « hérit[e] de sa cellule et de sa bonne odeur de sainteté, et s'attir[e] même le respect de Louis XI »³. La fonction éducative du roman historique prend son sens dans ce dénigrement continu des pratiques religieuses.

En confrontant son public à un discours accusateur, Lacroix aide ses lecteurs – et surtout ses lectrices – à prendre conscience des entraves que font peser les hypocrites serviteurs de Dieu sur la société. La rigueur morale imposée aux fidèles est un moyen de maintenir une emprise sur les esprits. Erotiser l'histoire revient finalement à parler du plaisir, à lui donner une place privilégiée dans la littérature et à le libérer des conventions.

Les récits de Lacroix reflètent le sentiment d'abandon et de solitude du jeune homme en 1830. Dieu n'a plus sa place dans cette société qui subit les violences de l'histoire et qui voit ses valeurs perverties. Au lieu de trouver dans l'étude des mœurs médiévales les solutions qui lui permettront de s'affranchir de cette désillusion, l'écrivain constate que l'histoire est un cycle impossible à briser et voit les mêmes contraintes peser sur les Français. Lacroix tente cependant de faire évoluer les esprits et de réinventer la société contemporaine.

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 352.

³ *Ibid.*, p. 352. Le destin de Jehanne rappelle celui de la recluse du Trou-aux-Rats qui, dans *Notre-Dame de Paris*, s'anime à l'évocation de son enfant volé par une Egyptienne.

Chapitre III – Le désir de réinventer la société

Pour la première et la dernière fois sans doute, mon livre obtient les chances de l'à-propos ; il profite du laissez-passer de l'opinion ; il se montre au reflet d'une proposition législative ; il a l'air d'un écho de la tribune des députés : telle n'était pas mon intention en abordant le premier un sujet qu'une loi prochaine va remettre en circulation publique ; je voulais me reposer du moyen âge parmi mes rêves de perfectionnement moderne ; je voulais dérouiller ma plume et rajeunir mes idées¹.

Ce commentaire accompagne la publication de *Un Divorce*, roman de mœurs publié en 1831. Même s'il semble détaché de ce qui se passe autour de lui, le bibliophile porte un intérêt flagrant à l'actualité contemporaine, surtout lorsqu'elle touche les lois qui réglementent les pratiques du couple. Il avoue avoir des « rêves de perfectionnement moderne », adoptant toujours la posture de l'observateur qui vit en marge de la société. Mais ses récits, qu'ils soient historiques ou centrés sur l'époque contemporaine, sont, selon nous, autant d'expressions littéraires de ces « rêves ». Eduquer et instruire, telle est la vocation du roman historique. Il faut apprendre de son passé afin de ne plus reproduire les mêmes erreurs et ainsi faire progresser les Français. N'est-ce pas alors un moyen de réinventer la société et de transformer les mentalités ? Lacroix revendique une certaine liberté sexuelle qui se traduit par exemple par le droit de choisir son époux ou encore d'avoir une sexualité pour le plaisir et non uniquement dans le but de se reproduire. Il rejoint ainsi les préoccupations de Balzac qui, dans *La Physiologie du Mariage*, avertissait : « Ne commencez jamais le mariage par un viol »². Même si le viol est la négation du plaisir féminin, celles qui le subissent expriment vivement leur refus, affirmant ainsi leur propre volonté. Elles ne sont pas la propriété de leur époux ou d'un galant et luttent contre des actes ignobles autorisés par la loi.

Le Code civil influence la transformation d'un imaginaire érotique au début du XIX^e siècle et « les lois maintenant sont une composante majeure de l'éros »³ :

Sa recomposition [de l'imaginaire érotique] se fait autour du mariage, la notion clef du Code civil avec celle qui lui est liée, de propriété. L'homme du Code civil y est défini comme un mari et comme un propriétaire, et la première de ses propriétés, c'est la femme. Celle-ci est en état de sujétion et elle a un statut de mineure. La conséquence dans l'ordre de la société et de l'imaginaire, c'est la séparation de l'amour et du mariage⁴.

¹ Paul Lacroix, *Un Divorce*, op. cit., p. 6.

² Balzac, *La Physiologie du Mariage*, in *La Comédie humaine*, X, op. cit., p. 646.

³ Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, op. cit., p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

En réglementant ainsi le mariage, le législateur a enfermé l'Eros dans un cadre codifié. La femme apparaît comme la victime de ces bouleversements. Elle n'est plus la *domina* de l'amour courtois mais l'esclave d'un mari tout-puissant.

L'écriture d'*Un Divorce* repose sur cet imaginaire érotique mais ne peut-on pas l'étendre à l'ensemble des récits du bibliophile ? Nous avons montré à de multiples reprises que la femme était sous la domination masculine. Elle sert le plus souvent d'exutoire aux désirs sexuels de l'homme qui la convoite. La courtoisie n'est plus qu'un idéal irréalisable dans ce monde pervers. Faut-il pour autant prendre le bibliophile pour un féministe ? La réponse est délicate, tant le jeu identitaire rend difficile la distinction entre les opinions du bibliophile Jacob et de Paul Lacroix. Nous préférons penser, en suivant les conclusions de Pierre Laforgue, que « ce féminisme a une signification franchement idéologique et qu'à travers lui c'est en elle-même la question sociale qui se problématise »¹. Lacroix s'interroge plutôt sur « l'inhumanité des rapports sociaux »² et, par l'écriture de ses romans historiques, partage le désir de réinventer son époque. Mais comment cela se manifeste-t-il dans son œuvre ?

Le bibliophile pose tout d'abord la question de la socialité des rapports entre hommes et femmes et de ce qui fonde l'identité de chacun des sexes. Sade apparaît à nouveau dans cette interrogation. En effet, Lacroix s'appuie sur la biographie qu'il lui a consacrée pour donner vie à Ambroise. Ce dernier se réfère au désir naturel pour justifier la violence de ses sentiments. Le bibliophile exprime enfin ses doutes quant à la réalisation de l'envie qui l'anime de changer son époque. Il confronte son lecteur à une impossible union des peuples tant la corruption de l'Eros domine les rapports sociaux.

A) Bouleverser l'ordre social

Lacroix s'appuie sur les mœurs médiévales pour interroger ses contemporains sur leurs propres pratiques. La brutalité des rapports entre hommes et femmes illustre un désir profond de bousculer l'ordre établi et d'abolir les inégalités. La société repose sur le modèle patriarcal qui veut que la femme soit soumise à l'homme et, grâce à la multiplication de scènes horribles, il démontre l'absurdité de cette conviction. Le plaisir s'affranchit alors de la tradition et de la loi. Dans l'œuvre de Lacroix, le sexe est une dépense d'énergie qui s'oppose à l'économie du mariage visant uniquement la

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 35.

reproduction¹. L'homme est poussé par un irrépressible besoin de satisfaire ses pulsions sexuelles et ignore totalement les contestations de la femme désirée.

Cette domination de l'Eros marque véritablement la définition de l'identité masculine et féminine. En effet, « l'homme du XIX^e siècle [...] se doit de correspondre au modèle de la virilité guerrière ; cela même, et l'on serait de dire surtout, au sein du peuple »². L'acte sexuel est un combat qui a pour but de conquérir la femme et de s'en faire le maître, et honte à celui qui échoue. Il s'agit pour lui de fonder sa propre identité et d'appartenir à un groupe. C'est pourquoi la femme est « – dans cet univers moral, patriarcal et viriliste – l'élément majeur de la peur de soi »³. Il faut la contrôler, l'emprisonner dans des conceptions idéalisées et archaïques qui font d'elle un objet sexuel, une épouse dévouée ou une mère respectable. Le Code civil qui fait de la femme la propriété de son mari, n'arrange rien : « La possession maritale du corps de l'épouse est sans doute la chose du monde socialement la mieux partagée »⁴. Lacroix s'oppose à cette législation qui contribue à accentuer les inégalités. Son discours, dédié à un lectorat féminin, instruit ce dernier sur les conditions de vie d'une femme dans la société médiévale et lui fait prendre conscience de son propre asservissement.

La modernité du texte se trouve dans cette revendication positive du désir féminin et non dans sa négation. Lacroix remet ainsi en cause les traditions sur lesquelles reposent la société puisque « l'expression figurée du désir féminin ne fait que déguiser l'illégalité d'une aspiration en rupture avec l'institution matrimoniale et l'ordre patriarcal »⁵. Il est donc nécessaire de montrer comment Lacroix s'appuie sur une vision stéréotypée des rôles sociaux afin d'amener le lecteur à s'interroger sur les inégalités qui fondent sa propre identité.

Il offre l'image d'un monde cohérent où chacun sait quel rôle lui est assigné. L'identité sexuelle se définit par rapport à cette représentation codifiée où la virginité est le bien le plus important d'une jeune fille. L'homme a pour mission de la conquérir afin de

¹ « Les deux époux se livrent à l'acte charnel en vue de la procréation et non par désir de se ménager des instants de volupté. Ils doivent éviter toute manœuvre tendant à la contraception ; et, de ce fait, tout raffinement érotique relevant du coït anal ou buccal ou de la masturbation réciproque » (Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, volume II, Paris, Seuil, 2005, pp. 70-71).

² Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur*, *op. cit.*, p. 101.

³ Jacques Rossiaud, « Sexualité », *op. cit.*, p. 1082.

⁴ *Ibid.*, p. 1077.

⁵ Catherine Nesci, « Etude drolatique de femmes », *op. cit.*, p. 266.

prouver sa virilité. Cependant, toute infraction mérite d'être punie, comme le montre l'exemple du travestissement.

a) Définir une identité sexuelle

Au Moyen Âge, les rôles assignés aux hommes et aux femmes « ne peuvent être bousculés sans remettre en cause l'ordre du monde auquel ils réfèrent »¹. Il est important que chacun reste dans les limites du rôle que leur impose la société et que la femme soit toujours sous la domination masculine. En effet, « par nature, la femme ne peut que se tenir dans une position seconde, chercher le soutien masculin. Homme et femme ne s'équilibrent ni ne se complètent : l'homme est en haut, la femme en bas »². Coupable du péché originel, la femme est condamnée à subir la loi d'une société patriarcale et injuste envers ses filles.

Les romans historiques du bibliophile respectent cette vision des rapports du couple. Rares sont les héroïnes maîtresses de leur destin. Elles sont davantage victimes de l'Eros pervers qui guide les actions des hommes. L'ordre de la société médiévale est ainsi maintenu. Mais cette vision est également stéréotypée : les femmes sont futiles et ont l'obligation de rester pures jusqu'au mariage ; les hommes doivent prouver leur virilité et leur capacité à devenir pères.

1. La futilité féminine

En 1832, le bibliophile publie *La perle ou les femmes littéraires*, recueil de poèmes célébrant le talent des femmes écrivains. Il débute son introduction par ce compliment : « Les femmes sont l'ornement de la littérature comme elles le sont de la société »³. Il situe la place de la femme à la marge de la littérature, en insistant sur cet « ornement » qui fait d'elles de beaux objets valorisant les travaux plus sérieux de leurs confrères masculins. Pourtant, il avoue qu'« aujourd'hui que les femmes sont entravées par moins de préjugés et tendent vers une espèce d'affranchissement moral, la littérature compte sur elles pour sa régénération, et dans toutes ses parties un nom de femme peut être avantageusement opposé à un nom d'homme »⁴. De même, en 1836, Lacroix écrit la notice de Madame Ségalas dans la *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*. On peut imaginer que sa participation implique une adhésion aux idées qui y sont défendues sur les

¹ Christiane Klapisch-Zuber, « Masculin/Féminin », Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 666.

² *Ibid.*, p. 655.

³ Paul Lacroix (dir.), *La perle ou les femmes littéraires. Choix de morceaux en vers et en prose composés par des femmes depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Louis Janet, 1832, p. I.

⁴ *Ibid.*, p. XV.

femmes pour lesquelles les auteurs ont « autant de respect que de dévouement »¹ et considèrent qu'elles « ont pris une part active à l'émancipation intellectuelle qui s'est accomplie, qu'elles ont forcé le bon goût et la loyauté à rendre justice à leurs travaux, et qu'elles se sont affranchies de cette sorte de servitude qui leur imposait la loi de comprimer ce qu'il y a d'esprit, d'imagination et de génie en elles »².

Cette implication dans des ouvrages qui célèbrent la valeur des femmes révèle les convictions du bibliophile. Il n'est pas un féministe mais un écrivain qui lutte contre les injustices. Il s'appuie sur des stéréotypes pour faire prendre conscience au lecteur de l'inégalité du statut des femmes. Il en fait donc des créatures futiles et soucieuses de leur allure. Ainsi, Marie d'Angleterre soigne sa toilette lorsqu'elle doit être présentée pour la première fois aux Français ; Diane de Poitiers apprend la coquetterie au contact de la cour et trouve du plaisir à être belle ; Marguerite Goulard vit depuis deux ans dans une « humiliante captivité »³ sous la protection de Barnabé et Luc Lourdier et a pour unique consolation « la toilette, ce plaisir de vanité féminine qui prend sa source dans une espérance et dans un désir de plaire »⁴. Celle-ci regrette de ne pouvoir se montrer en public habillée de ses créations. Elle ressent le besoin de se sentir valorisée et de voir sa beauté célébrée. Elle a connu le monde jusque-là et en connaît les tentations. Profitant de l'absence de ses geôliers, elle passe le temps à s'admirer dans un miroir et à se dire qu'elle séduirait un roi ! Le bibliophile fait de son personnage le symbole de la vanité féminine et ridiculise son comportement. Toute cette attention portée sur l'apparence permet à Lacroix d'érotiser l'histoire. En effet, ses héroïnes rêvent de plaire et portent une attention particulière à leur toilette. La description des vêtements prend une dimension sexuelle et ils deviennent des éléments de séduction.

Lacroix développe cette idée que l'unique ambition d'une femme est d'être belle dans une série d'articles intitulée « Conseils aux femmes sur la conservation de leur beauté ». Un premier essai est publié dans *Les Papillons noirs du Bibliophile Jacob* en avril 1840 puis est repris et complété dans le *Journal des Femmes* de mars 1843 à mars 1844. L'ensemble est rempli de conceptions stéréotypées, typiquement masculines, sur la beauté féminine. Que penser alors de la lutte contre les inégalités ? Publier un tel texte

¹ Alfred de Montferrant (dir.), *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*, Paris, Armand-Aubrée, 1836, p. 3.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

dans une revue destinée aux femmes est une provocation délibérée. Le premier article, qui sert d'introduction, révèle la pensée véritable du bibliophile.

Ce dernier fait preuve d'une ironie mordante en accumulant les reproches à celles qui ne se préoccupent pas de leur apparence. « Une jolie femme qui devient laide, n'est-ce pas là une question infiniment plus déplorable qu'un changement de ministère ? »¹, déclare-t-il avec conviction. L'exagération de la comparaison fait de l'écrivain un être supérieur, volontairement misogyne et critique. Présenter un physique agréable est plus important que la situation politique du pays et il est indispensable d'en prendre le plus grand soin :

Mesdames, il faut savoir vous aimer assez, pour vous dire que c'est une honte, à vous, de traiter si mal, si légèrement, si brutalement, si négligemment, un bien dont vous êtes dépositaires et dont les revenus vous appartiennent, votre beauté !²

L'accumulation souligne la distance de Lacroix avec ses propos. Il procède davantage à un exercice de style qu'à une véritable condamnation.

Il distingue la jeune fille, désirable du fait même de son innocence, et la femme mariée. Celle-ci, devenue épouse et mère, sacrifie sa beauté, « ce qui est très respectable sans doute au point de vue de la raison sociale »³. Sa vie est alors « une existence végétative, sous cloche, en serre chaude ; elle n'a rien à craindre des vents du nord ni des orages du midi »⁴, c'est-à-dire des tentations de l'amour et du désir sensuel. Derrière ce regard masculin très critique, Lacroix pose la question de la place des femmes dans la société. Il utilise un thème aussi futile que la beauté pour leur faire prendre conscience du sacrifice qu'elles font en se conformant aux exigences de leur mari et plus généralement de la société. « Mais notre époque à brevets d'invention n'a pas pensé que la beauté des femmes valût la peine d'être encouragée et protégée à l'instar de la culture du mûrier et de la garance »⁵. Le rapprochement est rabaissant. Lacroix tourne en dérision les prétentions de ses contemporains afin de mieux dénoncer les atteintes faites aux femmes.

¹ Paul Lacroix, « Conseils aux femmes sur la conservation de leur beauté », in *Journal des femmes*, mars 1843, p. 124.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

Il poursuit son raisonnement en expliquant que la beauté fonde l'identité d'une femme. Cette dernière se doit de conserver ses charmes. C'est une des fonctions de son sexe :

Etre ou n'être pas ! question plus solennelle que toutes les autres et aussi plus difficile à résoudre devant une glace. Eh ! bon Dieu ! quelle est la jeune femme qui méconnaît la destination de son sexe au point de désirer survivre à sa beauté ?¹

Il provoque volontairement l'étonnement des lectrices, poussées à s'interroger, voire à s'indigner de l'impertinence du discours tenu par le bibliophile. En adoptant un ton aussi convaincu, Lacroix dénonce les conceptions de son époque. La femme n'a de valeur que par sa beauté. Son destin est de la préserver afin de donner une pleine satisfaction à son époux. La démonstration semble absurde, tant elle discrédite la femme et lui donne le rôle d'objet décoratif. L'ironie de l'auteur pousse à aller au-delà de ces apparences, d'autant que la publication dans ce journal destiné aux femmes témoigne de sa volonté de bouleverser les normes et de les amener à prendre conscience de leur état. Celles-ci ne se définissent ni par leur beauté, ni par leur virginité.

2. *L'inestimable pucelage*

Le pucelage est un bien précieux qui fait le bonheur de celui qui le trouve. C'est une conquête masculine puisque l'homme prend le pouvoir sur la femme. L'ordre des choses est rétabli grâce au sexe. En insistant sur l'idée que la femme ne peut refuser ce moment que l'homme acquiert, comme si son corps était livré au plus offrant, Lacroix interroge le lecteur sur ce qui fonde non pas la valeur d'une femme mais bien sur l'identité masculine : un homme peut-il résister à une telle tentation ? S'il le fait, reste-t-il un homme ?

2.1. La quête du pucelage

Le bibliophile renvoie à l'imaginaire érotique qui entoure la pucelle. Sa pureté fait d'elle un mets rare et recherché. Ainsi, François I^{er} se moque de la femme du greffier et des prostituées de Paris en évoquant leur lointaine virginité. Il se réserve pour une chair plus raffinée, une véritable pucelle que lui promet son astrologue : « Cet oracle ne regarde point madame la greffière, qui, j'estime, ne se souvient du temps qu'elle était pucelle. Les filles de Paris, de leur nature, n'imitent la virginité de la déesse Diana, laquelle viendrait me

¹ Paul Lacroix, « Conseils aux femmes sur la conservation de leur beauté », in *Journal des femmes*, avril 1843, p. 166.

refaire à point »¹. Sa liaison avec Diane de Brézé repose sur l'attraction qu'exerce cette beauté divine sur ses sens et sur le défi d'en faire sa maîtresse. Une fois qu'elle s'est abandonnée, elle change de statut : « Vous, Diana, qui fûtes pucelle »². Le changement est définitif. Elle n'est plus une proie mais un inestimable trophée à son tableau de chasse.

La nuit passée entre François I^{er} et Diane de Brézé illustre la socialité des rapports entre hommes et femmes. Le roi peut tout se permettre. Il est le représentant de Dieu et toute infraction à l'ordre social lui est pardonnée tant qu'il assure le rôle de père de la nation. En couchant avec Diane, il démontre sa virilité et sa puissance sexuelle, même s'il commet un adultère. La jeune femme est aussi soumise aux conventions. Elle était vierge et respectable, même si son innocence est une infraction au commandement du mariage. En se livrant au roi, elle trahit son époux et perd sa réputation. D'ailleurs, Triboulet considère que, maintenant qu'elle a connu le plaisir sexuel, elle le cherchera à nouveau. Il diffuse l'image d'une femme pécheresse, corrompue et soumise à la luxure. La perte de la virginité lui a définitivement ôté sa valeur et sa pureté.

Toute union se fonde sur ce rapport à la virginité. Ainsi, Luc Lourdier se préoccupe de la pureté de la jeune Marguerite. Il déclare, craignant l'arrivée de soldats aux portes de la ville : « Je prierai Dieu qu'il vous conserve nette et entière pour que deveniez ma bonne et prude femme »³. Puis il s'enfuit, laissant la belle défendre son honneur par ses propres moyens. Dans *Les Francs-Taupins*, Jean de La Roche apprend le sort qui a été réservé à sa bien-aimée et souhaite qu'elle ait encore son innocence afin de pouvoir l'épouser⁴. Même si son amour est sincère, il révèle par ce vœu l'importance de la virginité dans la valeur d'une femme. Lorsqu'ils se retrouvent, Jeanne situe toujours son identité et l'amour qu'elle porte à Jean par rapport à sa virginité perdue. Sa déclaration d'amour se fonde sur le sexe, le don de soi et la préservation de son honneur. Elle peut en parler librement car elle a perdu son innocence et n'entretient pas l'espoir d'un illusoire bonheur.

L'imaginaire de la pucelle se construit également à partir de la représentation de Jeanne d'Arc. Voltaire en a fait une figure érotique mais ses aventures reposent d'abord sur

¹ Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, pp. 290-291.

² Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 327.

³ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 165.

⁴ « Rends-la-moi telle qu'il l'a prise », implore-t-il en s'adressant à Dieu (Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 88).

son rapport à la virginité¹. Elle est la Pucelle d'Orléans. Même si elle n'a pas porté ce nom de son vivant, les historiens soulignent de cette manière ce rapport privilégié à Dieu qui légitime sa présence auprès des forces du roi. En effet, la virginité « prouve d'abord l'authenticité de la mission prophétique. [...] Elle permet dans un second temps la victoire »². Jeanne n'est la messagère de Dieu que si elle est et reste vierge puisqu'on considère à l'époque que celle qui est encore pucelle est *sainte*. Cette pureté définit son identité et son rôle dans la société.

Lacroix se moque de ces filles qui veulent rester vierges « comme si la monarchie française dépendait de leur vertu »³. C'est pourquoi il porte l'attention du lecteur sur Catherine de La Rochelle qui « a évidemment un gros handicap : elle n'est pas pucelle »⁴. Elle est mariée, mère et n'a donc aucun droit de cité dans cette entreprise divine. Dans une lettre adressée à Charles VII, Jeanne d'Arc la dénigre et lui conseille de « retourner à son mari, faire son ménage et nourrir ses enfants »⁵. Elle est consciente que Catherine représente un écart à l'ordre social : une femme entre en guerre seulement si Dieu l'exige. Lacroix ne respecte pas la vérité historique mais la transforme en faisant de son personnage une folle qui réclame le droit de porter elle-aussi le même titre que Jeanne d'Arc.

Ainsi, lorsqu'elle échoue au camp de Salazard, la seule interrogation des routiers porte sur sa virginité : « Cuidez-vous pas que les pucelles soient des animaux fabuleux ? est-il besoin de matrones ? ô la plaisante pucelle qui possible eut quatre fils ! Vous ne serez telle demain, ma mie, sauf miracle »⁶. Il n'existe pas de vierges puisqu'ils sont là pour les dépuceler. Catherine les met sans le savoir au défi de prouver qu'elle est une envoyée divine car Dieu seul peut la sauver du triste sort qu'ils lui réservent. De plus, en comparant les vierges à des « animaux fabuleux », les routiers soulignent leur incrédulité face à ses propos. De même, lorsque Catherine se présente au roi après le viol des routiers, elle revendique encore son état de pucelle et propose que « docteurs [l']interrogent et que matrônes y boutent le doigt »⁷. Protégée par sa folie, elle se croit toujours pure. La brutalité des hommes de Salazard ne l'a pas détournée de sa mission. Accepter la perte de son

¹ Voltaire souligne avec amusement à propos de Jeanne que « le plus grand de ses rares travaux/Fut de garder un an son pucelage » (Voltaire, *La Pucelle*, *op. cit.*, p. 16). Même s'il traite le sujet avec dérision, la virginité reste un élément essentiel à la construction de la figure historique de Jeanne d'Arc.

² Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 150.

³ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 148.

⁴ Georges Minois, *Charles VII un roi shakespearien*, *op. cit.*, p. 246.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁶ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 146.

⁷ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 256.

innocence lui est impossible. Elle perdrait alors son identité et n'aurait plus sa place dans cette société. Comment supporter les horreurs de la guerre si elle n'est qu'une femme parmi tant d'autres et non une envoyée de Dieu ?

La question de la virginité est aussi une interrogation sur l'identité masculine. L'homme prouve sa virilité en étant capable de ravir ce trésor et estime alors posséder celle qu'il a dépucelée.

2.2. L'époux véritable

La virginité est le bien le plus précieux d'une femme et elle ne l'accorde qu'à son époux. Le rapport sexuel autorisé dans le cadre du mariage implique la prise de pouvoir sur la femme. Elle appartient à l'homme qui la pénètre. Néanmoins, Lacroix fait la distinction entre l'époux légal et celui du cœur. Nous avons rencontré de multiples exemples de couples dans lesquels l'homme se considère comme l'époux véritable de la femme aimée : lord Suffolk et Marie d'Angleterre, François Ier et Diane de Poitiers, ou encore Ambroise et Jeanne. Peu importe si ce don est volontaire ou non, celui qui conquiert la virginité est le possesseur de la femme. Cette conception reste la même dans le cas d'un adultère¹. L'homme définit sa place dans la société en fonction de sa capacité à avoir un rapport sexuel et cela est encore plus réjouissant s'il le fait avec une vierge.

Ainsi, Octavian rejoint son amante le jour des saints Innocents et obtient la récompense demandée : « Vous êtes prise sans appel. Jeanne, ma mie, j'ai acquis de beaux droits »². C'est une conquête, à la fois amoureuse et masculine. L'homme prend le pouvoir sur la femme. L'ordre des choses est rétabli grâce au sexe. Jeanne ne peut lui refuser ce moment qu'il a « acquis »³. Octavian provoque ainsi la défaite du mari et Jeanne célèbre sa victoire d'un « soupir »⁴, puis d'un « cri étouffé »⁵. Octavian se trouve en réalité avec Loïse, qui a profité de l'obscurité pour se substituer à Jeanne de France, et elle offre sa virginité à celui qu'elle aime réellement. Pensant être avec l'épouse du roi, Octavian s'exclame : « Je trouve cela que je n'espérais, vu la bonne opinion que j'avais du mari. Cent fois merci de la préférence ! [...] Honte à qui le pouvait prendre quatorze années en

¹ Octavian fait la distinction entre d'un côté le corps et le cœur et de l'autre la loi lorsqu'il défend l'honneur de Jeanne : « Pensez qu'ici, sous ma garde, elle n'est plus votre femme ; possible qu'elle ne le soit point de chair » (Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 135). Benjamin défend la même idée après le viol de Jehanne : « c'est moi ton époux de cœur et de corps ; l'autre n'étant que ton époux d'église, ton tyran domestique et fâcheux ennemi » (Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 127).

² Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

çà ! »¹ Il pense que Jeanne est vierge et qu'il a l'honneur d'être celui qui la déflore. Il proclame la supériorité de l'amant sur le mari et se sent conforté dans sa virilité.

L'enjeu de la virginité est évidemment de prouver la bonne réputation d'une femme mais il renvoie surtout l'homme à ses propres incertitudes et à ses défaillances : sera-t-il capable d'honorer son épouse et de devenir le mâle, le géniteur, celui qui perpétue le nom et l'espèce, comme le veut la société ? Ou sera-t-il touché par l'impuissance, ce mal qu'on ne dit pas et qui le mettrait au ban de la société ?

3. *L'homme, le conquérant*

Nous avons déjà abordé le thème de l'impuissance comme critique du pouvoir royal. Mais considérons-la désormais du point de vue de l'identité masculine. « L'obligation individuelle de se situer et de situer la cellule conjugale dans l'échelle des statuts pèse presque exclusivement sur les épaules de l'homme »², explique Alain Corbin. L'ordre social repose sur la capacité masculine à assumer le rôle qui lui est imposé. L'impuissance est alors une déviance par rapport à la norme. La victime de mal est alors sujette à de cruelles moqueries. Ainsi, Catherine de Médicis distrait la cour lors du massacre de la Saint-Barthélemy en proposant une histoire amusante concernant Soubise de Parthenay : « Son épouse l'accusa d'impuissance pour s'en séparer ; serez-vous pas réjouies, mesdames, de savoir la vérité du fait ? »³. L'appel aux dames crée une complicité entre la conteuse et son public. Les hommes, mis à l'écart, sont mal à l'aise face à cette critique de leur virilité. La capacité à avoir une relation sexuelle définit véritablement ce qu'est un homme, même au prix de violences et d'outrages⁴.

3.1. Les espoirs de Louis XII

Guillaume Parvi, Jean Ruel et Louis XII ont une discussion franche et paillardes sur l'aptitude du roi à concevoir un dauphin. L'enjeu de leur entretien est d'évaluer la virilité du roi. Lacroix oppose l'avis de l'homme d'Eglise et celui du médecin.

Guillaume Parvi, le religieux, explique au roi que la femme est un objet de tentation et qu'il y a danger à s'unir à Marie d'Angleterre, une si jeune femme, à son âge. Il émet des doutes sur la capacité de la future reine à avoir un enfant. La critique ne porte pas sur le

¹ *Ibid.*, p. 133.

² Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur*, *op. cit.*, p. 103.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 248.

⁴ « La relation charnelle est un rituel de pouvoir qui est au cœur de l'identité masculine. S'expliquent ainsi des pratiques d'avances amoureuses faites de brutalités et de douceurs courtoises entremêlées. S'éclairent également les difficultés de criminalisation des violences sexuelles mal distinguées d'autres comportements » (Jacques Rossiaud, « Sexualité », *op. cit.*, p. 1078).

roi, intouchable, mais sur la femme, victime toute désignée des médisances masculines. Guillaume Parvi ramène le roi à la réalité, souligne ses infirmités¹ et le met en garde : « C'est un rude jeu que le mariage, et craignez d'y perdre honneur, vie et tout »².

Pour Louis XII, ce mariage est une question de prestige et d'identité masculine. En concevant ce fils, il sera « remis en [s]a virilité »³. Il a d'ailleurs une confiance absolue en ses capacités et refuse les arguments de son confesseur : « Je n'ai nulle affaire de l'opération du très-Saint-Esprit »⁴. Il détourne ainsi la vision religieuse du mariage pour garder l'aspect procréatif. En effet, la nuit de nocce sera l'occasion d'unir « jeune chair et vieil poisson »⁵, qui sont tous les deux bons à consommer et qui auront une progéniture abondante.

En bon flatteur, le docteur dit ce que le roi veut entendre : le mariage « promet une longue vie à celui qui, déjà vieux, fait entrer dans son lit une jeune épouse »⁶. La relation sexuelle avec une jeune femme est un élixir de jeunesse ! Le bibliophile insiste sur l'absurdité du discours de Ruel qui se veut scientifique mais qui repose uniquement sur le désir de plaire. Il explique donc que « le vrai prouve le vrai »⁷ et qu'« une vierge de vingt ans environ possède en elle un principe génératif que l'embrasement du mari féconde aussitôt. [...] Une jeune épouse pleine de fertilité et d'ardeur se gonfle et conçoit d'elle-même, de son propre mouvement »⁸. Lacroix tourne en dérision la vision médiévale de la procréation et qui fait porter l'entière responsabilité sur la femme en cas d'échec. Il accentue le comique de situation lorsque Ruel, en digne courtisan, affirme que « Galien se trompe en disant que les vieillards sont impuissans »⁹. Le roi, malgré son âge, sera capable de concevoir un dauphin.

La conversation montre les enjeux identitaires de cette future grossesse. Louis XII désire prouver qu'il est toujours un homme et qu'il mérite son titre de roi. Il s'oppose au bon sens et ne se définit que par sa capacité à avoir une érection au moment voulu. L'impuissance serait pour lui une remise en cause de son autorité et de sa virilité.

¹ Le confesseur s'inquiète pour sa « santé trop débilitee par l'âge et la maladie » (Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 47).

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 52.

Nous avons déjà évoqué la faillite du projet de Louis XII sur un plan historique et idéologique. Il n'est pas le seul homme victime de l'impuissance dans les œuvres du bibliophile. Louis de Brézé et Salazard, le chef des routiers, subissent les tourments de ce mal mais différent dans leur manière d'en parler.

3.2. L'impuissance de M. de Brézé

Louis de Brézé avoue au roi l'origine de la haine qu'il voue à son beau-père. M. de Saint-Vallier l'a traité d'impuissant et lui a fait un procès¹. Cette accusation reste une insulte forte qui touche à l'honneur d'un homme. Lui rétorque que Diane était « à peine nubile »². Il a subi une humiliation publique et défend maintenant son honneur au prix du sang.

François I^{er} trouve la réaction de M. de Brézé excessive : la mort de M. de Saint-Vallier rendra-t-elle sa vigueur sexuelle à l'accusateur ? Duprat, lui, pense que pour faire taire les malveillants, il suffit d'avoir des enfants. Seule madame d'Angoulême comprend l'offense : « Le cas est trop outrageux pour un gentilhomme [...] que d'être réputé impuissant, lequel est en horreur aux dames et à tout le monde »³. Lacroix s'interroge ici sur l'identité masculine : qu'est-ce qu'un homme ? Être un mari ne suffit pas, il faut honorer sa femme sous peine de ne plus avoir de valeur aux yeux de la société. Le roi se moque car il ne connaît pas ce problème. Il détourne les soupçons en se vantant que « les femmes confesseraient, sans y être forcées, que c'est fausseté manifeste »⁴. Néanmoins, de Brézé provoque le roi en sous-entendant que M. de Saint-Vallier le traite également d'impuissant. François I^{er} se met dans une colère extrême car on touche à son honneur. La suite se traite sur le ton de la confidence – le lecteur n'a pas droit aux révélations. L'impuissance supposée du roi n'est pas le thème de ce recueil et l'histoire n'a pas retenu cet aspect de son règne. Mais Lacroix remarque qu'après les soupçons soulevés par M. de Brézé, le roi se dirige vers la maison de sa maîtresse non par plaisir mais « comme par contrainte et pour remplir un triste devoir »⁵. Il lui faut un témoin de sa vigueur sexuelle et un moyen de se rassurer.

¹ Monsieur de Saint-Vallier le désigne d'ailleurs comme « cet eunuque de Brézé » (Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 119). Duprat se sert de la même moquerie et trouve normal pour un père de regretter d'avoir marié sa fille « à un eunuque » (Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 306).

² *Ibid.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 305.

⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁵ *Ibid.*, p. 318.

L'impuissance est vécue par Monsieur de Brézé comme une humiliation d'autant plus grande qu'il a confié son secret au roi lui-même. Ce désir de taire ce mal contraste avec l'attitude de Salazard qui transforme avantageusement la réalité.

3.3. L'impuissance de Salazard

Le bibliophile renverse les représentations de l'impuissance dans le cas de Salazard, le chef des routiers. Celui-ci avoue sans aucune honte son mal lors d'une orgie qui célèbre la capture et le viol de Catherine la Pucelle : « Je suis et serai toujours inhabile aux ébats et tourdions de Vénus, depuis dix ans en ça, et je n'en ai d'âge que soixante-dix »¹. L'assemblée écoute alors religieusement son récit.

Le chapitre, intitulé « Le Nénuphar »², provoque l'imaginaire du lecteur car la plante est une des métaphores désignant le sexe féminin. De plus, l'épigraphe qui introduit le récit est extraite du « Clerc châtré », treizième des *Cent Nouvelles nouvelles*³. Lacroix situe l'histoire de Salazard dans la tradition du conte grivois médiéval mais il le modernise par l'insertion du hideux – le viol de Catherine constitue l'arrière-plan sonore de la scène.

Le hideux est une force positive dans la poétique du bibliophile. L'impuissance devient un mal avouable, voire un honneur après le combat démesuré mené par Salazard contre des religieuses. Condamné à boire une généreuse ration de la potion de chasteté des moines, il ne ressent plus depuis aucun désir. L'enjeu du récit est alors de démontrer que malgré son impuissance, il a toutes les qualités pour être à la tête des routiers. L'identité du chef se fonde ici sur sa capacité à assumer son impuissance et à la transformer en signe de virilité.

L'impuissance ne peut se dire que sous le signe du fantasme et de l'exagération. Le récit est donc fait sur le mode du conte merveilleux. Salazard exprime sa nostalgie du temps passé, doux, voluptueux, favorable aux routiers⁴. Cependant, le thème est grivois et donne au lecteur l'impression de lire un conte libertin dont le héros est un homme qui possède une telle puissance sexuelle que « c'était merveille »⁵ ! Salazard partage cette histoire pour faire plaisir à ses auditeurs et pour renforcer son rôle de chef puisqu'il ne peut

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Cette nouvelle figure dans une édition établie par Le Roux de Lincy en 1841 (Antoine Le Roux de Lincy (dir.), *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Paulin, 1841).

⁴ « En ce beau temps, messires, les femmes étaient plus gentes, les moûtiers plus nombreux, les trésors d'églises plus riches et la fortune plus grasse aux seigneurs des grands chemins » (Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 176).

⁵ *Ibid.*, p. 176.

se mettre en scène dans une position gênante. Il raconte alors qu'il pénètre avec ses hommes dans un couvent et transforme le viol des religieuses en orgie sexuelle. Comment un tel récit fonde-t-il l'identité du chef des routiers ?

Nous sommes face à l'expression d'un fantasme masculin. Les religieuses n'attendent que l'occasion de montrer l'étendue de leur « joliesse et folâtrerie »¹. Le narrateur – le chef – se garde le meilleur morceau : « la dame gardienne du moûtier »². Elle est au service de ses désirs et doit obéir sans discuter. Salazard transforme les nonnes en créatures lubriques et désirables. De même, lorsqu'il est fait prisonnier, la gardienne lui rend visite, « l'œil émerillonné, la joue rosette et le bec tout plein de baisers »³. Ses prouesses sexuelles ont fait de lui un amant tellement désiré qu'elle renonce à ses vœux pour un rapport sexuel ! Il associe la fantaisie du conte à la forfanterie masculine et donne de la femme une image perverse accentuée par la fonction de religieuse.

C'est dans ce cadre qu'il rencontre un moine qui participe allègrement à leur festivité. Ce dernier complète le nombre des routiers – trente-et-un – pour être égal à celui des nonnes. Chaque mâle a une femme à contenter. L'acte sexuel est un spectacle et Salazard est admiratif devant les prouesses du nouvel arrivant qui définit sa masculinité et son appartenance à un groupe – les routiers – en honorant comme « quatre diables »⁴ une nonne⁵.

L'ordre social est rétabli avec l'arrivée des secours. En présence de témoins, les femmes changent de comportement et jouent les outragées, « quoique deux heures durant elles eussent paru douces comme brebis et muettes comme carpes »⁶. La comparaison animale amuse et dédramatise le propos. Salazard utilise les codes du conte licencieux afin de créer une situation érotique qui le met en valeur. La démesure du passage excuse son mal. En effet, pour prouver sa virilité, il se doit de se représenter dans un moment de puissance sexuelle absolue. Sa réputation repose sur ses exploits et sa capacité à honorer dignement les femmes.

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ « Quel besogneur ! », s'exclame Salazard (*Ibid.*, p. 180).

⁶ *Ibid.*, p. 180.

Où est la vérité ? Tout incite à ne pas croire son récit. Salazard est capturé. Enfermé chez les religieux, il se désaltère à une « fontaine céleste »¹ puis s'endort. A son réveil, il constate que son « sang, naguère bouillonnant, se fondait comme glace dans les veines »². Cette transformation magique renforce l'impression de lire un conte licencieux. Il subit une dernière épreuve. La gardienne entre dans sa cellule « avec délicieux semblans d'amour tendre »³. Il veut lui prouver son désir en réagissant à ses caresses mais rien ne vient. Il utilise alors des métaphores et des comparaisons grivoises afin d'exagérer l'atteinte faite à sa virilité et de se présenter comme la victime d'un maléfice : « je pensai me lever pour lui faire fête en bien-venue »⁴, « je restai refroidi comme trépassé »⁵, « elle [eut] mieux réussi à tirer un pet d'un âne mort, que de moi un chétif baiser »⁶ ; « je ne vaux tantôt plus la sandale d'un moine blanc »⁷. L'association morbide et comique entre le désir et l'impuissance provoque le rire du lecteur et accentue le contraste entre le symbole de virilité qu'il était et l'homme faible qu'il est devenu. La capacité à honorer une femme fonde la masculinité et la société impose cette vision des rapports sexuels. En effet, la religieuse se sent « diffamée »⁸ par ce refus. Ne pas l'honorer est un crime plus grave que le viol. Elle réclame sa mort en dédommagement de sa colère.

Le moine qui a partagé son festin l'aide à s'échapper. Ils croisent une foule rassemblée pour la pendaison de Salazard, composée de femmes qui ne critiquaient ses prouesses « que des lèvres »⁹ et qui auraient aimé être à la place des religieuses puisque le condamné est attirant et « bien pourvu en toute chose »¹⁰. Salazard revient avec une troupe de routiers se venger des cordeliers et des nonnes. Il revendique par cette revanche une virilité différente, fondée sur la force et sur la vigueur guerrière.

Néanmoins, Lacroix brouille les pistes. Salazard retrouve Ambroise qu'il appelle « mon frère en nonains »¹¹. Il désoriente le lecteur qui pensait avoir lu un conte. Le moine existe réellement et confirme la mésaventure du routier. La première chose que demande Salazard à son compagnon d'infortune est s'il a bu de la potion destinée aux novices et si

¹ *Ibid.*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 188.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

les nonnes qui résident aux alentours de son abbaye sont satisfaites de ses services. Cette scène de retrouvailles improbable confirme ce qui fonde l'identité masculine : le rapport à l'impuissance. L'homme se définit par sa sexualité et sa capacité à procréer. L'impuissance est une infraction à cette norme sociale qui régit les relations du couple.

L'histoire de Salazard est malgré tout un renversement de ces valeurs. Même impuissant, il reste le chef incontesté des routiers. Ce mal est pardonnable s'il est causé par un maléfice mais surtout s'il conclut une existence de paillardise. Toutefois, l'insertion dans l'univers du conte ramène le lecteur à la réalité sociale : l'impuissance ne se dit pas, excepté sur le mode du fantasme. Elle renvoie également à une autre *vérité* : la femme est un objet de tentation qui effraie.

b) Contraindre le plaisir

Il est écrit que la fille d'Eve représente le péché qui règne par le monde, et l'expiation invoquée d'en haut¹.

Ce jugement énoncé dans *La Danse macabre* par un juif est typique de la représentation de la femme à l'époque médiévale. Elle est responsable de la faute originelle et mérite sa soumission à l'homme. Le XIX^e siècle hérite de ce mode de pensée et l'applique à la loi. Le Code civil marque la suprématie de l'homme, maître de sa maison et de sa femme. Néanmoins, en laissant Culdoë prononcer un tel avis, Lacroix condamne cette prise de position. Le juif est mis au ban de la société. De plus, celui-ci est particulièrement cruel et se comporte en véritable fanatique. La justesse de son opinion est remise en doute et amène le lecteur à s'interroger sur ses propres idées au sujet des femmes.

Lacroix dénonce dans ses romans la condition des femmes et les maltraitances que leur font subir les hommes. Cette domination masculine traduit en réalité une interrogation sur ce qui fonde son identité. Asservir la femme est le moyen pour un homme de se rassurer et de contrôler cette partie de lui qui le pousse à oublier sa raison au nom du plaisir. Elle doit être alors « amante, épouse et mère »². Luc Lourdier, qui énonce ce jugement en pensant à Marguerite, établit une trinité représentative de la femme parfaite. Néanmoins, cette espérance contraste avec ses quatre-vingts ans et démontre au lecteur l'impossibilité de réaliser cet idéal. La vision érotique de la femme évolue selon qu'elle est l'amante, l'épouse et la mère. La première, souvent jeune, belle et pucelle, est l'objet de convoitise. La seconde est soit banale et délaissée, soit corrompue une fois qu'elle a connu

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 236.

² Paul Lacroix, *LBVT, I, op. cit.*, p. 173.

le plaisir sexuel. La dernière occupe une place à part. En effet, « l'enfant représente ainsi le principe de réalité qui met fin à la suprématie du principe de plaisir »¹. La mère est ainsi un obstacle à l'expression du désir masculin et elle apparaît peu dans les récits historiques du bibliophile.

Le mariage est finalement l'acte qui garantit l'ordre social et qui rétablit l'homme dans ses prérogatives. Cette domination légale montre également la volonté de maîtriser, voire de contester le plaisir féminin. Cependant, cette négation n'est-elle pas une manière de donner au plaisir une voix dans la lutte que mène Lacroix contre les inégalités ?

1. Le mariage, garant de l'ordre social

Le mariage est un sacrement qui protège l'ordre social. Il définit les rôles de chacun et permet aux nouveaux époux d'abandonner les joies de l'enfance pour enfin entrer dans l'âge adulte. Luc Lourdier a l'assurance que les plaisirs vaniteux de Marguerite disparaîtront après leur union. Elle est naturellement attirée par « toutes choses plaisant aux dames et contraires à l'œuvre du salut ; mais c'est le propre des filles pucelles devant l'œuvre sainte du mariage : elles sont toutes éventées, frivoles et badines, jusqu'à ce que, devenant épousées, elles soient faites sages, prudentes et vertueuses dames »². Il pose un avis masculin sur le mariage et voit dans ce sacrement une transformation morale de la femme. Celle-ci adopte alors le comportement qui lui est imposé par la société, permettant au mari de la garder sous son contrôle et ainsi de maîtriser la peur de soi.

Lacroix profite de ses romans pour édicter les règles de conduite d'une bonne épouse. « La femme délaissera ses père et mère pour suivre son mari »³, explique don Japhet à Marie pour la convaincre de son amour. Le duc de Valois, désirent éloigner son épouse afin de séduire librement Marie d'Angleterre, soutient qu'« il est écrit que l'épouse délaissera, pour son époux, et son père et sa mère, et ses sœurs et ses frères ; mariage vaut servage pour honnête femme »⁴, et qu'elle doit lui obéir aveuglément. De même, M. de Saint-Vallier s'inquiète du lieu de résidence de sa fille. Elle devrait rester chez son époux, « ainsi que doit toute honnête femme aimant bon bruit et los »⁵. La femme est destinée à passer de l'autorité de son père à celle de son époux. Le mariage est un moyen légal de la contrôler et de la culpabiliser. En effet, elle est l'unique responsable des malheurs de son

¹ Catherine Nesci, « Etude drolatique de femmes », *op. cit.*, p. 269.

² Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 148.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 150.

⁴ Paul Lacroix, *RdR*, I, *op. cit.*, p. 220.

⁵ Paul Lacroix, *L2F*, II, *op. cit.*, p. 123.

foyer. Ainsi, lorsque Jeanne de France découvre la relation adultère de son époux, elle l'explique d'abord par ses propres égarements : « Ce n'était pas qu'elle aimât le duc d'Orléans, mais elle lui était attachée par devoir, et ses reproches intérieurs s'adressèrent d'abord à son amour coupable »¹. Les devoirs de l'épouse envers son mari sont plus importants que les sentiments et elle pense avoir trahi ses engagements en se laissant aller au jeu de la séduction. Elle adresse alors une lettre à Anne de Bretagne et soutient que Louis XII lui appartient « de foi et de corps »², religieusement et même sexuellement, contrairement à ce qu'il prétend. Il a d'ailleurs « fait sa tâche de mari »³ la veille, précise-t-elle à sa rivale. Ne pas avoir de relations charnelles est un manquement aux règles du mariage mais aussi une remise en question de la féminité de l'épouse. Jeanne de France se sent offensée par son mari et par sa maîtresse et se demande « qui est le plus criminel de qui profère ces mensonges et de qui les croit contre toute apparence de vrai »⁴. Elle se définit par rapport aux exigences de la société et, comme toute épouse respectable, elle effectue son devoir conjugal. Prétendre le contraire est une insulte aussi grave que l'impuissance chez un homme et elle rejette l'idée qu'elle soit encore vierge.

Le mariage enferme la sexualité dans un cadre légal qui nie le plaisir. L'acte est destiné uniquement à la reproduction. L'adultère de la femme est une infraction à cette norme établie et il se punit par la mort de la coupable. Ainsi, le sire de la Vodrière menace Jehanne : nul amant de viendra les séparer s'il la tue. Elle lui appartient et il tient à faire respecter ses droits à tout prix. D'ailleurs, le père Thibault, le véritable père de Jehanne, se « lave les mains du sang qui serait versé pour vider ce débat »⁵. La violence de l'époux est acceptable et elle est même une question d'honneur ! La femme passe ainsi de l'autorité du père à celui du mari. Elle est condamnée à ce rôle de créature soumise et obéissante. Mais lorsqu'il apprend la disparition de sa « criminelle épouse [qui] a failli aux sacrés sermens du mariage »⁶ et celle de son fils, il est prêt à pardonner son infidélité et à donner sa fortune pour les retrouver. L'amour ne l'anime pas ici. Il voit dans la perte de sa famille une entrave à la transmission de son nom. L'absence d'héritier est le signe d'une lignée qui se termine. Sa déception est le signe qu'il fait défaut à la mission que lui impose la société en tant que père.

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 259.

Malgré tout, comment ne pas approuver les envies de Jehanne et son *attachement* à Benjamin lorsqu'on apprend comment le sire se comporte envers sa femme. Elle subit ses violences permanentes, il la considère comme un « bien »¹ qu'il doit surveiller à tout moment, y mettant autant d'ardeur qu'un chevalier qui défend sa dame. Le récit peut se lire comme un plaidoyer contre le mariage forcé et les violences conjugales. Mais ce que révèle cette vision du couple est surtout la crainte de l'homme de perdre sa propre identité et son incompréhension face au plaisir féminin.

2. *L'expression du plaisir féminin*

L'expression du plaisir féminin inquiète dans une société fondée sur l'ordre patriarcal. Si une femme avait le choix de ses amants, elle remettrait en question la socialité des rapports amoureux et transformerait les valeurs qui ont maintenu jusque-là les hommes au sommet. Ainsi, don Japhet avoue ses intentions: « Ce malin démon [lui-même] robera ton épargne et ta fille pareillement, podagre avaricieux »². Il confirme l'idée que, pour lui, l'amant est plus puissant que le père. L'avis de la femme ne compte pas. Elle est une marchandise qui se vole, au même titre que de l'argent. Dérober la fille est une punition sociale – il se venge des mauvaises paroles du père à son encontre. Les multiples scènes de viols sont autant d'exemples de cette négation du désir féminin. L'homme impose sa volonté et reste indifférent au plaisir de la partenaire : il « va à la femme comme il va à la selle : pour satisfaire un besoin »³.

Le plaisir fait peur, surtout dans le cas de la femme, tentatrice par excellence. Mais cette négation est aussi un héritage de l'animisme qui considère que « le plaisir ressortit à l'ordre d'une dépravation, qui est spirituelle d'abord, mais d'où dérive, infailliblement, une détérioration du corps, au nom des pouvoirs absolus de l'âme sur le corps. La passion, la folie, l'hébétéude, l'impuissance, la mort, sont proclamés les sanctions de la liberté du plaisir, mais déjà celles du désir ! »⁴. Le romantisme s'oppose à ces conceptions classiques d'un corps discipliné et contrôlé. Il libère ce dernier et laisse libre cours à l'expression du plaisir, participant ainsi à la réhabilitation des passions. Ce projet est-il pour autant réalisable, tant l'emprise de la tradition sur les esprits est forte ?

¹ *Ibid.*, p.176.

² Paul Lacroix, *Soirées*, II, p. 155.

³ Jacques Rossiaud, « Sexualité », *op. cit.*, p. 1078.

⁴ Paul Hoffman, « Le discours médical sur les passions de l'amour, de Boissier de Sauvages à Pinel », in *Aimer en France 1760-1860*, tome II, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1980, p. 352.

La société enferme la femme dans ce rôle d'épouse ou de simple réceptacle de la jouissance masculine et lui laisse peu de possibilités dans le choix de son époux. Par exemple, le lecteur apprend que Marguerite abhorre les deux frères qui l'ont recueillie et qu'elle juge responsables de la faillite de son père. Elle ressent une profonde aversion pour Barnabé et déteste Luc qui prend ce sentiment moins féroce pour de l'amour. Elle est au supplice, « lassée et dégoûtée des amoureuses démonstrations d'un barbon ridicule »¹. Une fois de plus, le personnage féminin semble avoir peu de liberté dans le choix de ses amants. Toutefois, le lecteur a le point de vue de Marguerite et comprend l'aversion que lui inspire cet amoureux risible dans ses prétentions. Son refus fait face à l'aveuglement de Luc, habitué à voir la femme obéir au désir masculin. La jeune fille manifeste ses préférences et fait preuve d'une grande force de caractère car elle préfère la mort au mariage².

Lacroix est concerné par cette injustice et fait place à quelques personnages féminins qui revendiquent fièrement leur choix. Il fait par exemple un portrait positif de Marguerite d'Alençon. En résistant à l'amour de Bonivet, elle prouve que « la volonté d'une femme, qui n'aime pas, est plus forte que la violence d'un amant poussé au désespoir »³. Marguerite d'Alençon, noble dame est un modèle à suivre. Loyse de Chamenay résiste à la proposition de François I^{er} et l'humilie en lui préférant Guillaume Duprat. En se refusant à lui, Loyse remet en cause l'ordre établi et donne l'exemple d'une femme qui assume ses préférences.

Deux femmes expriment surtout cette revendication au plaisir et dictent leur loi à leur amant : Anne Boylen et Agnès Sorel. La première manipule François I^{er} en se faisant passer pour Marie d'Angleterre et favorise ses propres amours et son ambition politique. La seconde se démarque par son esprit et sa présence alors que l'époque réclame de l'effacement. Sa liberté s'exprime dans le choix de ses vêtements et son comportement singulier qui charme le roi et qui la distingue des autres femmes de la cour. Au lieu de privilégier la discrétion, surtout en présence d'un homme, « elle s'était faite une allure svelte et dégagée qui déployait les moelleux contours de sa taille, l'aimable majesté de son pas et le port naturellement noble de sa tête chargée de cheveux blonds comme d'un diadème d'or »⁴. Elle attire et inquiète les hommes par la visibilité de ses désirs et son

¹ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 128.

² « Elle endurait les plus lâches injures comme les plus odieuses caresses pour avoir son pain chaque jour ; néanmoins, elle eût préféré mourir de faim plutôt que d'épouser Luc Lourdier » (*Ibid.*, p. 129).

³ Paul Lacroix, *L2F*, I, *op. cit.*, p. 213.

⁴ Paul Lacroix, *LFT*, II, *op. cit.*, p. 66.

habileté politique. Lacroix note également qu'elle est « experte en *ébattements* »¹, livrant à travers son personnage la recette d'un amour réussi : l'union de l'esprit, d'un corps divin et d'une sexualité comblée amène le bonheur.

Agnès Sorel et Anne Baylen sont deux figures historiques connues pour leur volonté de se distinguer des conventions. Le bibliophile en fait des modèles et souligne leur importance dans le destin du pays. Son écriture prend ainsi part à la lutte contre les inégalités que subissent les femmes. Mais la critique se fait plus féroce lorsqu'il bascule dans le drolatique. Il « opère le divorce définitif entre les fondements de la socialité et les principes de la liberté féminine »² en reversant les situations traditionnelles de l'adultère.

Dans « Le guet », Lacroix tourne le mariage en dérision et met en garde contre les dangers d'avoir une épouse honnête : « femme prude est démon incarné et cent fois pis »³ et sa fidélité « est chose difficile à tenir en mariage »⁴. Il met alors en scène une « bonnetière, belle, fringante et capricieuse, [qui] avait attiré à elle toute l'autorité du ménage et rendu son mari aussi souple qu'un bonnet de peau »⁵. Le lecteur imagine aisément le mari dans le rôle du cocu victime des farces de sa femme. Par exemple, les époux dorment dans des pièces séparées et, pour expliquer l'origine de bruits suspects provenant de sa chambre, la bonnetière confie avoir été effrayée par le fantôme de son père⁶. Plus tard, lorsqu'il rentre chez lui, il retrouve sa femme en compagnie d'une troupe de sergents et du chevalier du guet, profitant de ses provisions – et de sa femme. Elle prétend qu'un écolier « garda très-fidèlement [s]on honneur, aussi [s]a personne »⁷. Le lecteur imagine bien évidemment de quel type de protection il peut s'agir. D'ailleurs, les militaires présents dans la pièce cachent difficilement leurs rires. Lorsque les sergents quittent la maison au petit matin, ils laissent le couple endormi, l'époux sous la table et sa femme enfoncée dans « un sommeil pesant, sa guimpe déchirée, ses cheveux épars et un sourire lascif à la bouche »⁸. Lacroix suggère la relation sexuelle entre l'épouse dévouée et le chevalier alors que le mari est endormi dans une pièce proche. Elle n'a aucune

¹ *Ibid.*, p. 242.

² Catherine Nesci, « Etude drolatique de femmes », *op. cit.*, p. 267.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ « J'ouis geindre, soupirer et souffler au cabinet voisin où madite femme était couchée ; ces bruits continuant et ma femme se plaignant à voix éteinte, je l'interrogeai pour savoir d'elle quels lutins rabattaient à petit bruit » (*Ibid.*, p. 78).

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

culpabilité et montre, par l'expression de son visage, le plaisir qu'elle a pris durant cette nuit.

Lacroix passe d'un comique grivois à une scène de débauche drolatique. Le réveil est sordide ! La maison est saccagée, la femme adultère s'abandonne lascivement. Le plaisir est violent, amoral mais assumé cette fois-ci par l'épouse et non par le mari. Cette orgie renverse les rôles attribués à chacun et propose une socialité fondée sur le plaisir féminin. En exhibant sans vergogne le visage satisfait de la bonnetière, Lacroix provoque volontairement son lecteur. Pourtant, dans cette nouvelle, ce n'est pas l'épouse qui est condamnée mais bien son mari, impuissant et naïf face à celle qui le domine. Le drolatique permet finalement au plaisir de se dire, certes sur le mode de l'excès, mais en parler, n'est-ce pas déjà lui accorder de l'intérêt ?

3. *Le divorce*

L'attention portée à la condition féminine pousse Lacroix à se prononcer en faveur d'une préoccupation plus contemporaine : le divorce. Sa préférence s'explique par sa volonté de laisser s'exprimer les préférences féminines. « Le mariage sans divorce est absurde et immoral »¹, affirme-t-il, convaincu, à Amédée Pichot. Il prend part, avec l'écriture d'*Un Divorce*, aux débats qui animent la société dans les années 1830 et explique son point de vue :

Quant au divorce, cet indispensable correctif du mariage, cette première déclaration de l'égalité sexuelle, il me semble que les époux heureux de leur union volontaire sont les plus portés à en approuver l'effet².

Parler d'« égalité sexuelle » montre l'ambition de Lacroix pour la société et pour la condition féminine. Mais cette prise de position mérite d'être réservée quant à l'ampleur de cette égalité. Lacroix n'est pas un féministe. Il voit dans le divorce un moyen de bousculer les normes et de défendre des droits acquis avec la Révolution. Ainsi, les Français ont le droit au divorce depuis 1792. Le Code civil y apporte des correctifs mais il sera aboli en 1816 avec la Restauration. Cette révocation est vécue comme un retour en arrière et un regain de pouvoir pour l'Eglise. En avouant sa préférence pour le divorce, Lacroix se pose en défenseur de l'égalité de manière générale et non spécifiquement du droit des femmes³.

¹ Paul Lacroix, *Un Divorce*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Il suit ainsi la pensée des législateurs révolutionnaires qui « ne projetèrent jamais sérieusement d'accorder à la femme, dans la société ou dans la famille même, perçue comme une micro-société, une condition égale à celle de l'homme. Leurs initiatives visèrent à abolir quelques injustices affligeantes. Elles ne renvoient pas en

L'étude des mœurs médiévales montre de quelle manière le plaisir féminin a été contraint par le cadre légal et religieux. Lacroix donne alors la parole à des personnages qui assument leurs préférences et qui osent se refuser à un homme supérieur en force et en pouvoir. Il pose ainsi un regard critique sur l'époque en exagérant ses travers et en bousculant les normes qui régissent les rapports du couple.

Lacroix cherche également à bouleverser l'ordre établi en dévoilant la rigidité de la société qui punit violemment ceux qui ne respectent pas ses règles, comme dans le cas du travestissement.

c) **Le travestissement, une infraction à la norme sociale**

Au Moyen Âge, « porter le vêtement d'autrui, c'était se masquer ou se travestir et l'Eglise ne l'autorisait que lors des grands défoulements annuels de Carnaval »¹. L'intérêt du bibliophile pour Jeanne d'Arc s'explique alors. Elle est une femme qui s'affranchit des valeurs de la société en portant des habits masculins. Ce simple fait représente « l'une des pires charges qui pèsent sur elle aux yeux de ses juges, et qui contrarie également son statut de personnage féminin »². Dans les *Soirées*, la reine condamne également ce choix : « C'est scandale manifeste de voir une fille de Dieu, vraie pucelle s'il en fut, porter haubert et salade, vivre au camp parmi les soudards, et aller en guerre »³. Jeanne, jeune fille installée dans un milieu d'hommes, s'assimile au sexe opposé par sa tenue. Dès lors, il s'« opère une double distorsion. C'est un habit d'homme et non de femme, c'est l'habit d'un jeune noble coloré et brillant et non celui de la paysanne. Les limites sexuelles et sociales en sont bousculées induisant un rôle à part, androgyne et socialement impossible à situer »⁴. Lacroix focalise le regard du lecteur sur Catherine, plus illégitime que Jeanne d'Arc. En se travestissant en homme pour fuir un mariage dont elle ne voulait pas, Catherine enfreint les règles d'une société qui enferme les femmes dans des rôles sexués.

cause la primauté de l'homme. Pas question de politiser la famille » (Arend Huussein, « La 'crise' du mariage et de la famille pendant la Révolution française », in *Aimer en France 1760-1860*, tome II, *op. cit.*, p. 339).

¹ Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 152.

² *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 1031.

³ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 134.

La transformation comique et sexuelle du thème du travestissement souligne l'importance du respect des rôles définis par la société, tant dans l'apparence physique que dans la répartition spatiale. Le viol est alors la punition contre toute infraction à la norme.

1. *Une sexualisation comique*

Lacroix traite le motif du travestissement avec dérision. Pour Rolland, devenir Jeanne d'Arc n'est qu'un prétexte à son épanouissement sexuel. De plus, le page ne se travestit pas véritablement : il reste un homme portant des habits d'homme mais qui se dissimule derrière une identité féminine. Son *crime* s'en trouve atténué car il garde une apparence masculine. Charles VII, loin de dénoncer cette usurpation, l'oblige à assumer l'identité de Jeanne et à épouser le sire des Armoiries. Cette infraction à la fois comique et sexuelle à la norme sociale interroge le lecteur sur la question de la répartition des rôles entre hommes et femmes. Le roi rétablit l'ordre mais l'insertion du drolatique souligne l'absurdité de ce raisonnement en le poussant à l'extrême : par suspicion, Charles VII conclut une union entre deux hommes.

Les fonctions de chacun sont clairement définies. Le corps reflète alors le statut social et le respect des conventions. Tout écart doit être puni :

Parce que la femme dans son essence tend à l'invisibilité de la virginité absolue, la première à être condamnée est celle qui rompt le vœu de virginité ; mais, parce qu'elle est assimilée à son corps, la femme qui rehausse sa beauté naturelle d'onguents, de teintures, de bijoux et de parures, celle qui s'habille en homme, celle aussi qui prend la parole et 'prophétise' publiquement ou prétend conférer les sacrements enfreignent clairement la loi divine, et la loi humaine se doit de sanctionner ces écarts¹.

Ainsi, Catherine la Pucelle s'enfuit avec des habits d'homme lorsqu'on veut la marier. Le travestissement change même son genre sexuel : les personnages qu'elle croise pour la première fois la prennent pour un fantôme ou un guerrier et non pour une femme. Il est en effet plus simple pour une femme de se faire passer pour un homme afin de circuler avec plus de sécurité dans un camp de guerre. Lorsqu'elle avertit Charles VII du danger que représentent les Anglais, elle est « plus homme que jamais »². Le grotesque s'impose dans cette scène où elle porte une armure faite de pièces disparates, retirées aux dépouilles des soldats et détournées de leur usage premier – une broche volée à la cuisine et garnie encore des viandes à cuire devient une lance ; elle utilise un plat de cuivre comme bouclier et

¹ Christiane Klapisch-Zuber, « Masculin/Féminin », *op. cit.*, p. 667.

² Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 255.

s'arme d'un chenet. La noblesse de la mission de chevalier s'efface à côté du ridicule de l'accoutrement et la folie du personnage.

Lacroix insiste sur cette apparence masculine. Par exemple, lorsque Catherine sauve Agnès Sorel d'un enlèvement organisé par le Dauphin, elle échange son armure avec la tenue de la dame de beauté. Cette substitution d'identité annonce un quiproquo : le Dauphin, pensant retrouver Agnès Sorel, se trouve avec un *monstre* romantique trop grand et trop laid pour se faire passer pour une noble dame, doté de mains faites pour tenir un étendard et possédant une taille de soudard. Catherine reprend sa *forme* originale mais elle est grotesque : elle n'est pas vêtue mais déguisée en femme. Agnès, elle, est meurtrie par cet équipement masculin qui assure pourtant sa sécurité. Le vêtement est un signe sexuel et identitaire. Se travestir revient à changer de nature, ce que réprovoque la société. C'est pourquoi le Dauphin condamne la guerrière lorsque le subterfuge est révélé : « Quant à cette folle et outrageuse Catherine, j'ordonne qu'elle soit fouettée tant qu'elle confesse n'être pas pucelle et ne l'avoir jamais été »¹. Il nous montre que deux éléments sont importants pour une femme à cette époque : le respect de l'ordre social et la virginité. En associant violence et innocence dans une condamnation à la fois comique et grivoise, Lacroix fait preuve d'un humour noir qui dédramatise la situation et amuse le lecteur.

Victime de la puissance masculine, Catherine subit de si nombreux outrages qu'elle en devient comique. L'amusement du lecteur réside dans cette folie permanente, dans l'écart qui se crée entre sa revendication effrénée de la pureté et la réalité de l'agression. Néanmoins, le rire provoque l'interrogation du lecteur sur l'identité féminine. Jeanne d'Arc n'existe en tant que figure historique que parce qu'elle est vierge. Catherine subit cet héritage et se voit contrainte d'*exhiber* son état comme un étendard. La société, qui la considère comme une copie imparfaite, détruit ses prétentions en utilisant la sexualité et le viol comme une arme.

2. *Le viol comme punition sociale*

« Confier à une femme le rôle d'un homme est une mutation de l'ordre de la nature qui doit rester exceptionnelle et que la volonté de Dieu peut seule justifier »² puisque « sauf ordre divin, il y a là orgueil et présomption »³. Désormais, lorsque Catherine se

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Colette Beaume, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 179.

présente avec ses vêtements masculins, elle représente une insulte à la norme sociale que les hommes doivent rétablir.

L'humiliation et le viol sont les armes privilégiées de cette réparation. Ainsi, lorsque le bâtard de Bourbon poursuit une jeune fille qu'il prend pour Catherine la pucelle, « il se préparait à l'empêcher de faire de nouvelles dupes »¹, c'est-à-dire à la violer pour la dissuader de se prendre pour l'envoyée de Dieu et tenir un rôle qui n'est pas le sien. De même, alors qu'elle est à la merci des soudards, Briquet demande à Salazard, son chef, l'autorisation de la violer puisque « la loi de nature empêche de mettre à mort une pucelle »². Catherine n'a pas besoin de jugement. Ses vêtements et la proclamation de sa virginité font d'elle une victime désignée des outrages masculins. Salazard abandonne donc sa « part du butin »³ et ordonne au « galant Briquet »⁴ de bien exécuter sa sanction. Il associe le vocabulaire religieux à sa sentence pour évoquer l'acte sexuel – « fais-lui voir merveille »⁵, « confesse-la »⁶ –, ce qui suggère la violence des actes à venir. Pour Salazard, ce viol est une « ribaudaille »⁷, terme populaire qui atténue la réalité et qui souligne l'amusement, certes cruel, des soudards – Salazard est lui-même « presque diverti »⁸ par la mésaventure de Catherine. Cette dernière est, par son comportement, une proie idéale.

Lacroix a peu de compassion pour son personnage qui n'est qu'une « étrange pucelle »⁹. Il associe deux faces de la sexualité – le plaisir et la douleur – lorsqu'il qualifie le viol collectif d'« épisode atroce et burlesque »¹⁰. En effet, l'abus s'accompagne de cris de joie et de hurlements de souffrance. Cependant, ils ne sont qu'une « meute d'hommes acharnée contre une femme semblable à une biche sous la dent des chiens furieux »¹¹. La comparaison animale horrifie le lecteur et éclaire ce dernier sur la véritable opinion de l'écrivain. L'agression est pour une fois décrite, certes rapidement, mais de manière à dénoncer la barbarie subie par la guerrière. Même si la société tolère les actes des

¹ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 181.

² Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 150. Briquet est « une espèce de satyre toujours prêt à se ruer en débauche » (*Ibid.*, p. 150) et ne montre aucune galanterie envers Catherine. Il s'agit pour lui de prouver sa force en la possédant le premier.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

soudards¹, Lacroix n'approuve pas ces outrages et présente Catherine comme une victime de la *morale*.

De plus, cette férocité est caractéristique de l'écriture de Lacroix. Il est dans l'excès : il faut choquer le lecteur par des scènes moralement éprouvantes. L'outrage est ici vécu comme une crucifixion et Catherine se protège derrière sa mission divine et son illusoire virginité. Lorsqu'elle s'enfuit, elle n'est plus qu'un « spectre vivant »². Elle est nue et expose aux yeux de tous les marques des brutalités subies la nuit précédente.

Les Taupins la prennent pour un esprit lorsqu'elle prévient Jean de La Roche du sac de Barbezieux. Catherine revendique toujours son titre de pucelle envoyée par Dieu, même après une nuit entière de brutalités qu'elle oublie « naïvement »³. Lacroix insiste ainsi sur sa folie car elle est convaincue que les viols sont dus aux Anglais. D'ailleurs, elle ne porte plus ses habits d'homme : la société a accompli sa vengeance. De même, dans l'épilogue des *Francs-Taupins*, Lacroix adopte un ton en apparence plus solennel et révèle au lecteur le destin de ses personnages. Le romancier s'amuse à le mettre mal à l'aise une fois de plus. Catherine est condamnée par le bâtard de Bourbon à être à nouveau violée et « n'eut pas plus de mal que la première fois »⁴. Ce constat objectif donne une tonalité dérangeante car l'auteur met les faits à distance et les banalise.

3. *Le clivage spatial*

La société est aussi marquée par la stricte séparation des espaces réservés aux hommes et aux femmes. L'infraction mérite une punition, tout comme dans le cas du travestissement.

S'échappant de sa prison, Jeanne Sanglier rencontre Agnès Sorel dans le cimetière jouxtant l'abbaye. La dame de beauté est travestie en guerrier, Jeanne en moine. Elles se cachent toutes les deux d'hommes dangereux et pervers – le Dauphin et Ambroise. Les deux victimes sont en sécurité pour le moment car elles sont vêtues comme des hommes. Leur apparence prime sur leur véritable identité. Jeanne résume ainsi son calvaire : « J'ai perdu là plus que la vie, l'honneur »⁵. L'incrédulité d'Agnès souligne sa vision d'une

¹ « Ces brigandages, souillés de cruauté inouïes, n'étaient que passe-temps pour les gens d'armes désœuvrés » (*Ibid.*, p. 158).

² *Ibid.*, p. 288

³ Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 255. Catherine sauve Agnès Sorel d'un enlèvement organisé par le Dauphin. Elle est toujours enfermée dans sa folie car elle prend le poursuivant pour un Anglais et revendique toujours sa virginité.

⁴ *Ibid.*, pp. 351.

⁵ *Ibid.*, pp. 57.

religion protectrice. Comment les moines ont-ils pu enlever toute humanité à l'être à qui elle parle. « Je suis femme semblablement »¹, révèle Jeanne qui n'est plus qu'un squelette vivant souillé par les viols quotidiens de son frère. Agnès s'étonne et ne comprend pas la présence d'une femme, vêtue comme un moine, dans un lieu exclusivement masculin. Elle appartient à une société où chaque lieu est identifiable par le sexe de ses occupants. L'abbaye, asile des hommes, est interdite aux femmes. L'intrusion forcée de Jeanne est une offense aux lois qui régissent cet endroit. Hommes et femmes ne se mélangent pas. Ils ont chacun leur espace privilégié pour communier avec Dieu. La présence de la jeune femme perturbe l'ordre qui préserve la tranquillité des moines. La société médiévale repose sur la confrontation du bien et du mal, de l'ordre et du chaos. Les viols quotidiens de Jeanne sanctionnent sa présence dans un univers où elle n'a pas sa place. En introduisant le lecteur dans l'*in-pace*, endroit le plus sombre et secret de l'abbaye, Lacroix rejette cette conception rigoureuse, en dévoile tous les contrastes et montre ironiquement que le mal se cache au sein des représentants de Dieu.

La femme est toujours victime de la loi dictée par les hommes, même lorsqu'elle trouve refuge dans un espace qui lui est réservé. Par exemple, Benjamin s'introduit dans une étuve pour surprendre Jehanne. Dès le début du chapitre, Lacroix fait l'histoire des mœurs de la société avec une description objective de ce qui se passe aux étuves². Ce lieu est à l'époque « une institution si favorable au mystère »³ mais aussi à « l'amour, la prostitution et [au] libertinage »⁴. C'est donc dans un lieu propice à la tromperie et au commerce sexuel que se déroule le rendez-vous amoureux. Lacroix souligne que l'entrée est interdite aux hommes. Il fait garder la porte de cet « asile impénétrable aux hommes »⁵ par « des vieilles édentées [qui] veillaient à ce que personne d'un autre sexe ne s'introduisît avec les baigneuses »⁶. En achetant son droit d'entrée dans ce lieu réservé aux femmes, il s'accorde en réalité le privilège d'outrager Jehanne durant un sommeil provoqué par une drogue. Il corrompt la femme aimée qui offre sans le savoir les charmes

¹ *Ibid.*, pp. 58.

² Nous sommes face à la neutralité de l'historien : « tout le monde allait aux étuves » (Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 84).

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 84. Les étuves sont un espace propice à la prostitution. Jacques Rossiaud note que « l'usage des bains à des fins sexuelles devient rapidement dominant » mais pour Didier Broisseuil, cela reste un stéréotype : « [les étuves] étaient utilisées d'abord pour les soins du corps, même si leur usage comme lieu de prostitution s'est inscrit dans le lot des stéréotypes médiévaux » (Jacques Rossiaud, *Amours vénales, la Prostitution en Occident*, Paris, Aubier, 2010, p. 107 ; et Didier Boisseuil, « Espaces et pratiques du bain au Moyen Âge », in *Médiévales* n°43 [Le bain : espaces et pratiques], 2002, p. 5).

⁵ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

de son corps. Tout comme pour l'exemple de l'abbaye, l'intrusion du masculin dans un espace féminin bouleverse les règles sociales et se vit comme un viol – ici au sens propre comme au sens figuré – de l'ordre moral. Ces deux espaces sont clos, interdit au sexe opposé. Toute perturbation se *répare* en secret, loin des regards d'un public indiscret, le plus souvent grâce au viol.

Lacroix offre une vision stéréotypée de la société médiévale et de ses mœurs. La répartition des rôles est clairement définie et la femme dépend de l'autorité masculine. La stratégie du bibliophile est de sexualiser ses différentes intrigues afin d'amener le lecteur à prendre conscience que la société repose sur des inégalités. Ce regard tourné vers le passé fait en réalité l'analyse de l'époque contemporaine et Lacroix montre que la situation a peu évolué. La Révolution a apporté des changements mais l'arrivée de Charles X au pouvoir supprime les avancées accordées au peuple. L'écriture de romans historiques est alors un moyen de bouleverser l'ordre établi en instruisant les Français et de dénoncer les inégalités sur lesquelles repose la société. Lacroix propose alors l'idée d'un retour au droit naturel pour *réglementer* les relations amoureuses mais faut-il le prendre au sérieux ?

B) Le droit naturel

La question du libre choix du partenaire se pose clairement dans l'œuvre du bibliophile, surtout lorsqu'il oppose la sincérité des sentiments à la *pratique* sociale de l'amour. Dans « Le legs », Lacroix met en scène un amour pur qui est né durant l'enfance. Marthe aime Patrice, enfant recueilli par son père mais elle est promise à Jean-Pierre, fils du meunier de Notre-Dame, afin d'accroître les richesses de sa famille. Ignorant cet accord, Patrice la demande en mariage et elle accepte. Tout cela leur semble naturel puisqu'ils n'ont pas à l'esprit les conventions sociales. Une telle relation basée sur la fraternité peut-elle s'épanouir ? Eux le croient et déclarent qu'« il n'est père si puissant que vouloir aimer »¹. René-Guillaume, le père, surprend les deux amants pendant un abandon voluptueux et chasse Patrice du moulin, condamnant ainsi cette relation sincère. La différence sociale est un obstacle à l'union des deux jeunes gens et à leur attirance mutuelle. L'amour sincère et partagé ne peut s'épanouir face à l'appât du gain et au strict respect des conventions. Mais la fuite est-elle une solution pour vivre pleinement cette relation ?

¹ Paul Lacroix, *LBVT*, I, *op. cit.*, p. 243.

Le mariage, celui qui est légalisé par les hommes et par Dieu, est une norme sociale qui contrarie le désir et la nature. Goliath obéit aux lois du désir, enlève Marie et propose de l'épouser sans l'accord de son père : « Onc ne vis si friand musequin et plus gente pucelle [...] ; faut la mener en quelque chapelle d'amour où l'épouserai sans prêtre, ni pronotaire, ni tabellion »¹. La relation sexuelle engage les deux partenaires et autorise leur union puisque la possession physique induit la possession morale. Le lecteur pourrait être convaincu de la sincérité des sentiments de Goliath si ce mariage ne reposait sur le viol de celle qu'il dit aimer. Il ne lui laisse pas le choix puisque, déshonorée, elle subira le rejet de la société. En mettant ainsi en contradiction les lois de la société et celles de la nature, Lacroix insiste sur la nécessaire remise en question des principes qui fondent les rapports amoureux.

C'est à travers le personnage d'Ambroise que s'exprime la condamnation la plus violente des lois qui régissent la société. Par ses paroles blasphématoires et sa brutalité, le moine dénonce les contraintes qui réfreinent sa véritable nature guerrière et exprime sa révolte par le viol de sa sœur. Lacroix délaisse volontairement le modèle de frère Jean des Entommeures, moine-guerrier de Rabelais, et du moine yeoman d'*Ivanhoé*, digne représentant des religieux combattants, qui véhiculent tous deux des valeurs positives. Il se rapproche davantage du divin marquis et utilise la biographie qu'il lui a consacrée pour construire son personnage. Ambroise et Sade subissent tous deux la domination d'un père qui désapprouve leur choix amoureux et s'échappent avec la femme aimée afin de vivre une relation interdite mais sincère. Cet amour contrarié a conduit le marquis aux pires extrémités, avec une pleine conscience de ce qu'il faisait². Ambroise est une version romancée de Sade et, tout comme son modèle, il espère trouver dans l'amour un moyen de calmer sa colère. Mais il est aussi un digne représentant de l'esthétique du hideux et fait du viol l'expression la plus raffinée de sa révolte.

a) **La contrainte sociale**

Ambroise a, comme son père, un appétit guerrier qui ne demande qu'à être assouvi. Cependant, le sire de La Rochefoucault le contraint à adopter la vie monacale et pousse Jean, son autre fils, à prendre la voie des armes. Le destin d'Ambroise est prédit par son

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, II, *op. cit.*, pp. 181-182.

² Sade se confie à son oncle et déclare : « Ah ! si je n'avais fait que ce qui me faisait réellement plaisir, je me serais épargné bien des peines et j'aurais bien moins souvent offensé mon père ! » (Sade, *Lettres d'une vie*, Paris, Editions 10/18, 2014, p. 30).

père « qui l'avait maudit dès le ventre de sa mère »¹ et le compare à Caïn et à Absalon, deux figures bibliques de la trahison. Cette malédiction paternelle fait de lui l'héritier d'une lignée malheureuse régie par la haine et explique en partie ses exactions impardonnables. La nature profonde d'Ambroise est contrariée par la loi de la famille et ce dernier ne peut changer ce qu'il est. Ainsi, il obéit à son père et « la crainte triompha en apparence de la nature »². Par son autorité et sa brutalité, le sire de La Rochefoucault castre symboliquement ce fils aîné qu'il déteste et lui retire tous ses droits en faveur de son frère Jean. Il l'oblige également à devenir moine et non guerrier, alors qu'il a les aptitudes physiques pour cette dernière fonction. En lui imposant le vœu de chasteté, le sire s'assure qu'Ambroise n'aura pas de descendants qui fassent de l'ombre à son cadet et qui déshonore son nom. Il lui interdit également les plaisirs de la chair qui accompagnent tout événement belliqueux – le viol est une des conséquences habituelles de la guerre.

Il s'ensuit une haine du jeune homme pour tout ce qui a trait à la religion. Il expose d'ailleurs son point de vue à Jeanne et lui explique que sa vocation lui a été imposée³. Il se comporte dès lors avec un plaisir irrévérencieux. Blasphémer est pour lui une affirmation de sa liberté. D'ailleurs, Ambroise est destiné à diriger une abbaye. L'idée du pouvoir à venir est d'un tel attrait qu'il prend goût à sa vie de moine. En attendant, « des femmes et de la débauche, telle était sa consolation, et il dirigeait déjà son libertinage vers un moûtier de nonains de l'ordre de Saint-Benoît, dépendant de l'abbaye »⁴. Il se ragaillardit dans la débauche sexuelle et morale. Lacroix rejoint le discours anticlérical de Sade lorsqu'il fait d'un moine le tentateur d'un couvent tout entier. Pour montrer que la société a perverti Ambroise, il faut que ce dernier soit un exemple de corruption.

Lacroix fait un portrait extrêmement négatif de son personnage qui se laisse dominer par ses désirs pervers au lieu de les réprimer comme le voudrait la morale. Ambroise est un révolté qui exprime son désaccord par ses outrances. Plus il blasphème, plus il témoigne de sa souffrance à être moine. Il est incapable de se comporter comme l'impose le monde puisque sa nature réclame des combats, s'épanouit dans la violence et se nourrit du sang versé par l'adversaire. Tout oppose chez Ambroise le religieux et le guerrier. Il ne trouve alors de liberté que dans le rejet de Dieu et l'amour de Jeanne.

¹ Paul Lacroix, *LFT*, I, *op. cit.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 90.

³ « Cuidez-vous que ma volonté m'ait bâti moine ? » (*Ibid.*, p. 111).

⁴ *Ibid.*, p. 94.

b) Le rejet de Dieu

Jeanne est celle que le moine convoite secrètement. Il fait d'elle « son rêve de bonheur, plus pur et plus délicieux »¹ que les plaisirs que lui apportent les nonnes. Il distingue la jouissance physique de l'élévation morale due à l'amour. Jeanne est qualifiée de « paradis »². Elle est la femme idéale qui reçoit ses prières et qui est supérieure à Dieu. Sa passion est telle que la jeune fille se sent marquée au fer chaud lorsqu'il baise sa main en guise de salut. Elle devient ainsi la propriété du démon et n'échappera pas à sa volonté.

Posséder Jeanne est une autre manière de s'affranchir de Dieu puisqu'il serait le maître de sa propre divinité. Il atteint ainsi une sorte de « fièvre d'Absolu »³ qui lui permet de dépasser Dieu. Il fait d'elle un objet sacré qui terrifie et attire à la fois. En effet, elle est marquée par le tabou de l'inceste – elle est la sœur adoptive d'Ambroise – mais elle le fascine par son inaccessibilité. La profanation de la déesse est l'unique moyen de dépasser cet « interdit transfiguré » :

D'une manière fondamentale, est *sacré* ce qui est l'objet d'un interdit. L'interdit désignant négativement la chose sacrée n'a pas seulement le pouvoir de nous donner – sur le plan de la religion – un sentiment d'effroi et de tremblement. Ce sentiment se change à la limite en dévotion ; il se change en adoration. Les dieux, qui incarnent le *sacré*, font trembler ceux qui les vénèrent, mais ils les vénèrent. Les hommes sont en même temps soumis à deux mouvements : de terreur, qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. L'interdit, le tabou ne s'opposent au divin qu'en un sens, mais le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré⁴.

En défiant Jeanne, il se détourne de Dieu mais trouve aussi un exutoire *terrestre* à sa colère. Dieu est physiquement inaccessible alors que la jeune fille qu'il a choisi d'adorer peut être corrompue par son Eros destructeur.

L'intensité de son amour montre à quel point il élève Jeanne à un rang divin et souligne le plaisir qu'il prendra à la rabaisser. Il se rapproche ainsi de Sade pour qui « la volupté est d'autant plus forte qu'elle est dans le crime, et que, plus insoutenable est le crime, plus grande est la volupté. On voit comment l'excès voluptueux conduit à cette négation d'autrui qui, de la part d'un homme, est la négation *excessive* du principe sur

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 94.

³ Pierre-Georges Castex, « Frénésie romantique », in Francis Dumont (dir.), *Les petits romantiques français*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Georges Bataille, *L'Erotisme*, *op. cit.*, pp. 70-71. Les italiques sont de l'auteur.

lequel la vie repose »¹. Ambroise et Sade partagent tous deux la même ambition et la même énergie dans ces actes désespérés de révolte contre l'ordre établi. Ils se délectent alors du crime et y voient le moyen de « se substituer à Dieu en exerçant une toute-puissance infernale »².

Par exemple, au décès de leur père, Ambroise et Jeanne se retrouvent tous deux enfermés dans la chambre mortuaire³. Le moine fait sa déclaration devant le cadavre du sire de La Rochefoucault. Il s'affranchit ainsi de l'autorité paternelle et renie Dieu et ses vœux de célibat : « Confesse que mon amour eut ferme et loyale assurance d'attendre une meilleure saison, qui est venue, m'est avis »⁴. Ambroise s'émancipe mais paradoxalement devient davantage esclave de ses désirs. En effet, il avoue qu'« anuit [s]on martyr prendra fin »⁵. Le détournement du vocabulaire religieux pour décrire sa passion, au sens premier du mot, démontre le changement de nature permis par la mort de son père et souligne la puissance de son amour. Il ressent un besoin impérieux et douloureux de satisfaire sa pulsion et de posséder enfin celle qu'il aime.

Face au refus de la jeune fille, Ambroise devient un chasseur. Il accueille Jeanne avec « une espèce de rugissement »⁶ et tourne autour de la jeune fille pour ne pas la perdre du regard. Jeanne est sa proie. Elle n'a aucune chance de lui échapper. Son désir déborde. C'est un mâle qui traque une femelle et non un homme qui séduit une femme. Ambroise suit plutôt la loi naturelle du plus fort, meilleur moyen de parvenir à ses fins. Sa première offense est de poser ses lèvres sur l'épaule nue de Jeanne. Ce geste est à la fois intime, érotique et amoureux. Le moine ne passe pas par le contact des mains, étape *obligée* de l'amour romantique. Au contraire, il manifeste son ardeur et s'empresse de toucher l'objet de ses désirs.

Afin de prouver la vigueur de son désir, Ambroise se dévêt devant Jeanne. Il déchire sa peau factice pour révéler sa véritable apparence. Il est presque nu, couvert d'un habit qui ne cache rien de sa virilité et qui effraie Jeanne. Il passe de l'homme à la bête⁷. Sa

¹ *Ibid.*, p. 168. Les italiques sont de l'auteur.

² Pierre-Georges Castex, « Frénésie romantique », *op. cit.*, p. 30.

³ « Nous veillerons plus à l'aise, ma sœur, dit Ambroise qui avait tiré les verrous de la porte ; voilà une bienheureuse nuit ! » (*LFT*, I, *op.cit.*, p. 104). Il est ironique en qualifiant de « bienheureuse nuit » celle où meurt son père. De plus, « ma sœur » crée habituellement un sentiment de sécurité qui n'existe pas ici. Lacroix oppose les paroles rassurantes et les yeux flamboyant de désir d'Ambroise.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ Il porte un vêtement en cuir de cerf, de couleur fauve.

transformation physique implique une transformation morale. Il révèle l'étendue de ses sentiments et assume sa nature guerrière et animale. En enlevant sa robe de moine, il rejette les lois sociales et impose les lois de la nature. Dieu n'a pas sa place dans le monde que se crée Ambroise. Son amour pour Jeanne est un défi qu'il lui lance :

Je t'aime de toute la puissance de mon âme, je t'aime tellement que Dieu, la foudre au poing, ne ferait pas que je t'accorde un quart de répit ; je t'aime de si fidèle amour que je consens à périr demain pourvu que j'aie maintenant l'incomparable bien de jouissance¹.

L'anaphore insiste sur la violence de ses sentiments. Ambroise associe amour sincère et plaisir égoïste. Il ne recherche que la satisfaction immédiate de ses désirs et veut être le premier à prendre ce précieux pucelage². Il renonce à Dieu et sacrifierait même sa vie pour cela. La femme est la figure tentatrice par excellence ! Pour Ambroise, aimer, c'est se raisonner, s'unir à celui qui vous aime et non à celui que vous aimez³. Ce que pense Jeanne importe peu et il mérite un « gentil loyer d'amour »⁴, c'est-à-dire un rapport sexuel, de préférence consenti, en récompense de son adoration.

Le rapport de domination met en évidence une libido narcissique. Ambroise se délecte du spectacle de la souffrance qu'il inflige et est pleinement satisfait de l'image qu'il renvoie. Il est le guerrier qui a conquis la déesse et qui a dompté son esprit combatif. Mais il jouit également de sa propre destruction puisque la combativité de la femme aimée est une jouissance supplémentaire, sinon la plus importante, pour cet homme qui met la force au-dessus de tout. Il passe de l'euphorie de la victoire à la conscience de la profanation. Le sentiment de culpabilité naît de l'opposition entre la morale sociale et le droit naturel, de la supériorité du surmoi sur le moi. Ambroise ne se libère pas totalement de l'emprise de son père, et par extension, de la société et de Dieu, et subit malgré lui l'angoisse de la transgression. Jeanne pouvait-elle réellement lui apporter la rédemption et le réconcilier avec la société ? Cet amour, partagé, aurait-il changé sa nature profonde ? Face au refus de la femme aimée, la conclusion logique de sa démonstration est le viol.

¹ *Ibid.*, p. 113.

² L'épigramme du chapitre nommé « La Malédiction » souligne que la virginité est le bien le plus précieux d'une femme :

Pour Dieu, garde ta belle fame,
Ne perds point ta virginité :
Pucelage est grant dignité

Le Songe doré de la Pucelle (Ibid., p. 106).

³ « Je te conjure d'aimer un peu celui qui t'aime de grande force » (*Ibid.*, p. 112).

⁴ *Ibid.*, p. 112.

c) Le viol, un acte de révolte

La révolte d'Ambroise se révèle grâce à l'érotisme car « *l'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant de l'enfreindre* »¹. Ambroise revendique le droit d'aimer celle que son cœur a choisi, obéissant ainsi à ses pulsions et non aux ordres de son père qui a prévu un autre destin pour lui. Il a pleinement conscience de sa désobéissance mais le plaisir qui résulte de la transgression l'amène à la pleine conscience de ses actes. L'érotisme reflète sa vision du droit et il l'exprime à travers le viol de Jeanne.

1. *L'illusion d'une vie idéale*

Cette noble ambition repose sur l'infraction de l'inceste puisqu'il s'apprête à outrager sa sœur sur le lit où est installé le cadavre de leur père. Ambroise offre à ce dernier une place symbolique à son avènement puisque le viol ou le mariage, selon le point de vue adopté, est placé sous le consentement muet du père, consentement que réclamait Ambroise depuis longtemps. Cependant, il laisse à Jeanne le choix de son déshonneur : volontaire ou non, il prendra ce qu'il veut. Le moine est également un amant éconduit qui préfère la mort au regret de ne pas avoir pris un pucelage². Il passe à l'attaque, malgré le poignard brandi par la jeune fille. Il la désarme et la dépose sur le lit du défunt pour la violer ! Pour Ambroise, ce n'est pas un outrage mais la promesse d'un mariage : Jeanne, déshonorée, n'aura d'autre choix que de l'épouser. L'œdipe romantique explique cette frénésie du moine. Ce dernier ressent de toutes ses forces l'impasse dans laquelle son père l'a enfermé. Il lutte contre son destin de religieux en multipliant les actes de débauche mais peine à trouver véritablement sa place dans une société qu'il ne comprend pas et surtout qui refuse de laisser s'exprimer sa nature profonde.

Voir ses désirs de guerre réprimés durant l'enfance, être obligé de prendre la voie religieuse et constater que son désir pour Jeanne ne peut-être assouvi développe chez Ambroise une « *fixation partielle* »³. Dès lors, il vit son amour pour elle sur un mode belliqueux. Jeanne est, nous l'avons dit, une digne héritière de l'esprit combatif de Jeanne d'Arc, et s'oppose de toutes ses forces au désir du moine. Ce dernier voit dans son amour la possibilité de soumettre cette forte personnalité. Ambroise s'enferme dans l'illusion que la vie qu'il mène avec Jeanne est idéale car « ce n'est pas seulement le moi du malade qui

¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 42. Les italiques sont de l'auteur.

² « Jeanne, adorable pucelle, avise à me tuer, sinon l'heure suprême de ta virginité a sonné ! » (*Ibid.*, p. 114).

³ « L'extériorisation trop forte de ces pulsions, à des époques précoces, produit une sorte de *fixation partielle* qui représente maintenant un point faible dans la structure de la fonction sexuelle » (Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2010, p. 85).

se refuse énergiquement à abandonner des refoulements qui l'aident à se soustraire à ses dispositions originelles ; mais les pulsions sexuelles elles-mêmes ne tiennent nullement à renoncer à la satisfaction que leur procure le substitut fabriqué par la maladie, et tant qu'ils ignorent si la réalité leur fournira quelque chose de meilleur »¹. Le retour au droit naturel est l'expression de cette fixation. Le moine n'est pas adapté au monde qui l'entoure. Il recherche cette disposition sexuelle qui régit les rapports humains avant la civilisation afin de trouver une libre expression à ce désir déviant.

Ambroise est un mâle blessé dans son orgueil et dans son identité. Il lui faut alors affirmer sa supériorité par tous les moyens. La mort du sire de La Rochefoucault marque le départ d'une vie conforme à ses aspirations. Plusieurs événements l'ont amené à cette *renaissance* : il a livré la ville aux hommes de Salazard, provoquant ainsi la mort de son père ; il a enlevé Jeanne, la figure maternelle du roman, et a couché avec elle ; enfin, l'abbé de Saint-Maixent, son père de substitution, lui a accordé sa bénédiction et lui a offert une nouvelle famille. Il s'impose comme nouveau père ainsi que l'exige son rang de fils aîné, et les viols quotidiens de Jeanne font de lui un homme capable de procréer et de perdurer la lignée. Il rétablit ainsi l'ordre naturel et devient un guide guerrier et un géniteur honorable.

2. *Le mariage d'Ambroise et de Jeanne*

Le mariage d'Ambroise et de Jeanne marque le retour à la socialité de l'amour et à l'hypocrisie des mœurs. En effet, la jeune femme se voit contrainte, par ordre du roi, d'épouser Ambroise. Charles VII a promis de récompenser la vaillance du nouvel abbé de Saint-Maixent et hésite à le punir pour les crimes qu'il a commis. Pourtant, d'après la morale de l'époque, « le viol par rapt vaut peine capitale, en toutes les coutumes du pays de France »² et qu'« un homme de Dieu qui pêche par luxure cheoit au dessous de la brute »³. La justice devrait donc être rendue à Jeanne. Pourtant, le roi est tiraillé entre sa promesse de punir le violeur et son serment de récompenser le sauveur de la ville. Il est même prêt à discréditer Jeanne, prouvant ainsi que la parole féminine vaut peu face aux actes guerriers. Charles VII accepte alors une proposition d'Ambroise qui, plaidant pour sa liberté, propose de devenir capitaine du roi et d'épouser Jeanne.

Ambroise utilise la pression sociale pour convaincre Jeanne que c'est la meilleure solution : « Mon frère de La Roche ne te reprendra en cet état, et si je meurs sans être ton

¹ *Ibid.*, p. 90.

² Paul Lacroix, *LFT*, III, *op. cit.*, p. 198.

³ *Ibid.*, p. 199.

mari réellement et sacramentalement, tu seras pour jamais souillée, déprisée et déshonorée : adonc, pour ton bien et honneur, je te convie d'être ma femme »¹. Elle porte son enfant et, si elle ne l'épouse pas, elle sera marquée pour la vie par la honte et l'opprobre. Jeanne n'a d'autre choix que d'accepter, ce qu'elle fait d'ailleurs. Lacroix dénonce par son acceptation l'hypocrisie qui entoure les mœurs et les lois car ce crime ignoble qui a duré trois mois est gracié au nom de l'honneur.

La critique est renforcée par l'attitude du roi. L'enlèvement, le viol et la torture sont pardonnés au prix d'une union légale. Le lecteur, qui pensait que le coupable serait puni, se rend compte de l'iniquité de la justice. Jeanne passe d'objet sexuel caché à possession légale d'Ambroise avec l'accord de Charles VII. Il devient son maître au nom de la loi. Elle pose néanmoins une condition et reprend ses droits de *domina* : il ne doit ni croiser son regard ni lui parler jusqu'au jour de leur mariage. Cette sommation ramène Ambroise dans l'imaginaire érotique qui régit les rapports amoureux. Il exprime par des soupirs ses regrets de ne pouvoir la posséder pleinement comme par le passé, au moment des temps heureux ! Il préférerait l'enfermer et la garder sous surveillance constante.

La vie idyllique qu'Ambroise a menée avec sa bien-aimée dans l'*in-pace* a remis en question la socialité des pratiques amoureuses mais le retour à la justice du roi marque l'impossibilité de ce projet. Sa révolte contre l'ordre social souligne son impuissance à changer le monde qui l'entoure. Cette conclusion correspond à la pensée de Lacroix. Il voit les limites de son personnage et impose lui-même une condamnation morale. A aucun moment il n'approuve l'attitude d'Ambroise et il ne fait pas l'éloge de cette revendication au droit naturel. Le rapprochement provocateur avec Sade l'intéresse davantage. L'écrivain se révolte lui aussi en laissant au marquis une présence importante dans son roman. La démonstration dépasse alors les limites du bon goût mais elle est efficace car elle renvoie au lecteur l'hypocrisie de sa propre époque. Le retour à la morale – la justice du roi – est finalement une preuve de l'ironie et de la déception de Lacroix qui observe la médiocrité et la complaisance des relations contemporaines.

Les rapports d'Ambroise et de Jeanne sont également une réécriture perverse du mythe de l'androgynie. Nous avons montré que Jeanne possède un physique androgynie. Mais elle est aussi une femme amoureuse de Jean et agit comme un homme lorsqu'elle s'oppose à Ambroise. Son esprit combatif attire Ambroise qui fait de la séduction un

¹ *Ibid.*, p. 210.

combat. Le moine, attiré par ce sexe féminin que contredisent le corps et l'esprit de Jeanne, est face à un être idéal qui correspond à ses désirs¹. Cependant, cet union est corrompue par le hideux. La dégradation causée par le viol ancre l'amour dans une poésie du mal et lui ôte toute élévation sublime. L'échec du mythe peut alors se lire comme celui d'une société incapable d'abolir les différences et de trouver une unité.

C) L'érotisation de l'histoire : une quête de sens impossible ?

Les Français partagent une histoire commune mais méconnue. Le progrès et le rassemblement de la société reposent sur l'acquisition de ces connaissances. L'historien est le détenteur de ce savoir et a pour devoir de le diffuser et de le démocratiser. L'intérêt pour les mœurs et les secrets de l'histoire apparaît comme une tentative de créer un sentiment d'unité nationale autour de la maîtrise de son histoire².

Le bibliophile, en dévoilant les secrets de l'histoire, abolit les différences entre les puissants et le peuple. L'homme, qu'il soit ou non une grande figure historique, est soumis à ses désirs. L'Eros est une force capable de modifier le cours de l'histoire mais il est également une source de corruption. En effet, tel Asmodée, le bibliophile soulève les toits, pénètre au cœur des intrigues et découvre des pratiques condamnables. Mais si l'amusement du démon est perceptible, l'historien n'est-il pas déçu de ces découvertes ? L'histoire est un cycle où tout se répète invariablement et il retrouve dans le passé les mêmes erreurs commises par ses contemporains. Il se confronte alors au sens de l'histoire, ou pourrions-nous dire à une absence de signification, et perçoit l'échec de son entreprise.

Œdipe apparaît une nouvelle fois dans ce rapport à l'histoire. Il est « celui qui conjointement déchiffre l'énigme, sans pour autant en donner la signification »³. Tout comme lui, l'écrivain connaît les secrets les plus intimes mais se confronte à la perversion de l'Eros lorsqu'il tente de les dévoiler. Ses ambitions sont alors vouées à l'échec. Comment se manifeste cette impasse dans l'œuvre du bibliophile ?

Peu importe l'époque décrite, le peuple fait preuve d'une extrême violence. Un événement marque particulièrement l'esprit du bibliophile : la destruction de la bibliothèque de l'Archevêché qui s'est déroulée en 1832. Le jugement qu'il porte dans *Médianoches* nous amènera à comprendre pourquoi le rassemblement de tous les Français

¹ L'homosexualité ne se dit pas mais elle est *spirituelle* chez Ambroise.

² « La symbiose du roman historique et du nationalisme est un enjeu majeur pour la constitution d'une conscience nationale » (Alain Montandon, *op. cit.*, p. 77).

³ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique*, *op. cit.*, p. 41.

est impossible, surtout lorsqu'il est confrontée à la corruption de l'Eros. L'union ne se fait que lorsque la Mort entraîne les puissants et les misérables dans sa danse macabre.

a) Un éternel recommencement

Lacroix met en scène un peuple dont le comportement est stéréotypé. Une curiosité malsaine, une violence extrême et destructrice, une soumission absolue aux traditions et aux superstitions le caractérisent. L'écriture de romans historiques a pour but d'instruire le peuple et de lui montrer les erreurs à ne plus reproduire. Cependant, en 1832, lors du sac de l'Archevêché, Lacroix fait le triste constat de l'incapacité de la foule à apprendre du passé. L'étude de cet événement montrera que le peuple est enfermé dans les mêmes réactions.

Dans la dédicace de *La sœur du maugrabin*, le bibliophile salue le courage de Monsieur de Salvandy qui s'est élevé « contre le vandalisme des masses et les destructions de monuments, en présence de l'émeute triomphante à l'Archevêché »¹. Le peuple est ici directement mis en cause. La destruction devient une fête « où le burlesque se mêlait au pathétique »². Le bibliophile Jacob assiste, impuissant, à la destruction de ces ouvrages :

Quelle horreur ! [...] on jette à l'eau des livres ! on massacre une bibliothèque ! mieux vaudrait la Terre avec la guillotine ! Est-il rien de plus sacré, de plus inviolable qu'un livre ! bourreaux ! welches ! assassins ! Courons, mon ami, sauvons-la ! il est temps encore !³

Lacroix renvoie son lecteur à une situation proche dans le temps. La puissance du souvenir est encore vive dans son esprit et il fait du saccage une scène à la fois grotesque et hideuse :

Ne croyez-vous pas, comme moi, que le pillage de la bibliothèque archiépiscopale déchaîna le fléau sur cette cité incorrigible, où l'émeute s'était déguisée en procession de masques et avait changé ses hourras féroces en frénétiques éclats de rire ?⁴

Il est convaincu que la destruction de la bibliothèque a déclenché l'épidémie de peste qui a touché Paris en 1832 et ce péché condamne le peuple à un fléau impitoyable. Le sacrifice – c'en est véritablement un – et la fête qui l'accompagne sont les signes d'un enfermement intellectuel et de la transgression d'un tabou. On ne brûle pas le savoir dans une société qui vise le progrès de l'homme et en ce sens, la société de 1830 est moins évoluée que celle

¹ Paul Lacroix, *La sœur du maugrabin*, op. cit., p. 10.

² Paul Lacroix, *Médianoches*, I, Bruxelles, Wahlen, 1835, p. 26.

³ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁴ *Ibid.*, I, p. 7.

qui a connu les événements de 93 pendant lesquels « les livres étaient toujours respectés »¹. Le rapprochement entre les deux époques souligne à quel point le bibliophile est marqué par la violence des faits.

Comme lors les saccages des villes, on assiste au viol d'une bibliothèque et au plaisir de ceux qui la profanent. N'y a-t-il pas de pire souffrance pour un bibliophile que d'assister à la destruction de l'être aimé ? Il dresse alors un constat désespéré sur la mentalité de ses contemporains :

C'est participer au crime que de ne point l'empêcher : nous sommes déshonorés, mes amis, si l'histoire raconte à la postérité, qui répugnera sans doute à le croire, que dans Paris, la ville la plus civilisée du monde, en l'an de grâce 1832, sous les yeux de la garde nationale et en présence de toute la population, une bibliothèque entière a été la proie des barbares !²

Lacroix cherche à culpabiliser son interlocuteur. Il déploie ses talents d'orateur et se montre ironique face à la prétention de ses contemporains, ces *civilisés*. Ce témoignage d'autant plus frappant qu'il décrit un passé proche, un événement que le lecteur parisien a pu vivre en tant que spectateur ou participant. Impuissant, le bibliophile observe cette destruction sacrilège et se rapproche de ces amants malheureux que l'on retrouve dans ses romans.

Le comportement des Parisiens en 1832 rappelle celui des Taupins lors de la Pragerie. L'analyse que nous avons faite de cette révolte populaire insistait sur la manipulation des puissants et l'ignorance des enjeux de pouvoir qui animaient le Dauphin Louis. Ici, l'union du peuple se fait autour de la destruction. Les participants sont animés par le plaisir de prendre part à un acte violent et inutile. La déception du bibliophile est grande, lui qui, depuis quelques années, tente de transmettre l'amour des livres et de l'histoire aux Français. Le saccage de cet espace de savoir est symboliquement une trahison de l'idéal révolutionnaire et renforce le sentiment d'être en marge de son époque.

Ce désenchantement se retrouve dans ses romans historiques lorsqu'il met en scène le mariage entre deux personnes de condition sociale éloignée.

b) L'impossible union des Français

Les récits du bibliophile sont des histoires d'amour, écrivions-nous en introduction. Ils se caractérisent pour la majorité par la relation impossible entre des personnes de rang

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 28.

social différent. Caillette, fou du roi, est repoussé par Diane de Poitiers en faveur de François I^{er}. Benjamin, fils d'un fossoyeur, épouse Jehanne de la Vodrière, une noble dame, et meurt quelques minutes après la célébration. Jehannette la prostituée se marie avec Villemanoche, un noble qui la prend pour une reine. Dans « Le Page », Agnès Sorel, favorite du roi, est amoureuse de Rolland, page de Charles VII. « Le page avait osé lever les yeux jusqu'à elle : l'amour naît des obstacles »¹. Cependant, la distance sociale à franchir est trop importante : un page ne peut s'octroyer les privilèges d'un roi, même s'il s'agit d'un amour partagé.

Le rapprochement de la noblesse et du peuple se solde toujours par un échec. Le mariage de Jehanne et de Benjamin, et celui de Villemanoche et de Jehannette sont l'exemple de cette impossible union. Vécus respectivement sur le mode tragique et comique, ces deux mariages soulignent l'incapacité des Français à dépasser leurs origines et donc leur histoire.

1. Le viol, principe de l'union des peuples

Rappelons rapidement les faits. *La Danse macabre* se clôt sur le mariage tragique de Benjamin et de Jehanne. Le jeune homme, soupçonné d'avoir participé au meurtre de l'enfant de sa bien-aimée, est condamné à mort. Jehanne, désespérée, le sauve en promettant de l'épouser « suivant l'us antique du gibet des Halles »², et « cette déclaration franche et généreuse acheva de disposer favorablement le peuple qui était bien aise qu'une dame noble eût recours aux vieux usages populaires »³. Pourtant, Benjamin a le « front chargé de nuages et de pressentiments funèbres »⁴, ce qui laisse présager la fin du roman. Effectivement, il a été touché par une malade quelques minutes avant le début de la cérémonie et meurt d'une attaque foudroyante de peste juste après avoir prononcé ses vœux. On assiste donc à un dernier coup de théâtre : la mort de Benjamin, moment hautement dramatique, alors qu'il accédait enfin à cette union tant désirée.

Considérer les événements du point de vue de l'Eros permet de comprendre les enjeux de ce dénouement. La connaissance des vieilles coutumes associe le peuple, la noblesse et l'Eglise puisque ce sont elles qui sauvent le jeune homme de la torture⁵. La

¹ Paul Lacroix, *Soirées*, I, *op. cit.*, p. 52.

² Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 341.

³ *Ibid.*, p. 342.

⁴ *Ibid.*, p. 348.

⁵ Elles autorisent l'expression surprenante d'un désir féminin jusque-là inconsideré et inaudible. Jehanne affirme ici son choix. Elle se donne un époux jugé sur apparence physique. Benjamin garde une « noble contenance » (*Ibid.*, p. 330) aux yeux de Jehanne, admirative et amoureuse, et Caillebotte, la vieille qui avait

mort de Benjamin qui se produit peu de temps après symbolise l'échec de l'union des peuples. En effet, Caillebotte condamne sciemment celui qu'elle convoite à une fin atroce et foudroyante. Victime de la peste, elle serre de ses mains « humides de boutons purulens »¹ la main ensanglantée de Benjamin. C'est sa dernière action avant de mourir. La rapidité de la propagation de la maladie rappelle l'accomplissement d'une punition divine : le jeune homme paie pour ses crimes et ne réalise pas son désir de s'élever au-dessus de sa condition.

Le dénouement propose également une résolution à l'œdipe de Benjamin. Ce dernier sacrifie son père pour pouvoir épouser Jehanne. La demande se fait au milieu d'une scène de torture, sous les applaudissements de la foule, les cris de Croquison écorché vif et les malédictions de Culdoë, le véritable père du jeune homme, qui finira plongé dans de l'huile bouillante. La mise à mort du père laisse à Benjamin la possibilité d'épouser la seule mère du roman – cet œdipe est incomplet car il n'existe aucune relation entre Jehanne et Culdoë – et de prendre possession de son histoire personnelle. Cependant, la visée idéologique du dénouement empêche l'accomplissement de l'œdipe du personnage. Ce dernier s'est construit une identité illusoire pour séduire Jehanne, refuse ses origines juives en se convertissant au catholicisme et renie son père qui est sur le point d'être torturé. La mort foudroyante de Benjamin, qui a uniquement le temps de consentir au mariage et de réaliser son rêve, marque l'impossibilité pour le jeune homme de profiter de sa nouvelle fortune. L'homme du peuple ne peut dépasser sa condition, même au prix de multiples sacrifices, puisque l'acte qui fonde son élévation sociale est entaché par l'infraction symbolique d'un double tabou : le meurtre du père et le viol de la mère.

Examinons maintenant les événements du point de vue du peuple. La communion des Français se fait autour d'une *fête* populaire : la mise à mort. La bibliophile travestit ainsi le sens du carnaval médiéval qui repose sur un principe régénérateur et positif. Ici, tout est lié à la mort, surtout ce mariage qui commence par la torture et qui se termine dans le sang. L'atrocité de la scène souligne la barbarie de la foule capable dans le même temps de s'enthousiasmer du spectacle des pires cruautés et de s'émouvoir du bonheur des deux

favorisé l'entrée de Benjamin dans l'étuve aux femmes, « avai[t] fantaisie d'un mari jeune et galant, plutôt qu'aimer un ladre blanc comme [s]a sœur Guillemette » (*Ibid.*, p. 348). L'association du désir de la vieille à celui de Jehanne amuse le lecteur qui voit le violeur être l'objet du désir de sa complice et de sa victime. L'Eros est corrompu par l'acte qui fonde cette union – le viol – et empêche finalement une véritable prise en compte de ce désir féminin.

¹ *Ibid.*, p. 349.

futurs mariés¹. Les faveurs du peuple reposent sur l'attrait d'une remarquable apparence. En effet, la beauté divine de Benjamin fait pardonner la bassesse de ses origines. De plus, il s'est converti avant d'épouser Jehanne. Tout semble propice à un moment de communion exceptionnel. Néanmoins, la présence de la peste détruit cette impression. La liesse populaire se transforme en détresse face à la présence de la maladie. L'union tant attendue n'aura pas lieu.

2. *Refuser de voir la réalité*

L'Eros amène également les personnages à transformer la réalité afin de satisfaire leurs désirs. C'est par exemple le cas du mariage de Villemanoche, noble devenu fou, et de Jehannette, ribaude qui a confié à monsieur de Grignaux la potion censée rendre au roi sa vigueur sexuelle. L'union se fonde sur un mensonge et renforce le grotesque de la situation.

L'annonce se fait dans une maison close, en présence du roi des ribauds. Ce dernier a été démis de ses fonctions par François I^{er}, successeur de Louis XII, et trouve refuge parmi les prostituées. Affaibli par de multiples accusations, miséreux et malade, monsieur de Grignaux est soigné par celles qui composent sa cour « comme un pasteur au centre de son troupeau »². La scène en devient touchante puisque les filles de joie traitent leur roi en père digne et aimant. La cour des ribauds est finalement plus sincère et honnête que la cour du roi. Arrive Villemanoche qui lui fait part de son futur mariage :

Par les noces de Cana ! je suis conjoint à la plus haute, à la plus belle, à la plus digne princesse, savoir la reine Saba !

- Ma patronne me soit indulgente ! ajouta Jehannette qui sortit en rougissant de l'alcôve, monseigneur de Grignaux, mariage est une ample cote de vertu : donc j'ai épousé le glorieux chef des Pichelins.

- J'adjure l'incarnation très-sainte, reprit Villemanoche stupéfait de rencontrer sa femme si loin de la couche nuptiale, ma très-honorifiée dame, vous êtes venue en compagnie de vos femmes d'atours, visiter la majesté du roi des ribauds, de même que jadis une autre reine Saba fit pour contempler les triomphes de mon ancêtre le roi Salomon ?

- Pâque-Dieu ! dit M. de Grignaux glissant la main sous son oreiller, la Maison-Luce me semble mieux plaisante que la cour de notre sire François I^{er}, où l'ingratitude des grands étouffe le bon grain dessous l'ivraie. Ainsi, nouveaux époux, vivez en joie pour la perpétuelle génération Picheline. Jehannette, tiens le présent des noces.

¹ Le peuple s'amuse du spectacle de la mort de frère Richard. « Il y eut diversion dans la nature des cris et des rires » lorsqu'apparurent les mariés (*Ibid.*, p. 346).

² Paul Lacroix, *RdR*, II, *op. cit.*, p. 404.

En disant cela, il lui remit le nœud d'émeraudes trouvé dans la ceinture de Balthazar Villon et distribua aux filles l'héritage de la royauté des ribauds¹.

Le comique de la scène vient de l'incapacité de Villemanoche à vivre dans la réalité. En effet, il s'invente une histoire sur les origines sociales de Jehannette et explique la présence de cette dernière aux côtés de M. de Grignaux comme une visite officielle d'un souverain à un autre. Ce transfert de dignité confère à cette rencontre une allure grotesque qui rabaisse la fonction royale : le roi termine sa vie dans une maison close, entouré de prostituées !

L'Eros condamne les deux figures paternelles que sont Louis XII et le roi des ribauds. Ils ont tous deux failli à leur mission d'offrir un dauphin à la France et provoquent ainsi la fin d'une lignée et le début d'une époque marquée par l'alliance contre-nature du noble et de la fille de joie. L'histoire personnelle rejoint ici la grande histoire. En prenant pour épouse Jehannette, Villemanoche devient le symbole d'une noblesse déchue et corrompue par le désir sexuel. En effet, sa folie est due à son incapacité à avoir une descendance. La moindre femme attirante est, à ses yeux, digne de porter son nom. Malgré ses indéniables qualités morales – il est le seul à défendre le roi des ribauds durant le gage de bataille –, il est obnubilé par le désir de procréer au point de ne pas comprendre l'ampleur du mensonge concernant les origines de Jehannette. Lacroix est volontairement provocateur en unissant deux mondes aussi opposés du point de vue de leur réputation mais dont les rapports sont nombreux. L'Eros est le point de rencontre de cette féroce critique. Le mariage est basé sur un mensonge : celui d'une aspiration populaire à un état supérieur qui lui est normalement interdit. Loin de nous l'idée de donner une interprétation morale de l'intrigue. Lacroix est un adepte de la provocation et il veut choquer son public en lui permettant d'assister à une alliance contre-nature.

Que penser alors de la fin du roman ? « M. de Grignaux mourut fou, et Villemanoche recouvra la raison, grâce à la nombreuse progéniture que lui donna Jehannette »², conclut le bibliophile. Le retour à la raison vient de l'union du peuple et de la noblesse, mais là aussi, la solution est impossible : le mariage d'une prostituée et d'un noble, même fou, n'est qu'un fantasme romanesque. On suppose que leur destin est heureux puisque Jehannette remplit ses fonctions de génitrice. Cependant, leur descendance n'est ni noble, ni populaire. Elle est marquée par la honte des origines maternelles et la folie paternelle.

¹ *Ibid.*, pp. 406-407.

² *Ibid.*, p. 407.

La corruption du désir sexuel démontre pourquoi l'union des Français est impossible. La mort est le seul moyen de les rassembler.

c) Tous égaux face à la mort

Face à l'impasse historique, sociale et politique, il ne reste plus qu'une espérance : l'égalité dans la mort. Lacroix met en scène une danse macabre afin de renvoyer au lecteur la réalité de la mort. Cette dernière, jouée par Macabre, est représentée dans une nudité effrayante qui dégoûte et subjugué à la fois. L'érotisme du laid révèle cette nouvelle vérité angoissante mais quel est désormais l'attitude de l'artiste ?

1. La danse macabre

Dans la préface de son roman, Lacroix confie s'intéresser à la danse macabre, « allégorie grave et terrible du néant de l'homme et d'égalité de la mort »¹. Il explique qu'au Moyen Âge, la mort devient festive, les cimetières sont des « lieux de plaisir et de rendez-vous »² et on exhibe des cadavres comme des trophées. La mort est ainsi montrée dans sa réalité et n'a plus de mystère au point qu'elle n'est plus, au XIX^e siècle, qu'un état qui provoque l'indifférence :

La mort n'est plus qu'un solde de tout compte, une pièce qui finit, un flambeau qui s'éteint ; on vit comme si l'on ne devait jamais mourir ; on meurt comme si l'on devait revivre ; les champs de repos sont des jardins anglais ; et, sans les lettres de faire-part, les corbillards et la livrée de la compagnie des enterremens, on oublierait tout-à-fait ce tribut de notre humanité : les médecins même ont l'air de ne pas croire aux morts³.

Avec *La Danse macabre*, Lacroix renvoie au lecteur une image dérangeante et érotisée de la mort. La représentation débute par une « symphonie lugubre et solennelle »⁴ qui donne la tonalité du spectacle. Les assistants sont alors comme hypnotisés, subjugués par la musique qui imite les voix des hommes, des anges et des damnés. Macabre surgit alors dans une nudité presque complète, vêtu seulement de cuir ensanglanté autour des reins pour respecter la pudeur du public, « ventre ouvert et les entrailles à jour, selon l'usage convenu de caractériser la Mort »⁵. Celle-ci est exhibée dans toute son horreur, de manière sanglante et réaliste. On a l'impression de voir un cadavre revenu à la vie s'agiter sur la scène dans une « fantastique nudité »⁶. Malgré l'horreur provoquée par sa tenue, les

¹ Paul Lacroix, *LDm, op. cit.*, p. XVII. Le crieur qui annonce le spectacle invite à « ven[ir] voir comme la Mort, seigneur de la terre, met en danse les chétifs humains et se rit de leurs fortunes » (*Ibid.*, p. 158).

² *Ibid.*, p. XXIV.

³ *Ibid.*, p. XXV.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

spectateurs ne peuvent s'empêcher d'observer Macabre et sont envoûtés par la musique, au point d'en oublier la laideur de l'acteur. Lacroix s'appuie sur l'érotisme du laid et sur la fascination qu'exercent la mort et le dégoût pour entraîner le lecteur à la découverte de cette vérité : seule la mort rend les hommes égaux.

Le personnage de Macabre évolue lors de la représentation de sa danse. Il devient un « artiste »¹ et permet aux gens du peuple, « ces masses ignorantes »², de comprendre le message de la représentation grâce à sa musique. Il passe de créature grotesque à artiste sublime, détenteur d'un savoir incommensurable mais incapable de s'adapter au monde dans lequel il vit.

2. *L'artiste, un sorcier désenchanté*

Macabre parvient avec sa musique à créer un monde qui se révèle illusoire et qui lui fait prendre conscience de sa propre solitude. Il renvoie ainsi à l'œdipe de Lacroix qui s'associe à ce musicien extraordinaire³. Tous deux ne sont plus que les « témoin[s] de l'énigme »⁴.

Lorsqu'il joue du rebec, Macabre devient un enchanteur, un sorcier qui donne vie à ce qui l'entoure et qui fête les morts. Il quitte alors le domaine du hideux pour atteindre celui du sublime et « s'abandonn[e] à l'extase »⁵ dans « un autre genre de sensations rêveuses et fantastiques »⁶. Lorsque Lacroix le fait jouer pour la première fois, l'élévation spirituelle succède à une jouissance physique : il a atteint l'extase en touchant longuement son trésor – des pièces d'or. L'énergie déployée lors de cette manipulation est dépassée par celle dont il fait preuve dans sa musique. Son instrument a une vie propre. Il imite parfaitement la voix humaine dans ses expressions de malheur, de souffrance ou d'attente⁷. La musique envoûte, anime, entraîne le paysage, l'ombre, la lune elle-même dans une danse effrénée. Le spectacle associe alors destruction et création, avec les bâtiments qui se déplacent – destruction de l'ordre naturel – sur le rythme de la musique sous l'œil

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 187.

³ Tout ce que touche Macabre devient une extraordinaire musique. Ainsi, lorsqu'il remue les pièces de son trésor, le bruit se transforme « en gammes, en quintes, et en octaves » (*Ibid.*, p. 318) créant une « mélodie aurisonnante » (*Ibid.*, p. 318).

⁴ Pierre Laforgue, *L'Edipe romantique*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ Paul Lacroix, *LDm*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ On retrouve cette idée lorsque Macabre joue du rebec, épuisé par « plusieurs heures de délices » (*Ibid.*, p. 290) passées en compagnie de son argent. Il considère que cet instrument « redonnait la vie aux morts et changeait l'ordre de la nature » (*Ibid.*, p. 290).

scrutateur de « la lune [qui] présid[e] à ces ébats muets »¹. On assiste à une vision surnaturelle : Macabre, possédé par son instrument, engendre une nouvelle réalité issue de l'accouplement des danseurs inhumains.

L'arrêt de la musique conduit à la disparition de la danse et de ses participants. Tout redevient normal. Macabre a-t-il été victime d'une illusion ou est-il un prophète démoniaque ? Pris dans le « vertige général »², il ne sait plus où il en est : « Essuyant ses larmes involontaires, [il] chercha en vain les traces du changement qu'il avait cru opérer dans l'ordre de la nature. Il quitta son rebec pour la bêche, les tenailles et le marteau ; l'artiste redevenait ouvrier »³. On passe ainsi du sublime au grotesque, de l'élévation spirituelle au retour à la réalité, de la création artistique à la corruption matérielle.

Le bibliophile rejoint ici son personnage. L'artiste est celui qui accède à un univers différent, qui crée un lien privilégié avec ce nouveau monde mais qui est impuissant à le changer. Il lui faut désormais redevenir « ouvrier » puisque ses macabres rêveries ne sont qu'illusions. Le lecteur, entraîné dans ce délire fantastique, participe à la danse mais il est aussi effrayé par le voisinage macabre et se souvient de la jouissance du personnage qui précède ce moment sublime. La sexualité et la perversion du gardien du cimetière ont corrompu la vision et l'empêchent de s'imprégner totalement de ce spectacle. Le sorcier tant craint par le peuple est finalement soumis au pouvoir de son rebec, tout comme l'écrivain est asservi à sa plume, et tous deux éprouvent la désillusion de voir ce monde inaccessible.

Paul Lacroix est un jeune homme engagé dans son époque et qui tente d'agir sur les mentalités et de faire progresser la société. Pourtant, il fait le constat que les différents régimes politiques ont mis à mal l'idéal révolutionnaire. Les droits acquis sont remis en question et le retour du roi à la tête du pays rétablit des inégalités connues sous l'Ancien Régime.

Il exprime son désir de bouleverser les codes de son époque à travers la mise en scène d'un Eros pervers et corrupteur. Il s'interroge ainsi sur ce qui fonde l'identité de l'homme et de la femme. Il souligne l'infériorité de cette dernière, due à la conception

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 36.

d'une société patriarcale et à la promulgation de lois comme celles contenues dans le Code civil. Le choix de l'esthétique de l'excès participe à cette dénonciation. En effet, en représentant l'intolérable, il cherche à convaincre le lecteur de l'injuste *réalité* des rapports humains. La provocation est un acte militant.

Mais Lacroix fait aussi le constat que les Français semblent incapables de saisir le sens de sa démarche. Ils reproduisent sans cesse les mêmes révoltes destructrices et s'enferment dans un cycle immuable qui entrave tout progrès. L'union de l'ensemble du peuple est impossible. L'historien, le seul possédant les connaissances nécessaires au perfectionnement de la société, est isolé et ressent alors avec davantage de force l'écart qui le sépare de ses concitoyens. Il est une nouvelle fois confronté à Œdipe, détenteur des secrets de l'histoire. Malgré ses tentatives pour le partager, il est incapable de faire prendre conscience de sa signification. Il n'est plus alors qu'un sorcier désenchanté qui observe avec désillusion le monde qu'il a créé disparaître dans l'indifférence de ses contemporains.

L'érotisation de l'histoire est, dans le cas de Lacroix, le reflet d'une prise de position contre la politique et la socialité de son époque. L'avilissement continu de la royauté est le symbole de son engagement. Sa stratégie repose sur la mise en scène de cet Eros pervers et déviant qui caractérise son écriture. Le souverain est alors impuissant, castré ou encore homosexuel. L'humiliation est terrible et insiste sur la critique du pouvoir des années 1830.

Le recours à la structure de l'œdipe permet de comprendre les enjeux identitaires et idéologiques qui se jouent à cette période. Comment s'accomplir dans un monde où le roi, ce père symbolique, est absent ? Le sentiment de solitude et de déception face à l'histoire pèse sur les épaules du jeune homme en 1830. Il constate même l'abandon de Dieu et subit la transformation des valeurs morales de la société. Celle-ci est corrompue et se soumet à ses pulsions, même au prix du sacrifice de l'innocence et de la pureté.

Lacroix cherche dans la révolte les solutions pour sortir de cette impasse. Il veut bouleverser l'ordre établi et réinventer son époque. L'écriture se fait militante et il lutte contre les inégalités. Néanmoins, il ressent une profonde impuissance face à la force de l'Eros et l'absence de sens de l'histoire. Lacroix est en ce sens un Œdipe romantique qui est incapable de s'affranchir de l'histoire et qui s'enferme dans le passé pour mieux se protéger et éviter de nouvelles désillusions.

Conclusion

« Faut-il prendre Lacroix au sérieux ? », nous demandions-nous au début de ce parcours. La réponse est évidemment positive. Il a pour ambition de marquer la littérature de son temps et choisit le roman historique comme support de cette *révolution*. Mais il est aussi un jeune homme de 1830 influencé par les évolutions sociales et littéraires qui ont lieu autour de lui. Il a conscience que les aînés régissent la scène littéraire. Impossible alors d'être le « grand homme »¹ qu'il rêve de devenir. Il s'inspire de la démarche de ses camarades Jeune-France pour élaborer sa propre poétique et ajoute une dimension érotique et ludique à son écriture afin de se démarquer.

L'originalité de Lacroix réside dans cette association provocatrice entre le sérieux de l'historien et l'imagination débridée du romancier. Il cherche avant tout à redonner le goût des études historiques et joue avec la curiosité de son public en s'inventant un *alter ego* : le bibliophile Jacob, vieil érudit amateur de grivoiseries. Sous couvert de ce pseudonyme, il renouvelle l'historiographie traditionnelle en s'intéressant aux secrets les plus honteux de l'histoire. Les hauts faits des grands hommes l'intéressent peu et « c'est désormais la société, avec ses mutations, ses contradictions, ses forces qui devient le ressort même de la matière romanesque »². Il focalise l'attention du lecteur sur les anecdotes, sur ce qui en apparence semble insignifiant pour révéler son importance lorsque l'événement majeur, connu de tous, s'impose sur le devant de l'intrigue.

L'Eros joue un rôle important dans la découverte de cette histoire secondaire. En sexualisant les faits, Lacroix montre que la satisfaction des plaisirs est la principale motivation des puissants. L'histoire se construit au rythme de leurs pulsions sexuelles et le destin d'une nation dépend de leur capacité à assouvir ce besoin. Il propose ainsi une instruction différente qui allie le sérieux des recherches à la tentation du voyeurisme. Le roman historique du bibliophile se définit finalement par cette préoccupation constante des plaisirs du texte et des plaisirs du sexe afin d'offrir un apprentissage divertissant et riche de connaissances.

L'érotisation de l'histoire participe également à la revendication esthétique des Jeune-France. Lacroix partage avec eux l'envie de s'affranchir des règles et de dépasser les limites du bon goût. L'écriture devient féroce et l'Eros fait l'éloge de la perversion et de la déviance. Le corps romantique se distingue du corps classique et le bibliophile le malmène

¹ « Ce sentiment [de l'*abjection*] tient à la conscience malheureuse de ne pas pouvoir être un 'grand homme' » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 567).

² Alain Montandon, op. cit., p. 70.

allègrement en accumulant les brutalités et les outrages. Le hideux apparaît alors dans cette esthétique de l'excès. Il confère aux personnages une beauté effrayante, repoussante et fascinante. Cet éloge du laid se retrouve également dans l'évocation des rapports sexuels. Le viol est la norme et seul compte le plaisir qui naît de la souffrance d'autrui. La démesure des faits tranche avec le sérieux exigé de l'historien. Mais la provocation est volontaire et renforce l'aspect ludique de l'écriture. Il s'agit en effet d'un véritable jeu qui s'instaure entre l'auteur et son public et qui aboutit à une orgie de mots. Le hideux devient dans la poétique de Lacroix une esthétique positive qui permet à son imagination de se libérer des conventions et de renouveler le discours.

Cette ambition ne porte pas uniquement sur la littérature. Lacroix a conscience d'une nécessaire transformation des mœurs de ses contemporains. Le regard qu'il pose sur les pratiques sociales médiévales est en réalité une critique du présent. Il se distingue alors du bibliophile et fait place au jeune homme lorsqu'il affirme ses engagements politiques. Son anticléricalisme et ses idées républicaines se traduisent par le rabaissement permanent de l'homme d'Eglise et de tout ce qui a trait à la monarchie. Par ailleurs, le regard qu'il pose sur le peuple n'est pas complaisant. Il diffuse l'image d'une foule unie par le goût de la violence et du morbide. Cette curiosité malsaine est toujours présente chez ses contemporains puisque, comme il le souligne à de nombreuses reprises, les mœurs de son époque ne sont pas plus évoluées qu'au Moyen Âge. Le désir de démocratiser le savoir et, ainsi, de rassembler les Français autour d'une histoire commune se confronte à cette réalité : l'histoire est un éternel recommencement qui démontre que l'union est impossible. La défiance s'installe dans l'esprit des jeunes écrivains et ils ressentent « le sentiment amer que le progrès est une imposture. On perd confiance en une Humanité qu'on représente sous les traits d'une foule stupide et méchante, et on se moque bien de la servir »¹.

Lacroix parvient pourtant à son but : instruire tout en procurant du plaisir. Mais l'érotisation de l'histoire, principal argument du bibliophile pour attirer son lecteur, exprime également sa désillusion face à la situation contemporaine. Son intérêt pour les pratiques déviantes et la valorisation de la laideur sont autant de manifestations du sentiment de se situer en marge de la société. Il recherche dans l'excès les solutions pour échapper à ce désenchantement mais cette tentative est vaine. Il s'enferme alors dans le passé et tombe peu à peu dans l'oubli.

¹ José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire*, op. cit., p. 569.

D'autres raisons expliquent ce retrait de la scène littéraire. La première réside dans le choix du roman historique. En effet, « dès la fin de 1832, le procès du roman historique est en cours »¹. Le genre est considéré comme un écrit facile et lucratif, et attire de nombreux écrivains. Lacroix pâtit de ce rapprochement avec les auteurs de second rang mais reste malgré tout une personnalité importante au vu du nombre de recommandations qui abondent dans sa correspondance². Il est également resté en marge de l'intérêt croissant pour l'histoire contemporaine. Le roman de mœurs prend peu à peu la place réservée au roman historique. Enfin, enfermé dans sa scénographie, le vieil érudit s'est imposé face au jeune homme. Sa prise de fonction à l'Arsenal lui permet alors de se consacrer entièrement à son amour des livres et de l'histoire, et il trouve refuge dans sa bibliothèque. Ses productions romanesques se font plus rares et son nom s'efface des mémoires.

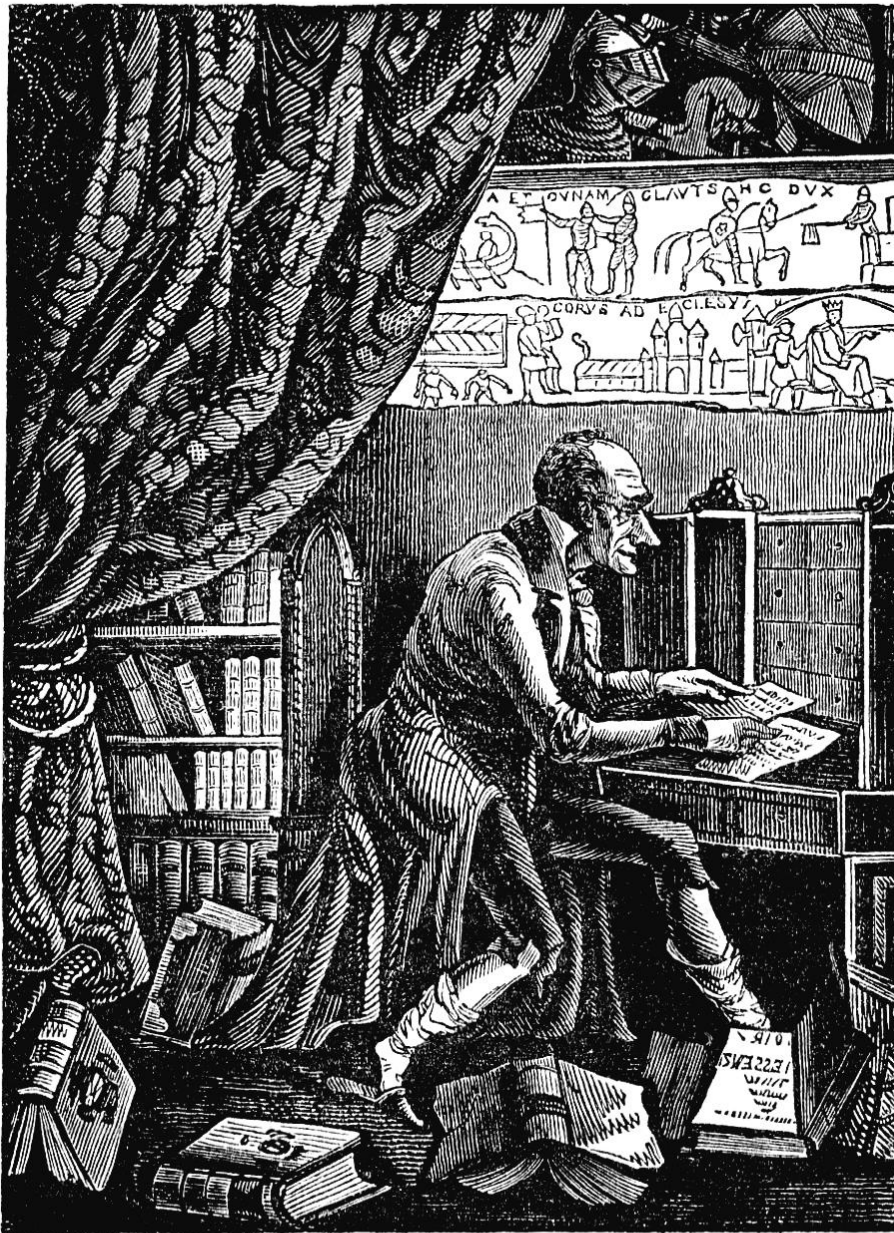
L'œuvre de Paul Lacroix mérite d'être redécouverte. Elle constitue à la fois une image de la littérature des années 1830, avec ses incertitudes, ses pratiques de camaraderie et ses succès, mais elle propose également une réflexion sur l'évolution de la société. Le roman historique ne représente qu'une partie de sa foisonnante production. Ses articles de journaux, ses contes pour enfants, ses éditions critiques d'ouvrages tombés dans l'oubli, sa participation à différents dictionnaires ou ouvrages encyclopédiques, sa correspondance, son activité de bibliophile enfin, sont autant de pistes d'études qui compléteront le présent travail et qui apporteront une connaissance plus précise de l'ensemble de l'œuvre de Paul Lacroix.

¹ Marie-Eve Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 413.

² Voir par exemple à ce sujet : Bibliothèque de l'Institut, Ms Lov. C 496 ; Arsenal, Ms 15504.

Annexes

Annexe 1 : Le bibliophile dans les Soirées de Walter Scott à Paris (1829).



P.L.JACOB.

Annexe 2 : Gravure figurant à l'intérieur des *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, p. 5.

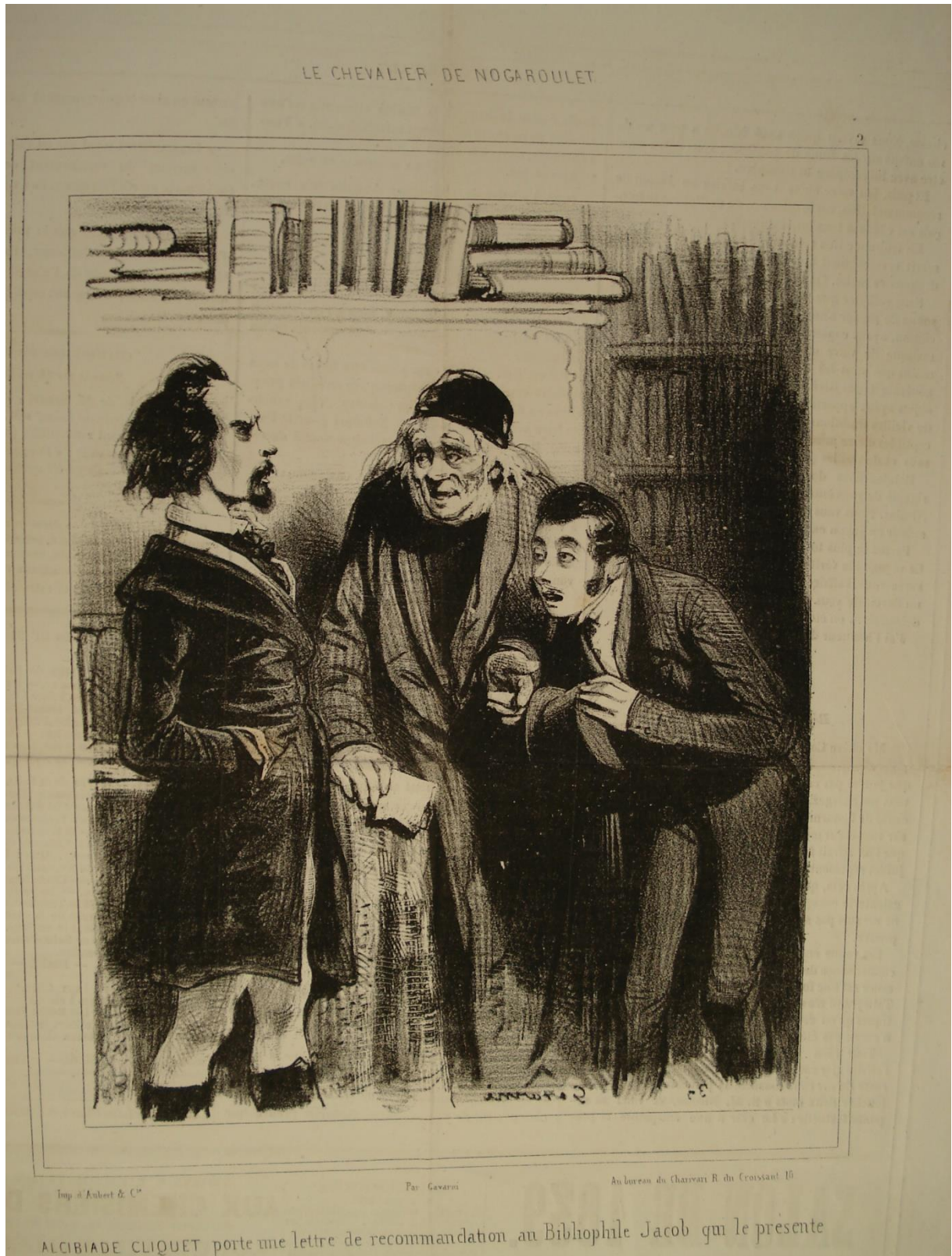


Mon extérieur grave et bizarre, je l'avoue, ne prévient pas d'abord
en ma faveur.

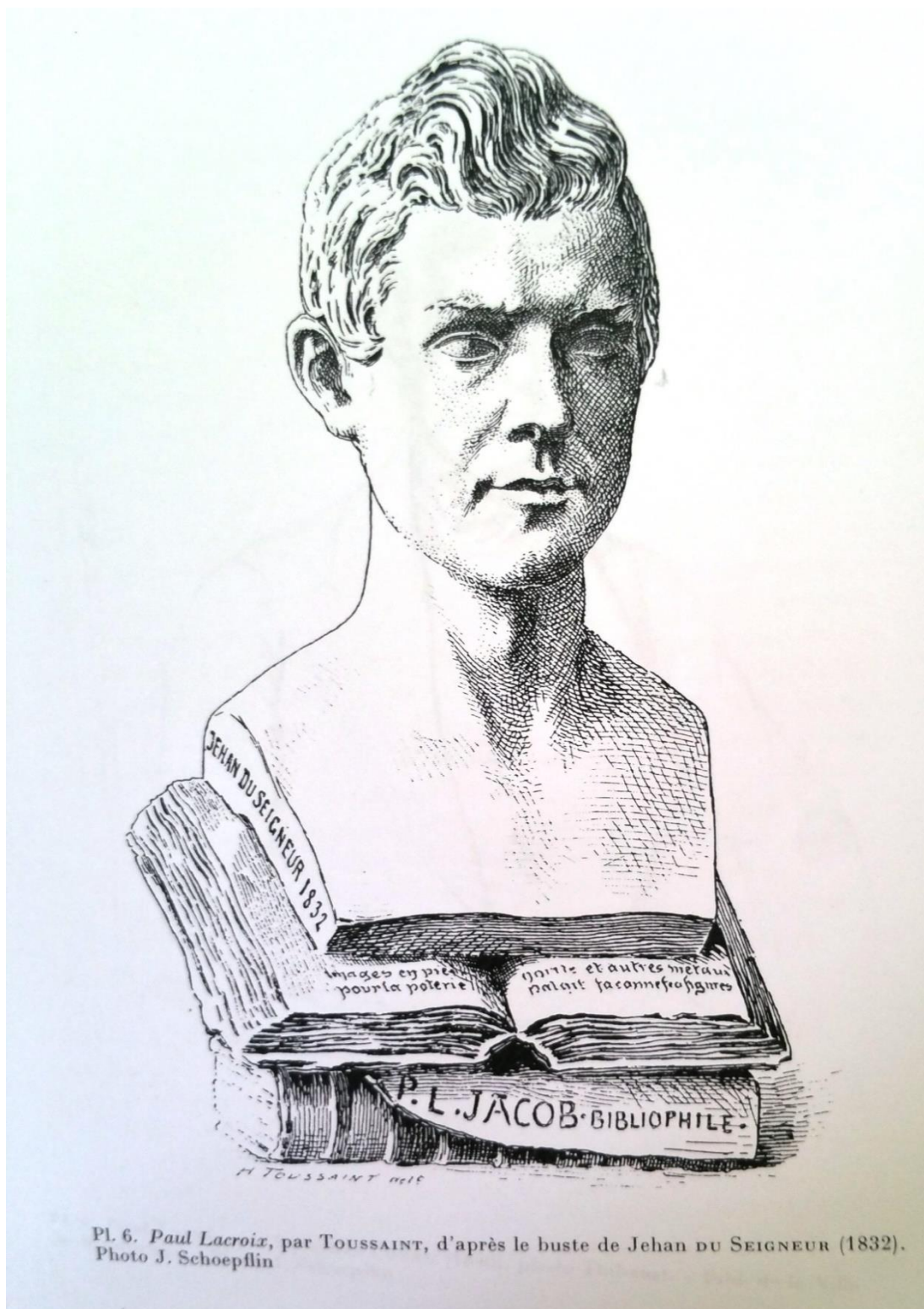
Annexe 3 : Emile Wattier, *Le bibliophile dans son cabinet*, 1875, in Paul Lacroix, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, Paris, Firmin-Didot, 1875.



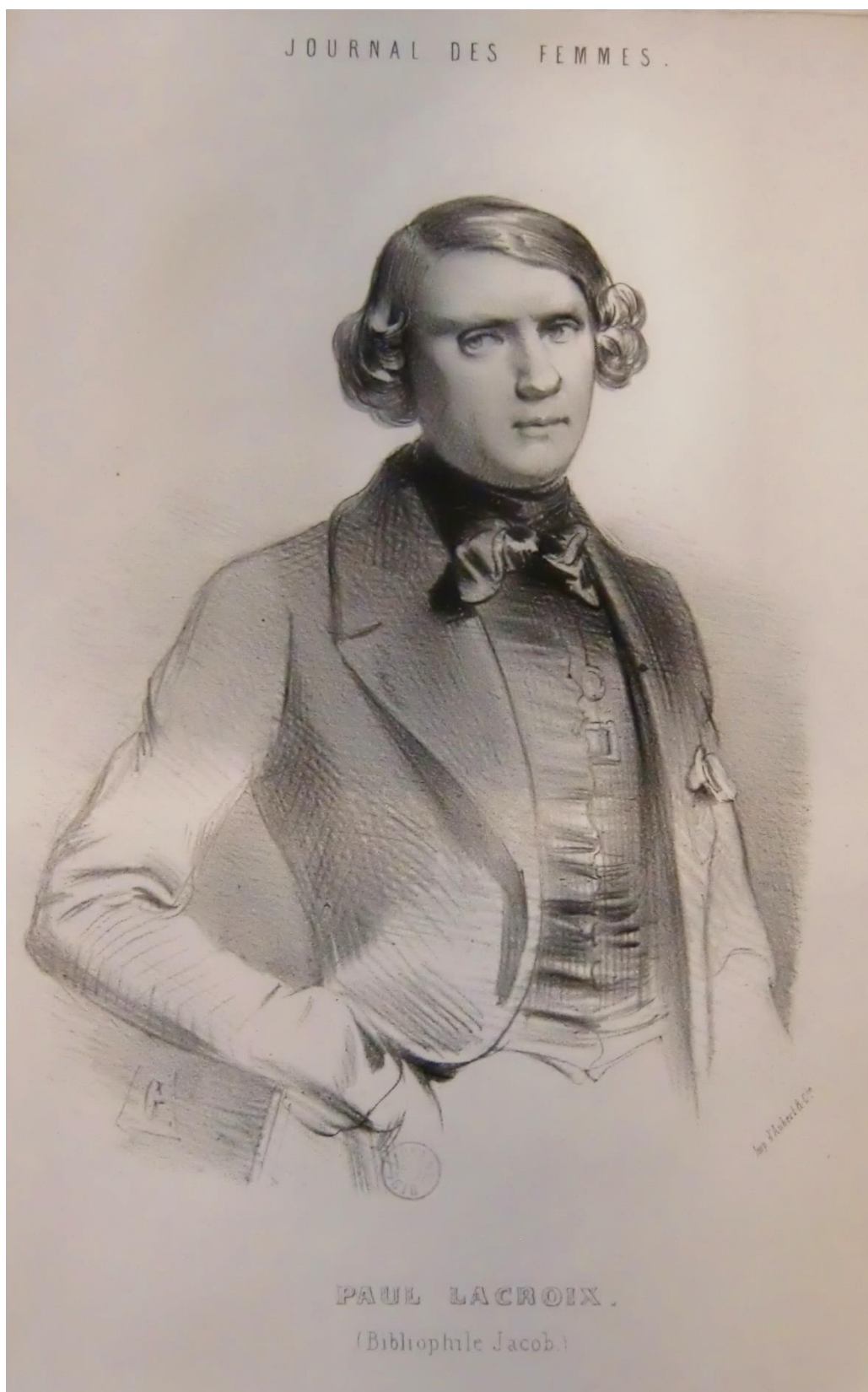
Annexe 4 : *Le Charivari*, « Alcibiade Cliquet porte une lettre de recommandation au bibliophile Jacob qui le présente à George Sand », 25 juillet 1839 (crédit photo : Réseau des médiathèques de Montpellier Méditerranée Métropole, Ms 609, Liasse X-11).



Annexe 5 : Toussaint, *Paul Lacroix*, d'après le buste de Jehan Du Seigneur (1832), document reproduit dans Eric Bertoud, *Une Amitié littéraire, Auguste Bachelin et le Bibliophile Jacob, suivi des lettres de Paul Lacroix au ménage Bachelin, 1869-1883*, Neuchâtel, Editions de La Baconnière, 1972, p. 25.



Annexe 6 : Journal des femmes, « Paul Lacroix, Bibliophile Jacob », novembre 1843.



Annexe 7 : Nadar, *Le bibliophile Jacob*, portrait illustrant une biographie contenue dans *Les binettes contemporaines* (1855).



BIBLIOPHILE JACOB.

Bibliographie

Œuvres du corpus

Lacroix Paul, *La Danse macabre. Histoire fantastique du quinzième siècle*, Paris, Renduel, 1832.

Lacroix Paul, *Le bon vieux Temps*, 2 tomes Paris, Librairie de Dumont, 1835.

Lacroix Paul, *Le Roi des Ribauds. Histoire du temps de Louis XII*, tome I, Bruxelles, Louis Hauman et Compagnie, 1831.

Lacroix Paul, *Le Roi des Ribauds. Histoire du temps de Louis XII*, tome II, Paris, Renduel, 1831.

Lacroix Paul, *Les deux Fous. Histoire du temps de François I^{er}. 1524*, 2 tomes, Paris, Delloye et Lecou, 1837 (1^e éd. en 1830).

Lacroix Paul, *Les Francs-Taupins. Histoire du temps de Charles VII. 1440*, 3 tomes, Bruxelles, Ant. Peeters, 1834.

Lacroix Paul, *Soirées de Walter Scott à Paris*, 2 tomes, Paris, Paulin, 1846 (1^e éd. en 1829).

Autres ouvrages de Paul Lacroix

- Romans historiques

Lacroix Paul, *L'Assassinat d'un Roi*, 2 tomes, Paris, Jéhenne, Ponthieu et Delaunay, Rapilly, Dondey-Dupré, 1825.

Lacroix Paul, *La folle d'Orléans. Histoire du temps de Louis XIV*, 2 tomes, Paris, Renduel, 1836.

Lacroix Paul, *La sœur du maugrabin. Histoire du temps d'Henri IV. 1606*, 2 tomes, Paris, Dumont, 1838.

Lacroix Paul, *Les Aventures du grand Balzac. Histoire comique du temps de Louis XIII*, 2 tomes, Dumont, 1838.

Lacroix Paul, *Louis XII et Anne de Bretagne. Chronique de l'Histoire de France*, Paris, Hurtrel, 1882.

Lacroix Paul, *Pignerol. Histoire du temps de Louis XIV. 1680*, 2 tomes, Paris, Renduel, 1836.

- Romans de mœurs

Lacroix Paul, *De près de loin, roman conjugal*, Paris, Victor Magen, 1837.

Lacroix Paul, *Un divorce, histoire du temps de l'Empire, 1812-1814*, « Préface », Bruxelles, Louis Hauman et compagnie, 1831.

Lacroix Paul, *Une Femme malheureuse (Fille. –Femme)*, Paris, Dumont, 1836.

Lacroix Paul, *Vertu et Tempérament. Histoire du temps de la Restauration. 1818 – 1820 – 1822*, 2 tomes, Paris, Renduel, 1832.

- Contes et nouvelles

Lacroix Paul, *Contes du bibliophile Jacob à ses petits-enfants sur l'Histoire de France*, Paris, Firmin Didot, deuxième édition, 1875.

Lacroix Paul, *Contes littéraires du bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, Paris, Delagrave, 1897.

Lacroix, Paul, *Petites histoires pour la jeunesse racontées par le bibliophile Jacob*, Paris, Louis Janet, sans date.

Lacroix Paul, « Le loup-garou, superstition du Berri », in *Le livre des conteurs*, tome II, Paris, Allardin, 1833.

Lacroix Paul, *Suite de la convalescence du vieux conteur*, Paris, Librairie de Desforges, 1837.

- Editions scientifiques

Dufour Pierre (Paul Lacroix), *Histoire de la Prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, 6 tomes, Paris, Séré, 1851-1853.

Lacroix Paul (dir.), *La perle ou les femmes littéraires. Choix de morceaux en vers et en prose composés par des femmes depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Louis Janet, 1832.

Lacroix Paul (dir.), *Les cent-et-unes nouvelles nouvelles des cent-et-un*, tome I, Paris, Ladvocat, 1833.

Lacroix Paul (dir.), *Les vieux Conteurs Français*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1841.

- Autres

Jacob (Paul Lacroix), Jules Janin, *Le marquis de Sade par Jules Janin. La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade par le bibliophile Jacob*, Paris, Chez les marchands de nouveauté, 1834.

Lacroix Paul, *Ma République*, Paris, L. Conquet, 1902.

Lacroix Paul, *Médianoches*, 2 tomes, Bruxelles, Wahlen, 1835.

Lacroix Paul, *Mon Grand Fauteuil*, 2 tomes, Paris, Renduel, 1836.

Lacroix Paul, *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, 2 tomes, Paris, Renduel, 1833.

Lacroix Paul, *Les vieux Conteurs Français*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1841.

- Articles

Lacroix Paul, « Conseils aux femmes sur la conservation de leur beauté », in *Journal des femmes*, mars et avril 1843.

Lacroix Paul, « Les Contes drolatiques de Balzac illustrés par Gustave Doré », in *L'Abeille impériale*, 15 février 1856.

Lacroix Paul, « Simple histoire de mes relations littéraires avec Honoré de Balzac », in *Le Livre*, 1882.

Lacroix Paul, *Les papillons noirs du bibliophile Jacob*, janvier à avril 1840.

- Manuscrits

Arsenal, Ms 9632.

Arsenal, Ms 9634.

Arsenal, Ms 9667, Préface de *En prenant le thé*, 1^{er} janvier 1868.

Arsenal, Ms 13427-19.

Arsenal, Ms 15504.

Bibliothèque de l'Institut, Ms Lov C496.

Bibliothèque de Montpellier, Liasse X-11.

Bibliothèque de Montpellier, Liasse X-14.

Bibliothèque de Montpellier, Liasse X-17.

Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-04 (2).

Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-04 (3).

Bibliothèque de Montpellier, Ms 617, Liasse XIV-21.

Bibliothèque de Montpellier, Ms 580, Liasse II-11.

Autres ouvrages parus avant 1900

Agrippa d'Aubigné, *Confession catholique du sieur de Sancy*, in *Œuvres*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1969.

Balzac Honoré de, *Contes Drolatiques, précédés de La Comédie humaine (Œuvres ébauchées, II – Préfaces)*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, tome XI, 1965.

Balzac Honoré de, *Correspondance*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2 tomes, 2006.

Balzac Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 11 tomes, 1976.

Balzac Honoré de, *La Comédie humaine*, X, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, 1950.

Balzac Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 3 tomes, 1996.

Chateaubriand François-René de, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, tome I, Paris, Furne, 1834 (1^e édition en 1826).

Clarétie Jules, *La Vie à Paris. 1881*, Paris, Victor Harvard, sans date.

Clarétie Jules, *La Vie à Paris. 1898*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899.

Claudin Anatole, *Catalogue des livres composant la bibliothèque du bibliophile Jacob*, Paris, A. Claudin, 1885.

Commerson *Les binettes contemporaines : pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, Vosges) par Joseph Citrouillard, revues par Commerson*, Paris, Gustave Havard, 1855.

Dumas Alexandre, *Les grands hommes en robe de chambre – Henri IV, Louis XIII et Richelieu*, tome I, Paris, Michel Lévy, 1866.

Fournel Victor, *Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calman Lévy, 1883.

Gautier Théophile, *Les Jeunes France*, Paris, Séguier, 1995.

Gautier Théophile, *Œuvres*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 1995.

Huart Louis (dir.), *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aubert, 1840.

Hugo Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 2011.

Hugo Victor, *Œuvres complètes, Philosophie, tome I, 1819-1834, Littérature et philosophie mêlées*, Paris, Hetzel et Quantin, 1882.

Hugo Victor, *Œuvres complètes. Critique*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 1985.

Hugo Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, « Petits classiques Larousse », Larousse, 2001.

Jullien Adolphe, *Le romantisme et l'éditeur Renduel, souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique avec lettres inédites adressées par eux à Renduel*, Paris, Fasquelle, 1897.

Karr Alphonse, *Sous les Tilleuls*, in *Œuvres complètes d'Alphonse Karr*, Paris, Calman Levy, sans date, (première édition en 1832).

Lacroix Jules, *Une Grossesse*, Paris, Renduel, 1833.

Le Roux de Lincy Antoine (dir.), *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Paulin, 1841.

Mérimée Prosper, *1572, Chroniques du règne de Charles IX*, in *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

Michelet Jules, *Histoire de France - Jeanne d'Arc - Charles VII*, volume V, Paris, Edition des Equateurs, 2008.

Mirecourt Eugène de, *Histoire contemporaine. Portraits et Silhouettes au XIX^e siècle. Le bibliophile Jacob (Paul Lacroix)*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869.

Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, V, 2, Paris, « Petits classiques », Larousse, 2006.

Montferrant Alfred de (dir.), *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*, Paris, Armand-Aubrée, 1836.

N. C. D., *La jeune France, la pipe, la barbe, le tabac, le positif et les croyances redemandées*, Paris, P. Baudouin, 1841.

Napoléon I^{er}, *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, tome IV, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1821.

Navarre Marguerite de, *L'Heptaméron ou Histoire des amants fortunés*, Paris, Gosselin, 1841.

Nerval Gérard de, *Œuvres complètes*, 3 tomes, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993.

Nodier Charles, Taylor Isidore Justin et Cailleux Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, tome I, Paris, Gide fils, 1820.

Ozenne Louise, *Mélanges critiques et littéraires*, Paris, Firmin Didot, 1843.

- Rabelais François, *Gargantua*, Paris, « Le Livre de Paris », Hachette, 1973.
- Rabelais François, *Pantagruel*, Paris, « Folio classiques », Gallimard, 2013.
- Reynaud Jacques (la comtesse Dash), *Portraits contemporains*, Paris, Amyot, 1859.
- Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Garnier Frères, 1964.
- Sade Donatien Alphonse François de, *Lettres d'une vie*, Paris, Editions 10/18, 2014.
- Scott, Walter, *Ivanhoé*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 2011.
- Scott, Walter, *Waverly*, Paris, « Bouquins », Robert Laffont, 2007.
- Stendhal, *Roman et nouvelles*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- Uzanne Octave, *Nos amis les livres – Causeries sur la littérature curieuse et la librairie*, Paris, Maison Quantin, 1886.
- Vigny Alfred de, *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Voltaire, *La Pucelle*, in *Œuvres de Voltaire*, tome XI, Paris, Lefèvre - Firmin Didot Frères, 1832.

Journaux et articles de journaux parus avant 1900

- « Galerie de la Presse. Le bibliophile Jacob », in *Figaro*, 16 mars 1838.
- « Jeune ou vieux », in *Figaro*, 20 mai 1833.
- Brunet Gustave, « M. Paul Lacroix (Le bibliophile Jacob) », in *Le Bibliophile Français* n°12, décembre 1872.
- Chamfleury, *Croquis romantiques. Le bibliophile Jacob*, in *Le Livre*, 1882.
- Dumas Alexandre, « Introduction à nos feuilletons historiques », in *La Presse*, 15 juillet 1836.
- Figaro*, 26 avril 1832.

Girardin Emile de, « Enquête commerciale. Industrie littéraire », in *Musée des Familles*, décembre 1834.

Journal des débats, 14 novembre 1834.

Journal des Débats, 17 novembre 1834.

L'Abeille impériale, 1^{er} octobre 1858.

L'Album national, revue de la littérature, des sciences, des cours publics, des tribunaux, des théâtres, des arts et des modes, numéro 45, 22 avril 1829.

La France Littéraire, Tome 2, 1832.

Latouche Henri de, « De la camaraderie littéraire », in *Revue de Paris*, 11 octobre 1829.

Le Charivari, 25 juillet 1839.

Le Gastronomes, 5 août 1830.

Le Journal des Femmes, novembre 1843.

Le Mercure de France du dix-neuvième siècle, tome 32, 1831.

Le Mercure de France, 15 juillet 1835.

Le Mercure de France, décembre 1836.

Le Revenant, 28 septembre 1832.

Revue des deux Mondes, avril 1832.

Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1843.

Ouvrages parus après 1900

Adamy Paule, *Paul Lacroix, l'homme aux 25 000 livres, 1806-1884*, Bassac, « Gens singuliers », Plein Chant, 2015.

Astorg Bertrand d', *Variations sur l'interdit majeur : littérature et inceste en Occident*, Paris, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1990.

- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, « Tel », Gallimard, 1970.
- Barthes Roland, *Sade, Fourier, Layola*, Paris, Seuil, 1971.
- Bataille Georges, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1987.
- Bataille Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, Editions 10/18, 1961.
- Bataille Georges, *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'œil*, Paris, Editions 10/18, 1956.
- Beaune Colette, *Jeanne d'Arc*, Paris, Editions Perrin, 2004.
- Bénichou Paul, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1992.
- Bernard Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, « Hachette supérieur », Hachette Livre, 1996.
- Bernard-Griffiths Simone, Glaudes Pierre et Vibert Bertrand, *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Berthoud Eric, *Une Amitié littéraire, Auguste Bachelin et le Bibliophile Jacob, suivi des lettres de Paul Lacroix au ménage Bachelin, 1869-1883*, Neuchâtel, Editions de La Baconnière, 1972.
- Bertrand Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995
- Castex Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges (dir.), *Histoire du corps*, 3 tomes, Paris, Seuil, 2005.
- Corbin Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, « Champs », Flammarion, 1991.
- Des Granges Charles-Marc, *Le romantisme et la critique. La Presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*, Paris, Mercure de France, 1907.

Diaz José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Dubost Francis, *Aspects fantastiques de la Littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles) – L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2 tomes, 1991.

Duby Georges (dir), *Histoire de la Vie privée – De l'Europe féodale à la renaissance*, Tome 2, Paris, Seuil, 1985. Encyclopédie ?

Durand-Le Guern Isabelle, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Foucault Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome I, Paris, « Tel », Gallimard, 1976.

Freud Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2010.

Freud Sigmund, *Du masochisme*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2011.

Freud Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot, Payot, 2001.

Gengembre Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

Glinoyer Anthony, *La littérature frénétique*, Paris, « Les Littéraires », PUF, 2009.

Glinoyer Anthony, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

Guillemin Henri, *Jeanne dite Jeanne d'Arc*, Bats, « Collection HG », Editions d'Utopie, 2005.

Harris Geoffrey T. et Wetherill Peter Michael (dir.), *Littérature et Révolutions en France*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.

Kerlouégan François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Laforgue Pierre, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

- Laforgue Pierre, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, 2002.
- Litto Victor del, *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine Reprints, 1997.
- Lukacs Georges, *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965.
- Maignon Louis, *Le romantisme et la mode*, Paris, Honoré Champion, 1911.
- Minois Georges, *Charles VII un roi shakespearien*, Paris, Editions Perrin, 2005.
- Minois Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- Paz Octavio, *La flamme double. Amour et érotisme*, Paris, Gallimard, 1994.
- Praz Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle – le romantisme noir*, Paris, « Tel », Gallimard, 1977.
- Rossiaud Jacques, *Amours vénales, la Prostitution en Occident*, Paris, Aubier, 2010.
- Sangsue Daniel, *La Parodie*, Paris, « Contours littéraires », Hachette supérieur, 1994.
- Sangsue Daniel, *Le Roman excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
- Taguieff Pierre-André, *La judéophobie des Modernes : Des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- Thérenty Marie-Eve, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Ubersfeld Anne, *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974.
- Vigarello Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art de l'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, « L'univers historique », Seuil, 2004.

Wanlin Nicolas, *Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Zumthor Paul, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, « Poétique », Seuil, 1972.

Articles parus après 1900

Amalvi Christian, « L'exemple des grands hommes de l'histoire de France à l'école et au foyer (1814-1914) », *Romantisme*, n°100 [Le grand homme], 1998, pp. 91-103.

Baldensperger Fernand, « La grande communion romantique de 1827 : sous le signe de Walter Scott », in *Revue de littérature comparée*, Paris, Honoré Champion, 1827, pp. 47-86.

Beilharz Alexandra, « Le mythe sadien dans la littérature décadente », in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, « Littératures », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 257-270.

Bénichou Paul, « Jeune-France et bousingot : essai de mise au point », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mai-Juin 1971, pp. 439-462.

Bertrand Dominique, « Un nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », in *Humoresques* n°14 [L'horrible et le risible], juin 2001, pp. 5-20.

Bertrand-Jennings Chantal, « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », in *Romantisme* n° 63 [Femmes écrites], 1989, pp. 39-50.

Boisseuil Didier, « Espaces et pratiques du bain au Moyen Âge », in *Médiévales* n°43 [Le bain : espaces et pratiques], 2002, pp. 5-12.

Bordas Eric, « Bibliographie chronologique générale », in *Romantisme* n° 159 [Sodome et Gomorrhe], 2013, pp. 99-107.

Bordas Eric, « Chronotopes balzaciens. Enonciation topographique de l'Histoire dans les *Contes drolatiques* », in *Poétique* n°121, 2000, pp. 3-20.

Bordas Eric, « Introduction. Comment en parlait-on ? », in *Romantisme* n° 159 [Sodome et Gomorrhe], 2013, pp. 3-17.

- Boucher Jacqueline, « La crédibilité des anecdotes d'Aubigné sur Henri III et sa cour », in *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n°16 [Les anecdotes dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné], 2004, pp. 121-138.
- Castex Pierre-Georges, « Frénésie romantique », in *Les petits romantiques français*, Marseille, Cahiers du Sud, 1949, pp. 29-38.
- Crouzet Michel, « 'Mademoiselle de Maupin' ou l'Eros romantique », in *Romantisme* n°8 [Ecriture et désir], 1974, pp. 2-21.
- Crouzet Michel, « Monstres et merveilles : poétique de l'androgynie, à propos de *Frangoletta* », in *Romantisme* n°45 [Paradoxes], 1984, pp. 25-42.
- Demerson Guy, « L'horifique chez Rabelais », in *Humoresques* n°14 [L'horrible et le risible], juin 2001, pp. 185-206.
- Diaz José-Luis, « La Notion d' 'auteur' (1750-1850), in Nicole Jaques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction auteur » est-elle possible ?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, pp. 169-190.
- Diaz José-Luis, « Portrait de Balzac en 'conteur rhapsodique' », in Stéphane Vachon (dir.), *Balzac, une poétique du roman*, Québec, PUV, Collection Documents, 1996, pp. 89-108.
- Duchet Claude, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mars-Juin 1975, pp. 245-267.
- Duchet Claude, « L'image de Sade à l'époque romantique », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 219-240.
- Frappier Jean, « Le concept de l'amour dans les romans arthuriens », in *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 43-56.
- Frappier Jean, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'Oc et d'Oïl au XII^e siècle », in *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 1-32.
- Gerstenkorn Jacques, « Du légitimisme drolatique : *Le Prosne du ioyeux curé de Meudon* », *L'Année balzacienne* n°9, 1988, pp. 291-303.
- Goldschläger Alain, « L'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal », in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, tome 57, 1979, pp. 612-627.

Hoffman Paul, « Le discours médical sur les passions de l'amour, de Boissier de Sauvages à Pinel », in *Aimer en France 1760-1860*, tome II, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1980, pp. 345-356.

Hogg Armand, « La révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques », in Francis Dumont (dir.), *Les petits romantiques français*, Marseille, Cahiers du Sud, 1949, pp. 13-28.

Hutcheon Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », in *Poétique* n°36, 1978, pp. 467-477.

Huusein Arend, « La 'crise' du mariage et de la famille pendant la Révolution française », in *Aimer en France 1760-1860*, tome II, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1980, pp. 331-343.

Isebaert Lambert, « *In Arcadia ego* », in Jean-Claude Polet (dir.), *Patrimoine littéraire européen, Actes du colloque international*, Namur, De Boeck Université, 2000, pp. 199-212.

Kerlouégan François, « L'Eros romantique de la violence dans les *Contes immoraux* (1833) de Pétrus Borel », in *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Editions du Murmure, 2008, pp. 113-128.

Le Bail Marine, « Entre fonction et fiction, l'Arsenal du bibliophile Jacob », *Revue de la BNF* n° 52, 2016, p. 133-142.

Lyon-Caen Judith et Vaillant Alain, « La face obscène du romantisme », in *Romantisme* n°167 [La Pornographie], 2015, pp. 41-59.

Maingot Eliane, *Le Bouquiniste français* n°38, février 1962, pp. 29-34 ; pp. 72-77 ; pp. 145-151.

Marcandier-Colard Christine, « Violence et histoire : exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne », in Nicole Mozet et Paule Petitier [dir.], *Balzac dans l'Histoire*, "Collection du Bicentenaire", Paris, SEDES, 2001, pp. 145-157.

Massant Raymond, « Le culte de Rabelais chez Honoré de Balzac », in *La Pensée et les Hommes* n°28 [Rabelais, Humaniste sérieux et divertissant], 1995, pp. 53-71.

Ménard Philippe, « Histoires de loups-garous », in Madeleine Bertaud (dir.), *Travaux de Littérature – Les Grandes Peurs – 2. L’Autre*, Genève, Droz, 2004, pp. 97-118.

Michel Arlette, « Balzac et l’idée de progrès en littérature », in *Romantisme* n° 108 [L’Idée de Progrès], 2000, pp. 53-64.

Molino Jean, « Qu’est-ce que le roman historique ? », in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, Mars-Juin 1975, pp. 195-234.

Mombert Sarah, « ‘Apprendre l’Histoire au peuple’ : Alexandre Dumas vulgarisateur », in Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l’histoire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 589-607.

Montandon Alain, « Le roman historique en Allemagne au XIX^e siècle », in Peyrache-Leborgne Dominique et Couégnas Daniel, *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, « Horizons comparatistes », Peins Feux, 2000, pp. 68-81.

Nesci Catherine, « Balzac et l’incontinence de l’Histoire : à propos des *Contes drolatiques* », in *French Forum*, septembre 1988, pp. 351-363.

Nesci Catherine, « Etude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les ‘Contes drolatiques’ », in *L’Année balzacienne* n°6, 1985, pp. 265-284.

Ozward Thierry, « De Hugo à Mérimée : ébauches d’un rictus romantique », in *Romantisme* n°74 [Rire et Rires], 1991, pp. 49-56.

Parturier Maurice et Mallion Jean, « Prosper Mérimée et le Bibliophile Jacob (*lettres inédites*) », in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1937, pp. 517-532.

Raulet-Marcel Caroline, « La légitimation de l’auteur de roman en France : le culte paradoxal de Walter Scott, ‘the Great Unknown’ », in *Romantisme* n° 160 [Conquêtes du roman], 2013, pp. 27-40.

Roy-Reversy Eléonore, « Balzac et les modèles scottiens. L’exemple des *Chouans* », in *Le Roman historique. Récit et Histoire*, Nantes, « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2000, pp. 134-154.

Saint-Gérard Jacques-Philippe, « Homosexualité des alphadécédets : remarques sur un innommable des dictionnaires conformes, et recours aux excentriques », in *Romantisme* n° 159 [Sodome et Gomorrhe], 2013, pp. 19-34.

Sangsue Daniel, « Démesures du livre », in *Romantisme* n°69 [Procès d'écriture Hugo-Vitez], 1990, pp. 43-60.

Sangsue Daniel, « Fantômes horribles et risibles », in *Humoresques* n°14 [L'horrible et le risible], juin 2011, pp. 165-184.

Sarazin Bernard, « Rire du diable de la diabolisation, puis de la dédiabolisation, enfin de la rediabolisation du rire en Occident », in *Humoresques* n°7 [Humour et Société], 1996, pp. 29-44.

Sylvos Françoise, « 'La légende de Dassoucy au XIX^e siècle' ou l'enfance de Dassoucy par Paul Lacroix », in Dominique Bertrand (dir.), *Avez-vous lu Dassoucy ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 307-324.

Sylvos Françoise, « Faux Rires romantiques, 1830-1850 », in *Humoresques* n°8 [Humour et Esthétique], 1997, pp. 59-68.

Sylvos Françoise, « Scénographies auctoriales dans *Gaspard de la Nuit* », in Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit. Le Grand œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, 2010, pp. 45-58.

Tavan Vincent, « L'Aventure orgiaque dans le Romantisme français », in Isabelle-Rachel Casta, *Si d'aventure ... La littérature aventureuse a-t-elle vécue ?*, Paris, Le Manuscrit, 2009, pp. 23-44.

Tulard Jean, « Sade et la censure sous le premier empire », in *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 209-215.

Vaillant Alain, « Pornographie ou obscénité ? », *Romantisme* n° 167 [La pornographie], janvier 2015, pp. 8-12.

Vaillant Alain, « Le Rire bête : Pratiques sociales et Art littéraire, Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Flaubert », in *Humoresques* n°7 [Humour et Société], 1996, pp. 103-112.

Thèses

Bracciali Sébastien, *La guerre de mille ans : l'obsédante téléologie révolutionnaire aux lumières du roman historique, 1815-1835*, 2 tomes, thèse pour le doctorat d'Histoire, sous la direction de Dominique Kalifa, Paris I, soutenue le 17 décembre 2010.

Charreire Magali, *L'Histoire en médaillons romantiques : Paul Lacroix, le bibliophile Jacob (1806-1884)*, thèse pour le doctorat d'Histoire, sous la direction de Christian Amalvi, Montpellier 3, soutenue le 6 décembre 2013.

Cremer Luce, *Paul Lacroix (1806-1884), le « Bibliophile Jacob » : une passion, une profession*, thèse de l'école des Chartes, sous la direction de Mmes Charon et Parinet, soutenue en 1993.

Le Bail Marine, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^{ème} siècle*, sous la direction de Fabienne Bercegol et Françoise Mélonio, Toulouse 2, thèse soutenue le 2 décembre 2016.

Malais, Nicolas, *Création littéraire et bibliophilie (1830-1920) : de la mise en scène du bibliophile à la mise en livre d'une poétique*, thèse de Littératures françaises et francophones, sous la direction de Claude Leroy, Paris X, soutenue le 8 novembre 2011.

Encyclopédies et dictionnaires

Compère Daniel, *Dictionnaire du roman populaire*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2007.

D'Heylli Georges, *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, Dentu et Cie, 1887.

Dictionnaire des mythes féminins, Monaco, Editions du Rocher, 2002.

Larousse Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève, Slatkine, 1982.

Le Goff Jacques et Schmitt Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

Laplanche Jean et Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007 (1967).

Vaillant Alain, *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012.

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle, tome III, Paris, Curmer, 1841.

Documents Internet

Darcos Xavier, « Mérimée et le patrimoine national », in *Une certaine Idée*, 2002, [en ligne],

<http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/darcos/merimee_patrimoine_national.pdf>.

Fond Lacroix, [en ligne], <<https://mediatheques.montpellier3m.fr/MEMONUM/fonds-litteraires.aspx>>.

Site du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, [en ligne], <<http://cths.fr/hi/historique.php>>.

Index

Nous avons fait le choix d'un index qui regroupe les noms des auteurs cités par Lacroix et ceux de ses contemporains jusqu'en 1900 d'une part pour respecter la répartition faite dans la bibliographie et d'autre part pour le situer plus aisément dans son époque.

A

Abrantès (la duchesse d') · 7
Agrippa d'Aubigné · 273, 275
Arétin (Pierre l') · 19, 45

B

Balzac (Honoré de) · 7, 9, 10, 14, 19, 22, 25, 26, 27, 28, 48, 53, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 102, 108, 122, 123, 145, 146, 147, 151, 160, 174, 175, 178, 179, 185, 212, 213, 225, 233, 259, 272, 312
Bertrand (Aloysius) · 22, 57
Biffe (Appoline) · 9
Borel (Pétrus) · 22, 45, 46, 156, 161, 162, 171, 234, 304
Brantôme · 19, 140
Brunet (Gustave) · 11

C

Cailleux (Alphonse de) · 53, 92
Chamfleury · 158
Chasles (Philarète) · 25, 78, 107, 179
Chateaubriand · 273
Clarétie (Jules) · 7, 11
Claudin (Anatole) · 10
Commerson · 29, 51, 158, 378

D

Dash (la comtesse) · 38, 50, 103, 145
Dufour (Pierre ; pseudonyme de Paul Lacroix) · 52
Dumas (Alexandre) · 25, 60, 62, 79, 80, 83, 146, 164, 179, 193
Du Seigneur (Jehan) · 28, 371, 397

F

Fournel (Victor) · 7
Froissard · 36

G

Gautier (Théophile) · 48, 108, 152, 153, 158, 160, 161, 162, 164, 178, 212, 213, 215, 218, 230, 233
Girardin (Emile de) · 7

H

Hugo (Victor) · 7, 16, 33, 34, 44, 53, 54, 62, 66, 67, 68, 123, 144, 149, 164, 178, 190, 191, 192, 213, 216, 217, 224, 225, 269, 277

J

Janin (Jules) · 5, 7, 21, 25, 50, 145, 157, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 179, 233, 304
Jullien (Adolphe) · 21, 142

K

Karr (Alphonse) · 7, 159, 304
Kock (Paul de) · 7

L

Lacroix (Edouard) · 2, 15, 74
Lacroix (Jules) · 9, 25, 35, 56, 57, 58, 142, 143, 144, 157
Latouche (Henri de) · 21, 23, 212, 213
Littré (Emile) · 24

M

Mérimée (Prosper) · 8, 21, 55, 62, 69, 70, 80, 85, 158, 162, 178
Michelet (Jules) · 11, 133, 134, 137
Mirecourt (Eugène) · 9, 29
Molière · 222, 297

N

Nadar · 29, 373
Navarre (Marguerite de) · 72, 175
Nerval (Gérard de) · 158, 174, 175
Nodier (Charles) · 42, 53, 92, 112, 149, 158, 165

O

Ozenne (Louise) · 103, 159, 162

R

Rabelais (François) · 13, 26, 36, 58, 70, 71, 72, 73, 74, 110, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 218, 224, 225, 227, 232, 244, 307, 342

S

Sade (le marquis de) · 2, 5, 15, 46, 150, 152, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 190, 220, 271, 272, 305, 313, 342, 343, 344, 349

Sainte-Beuve · 23, 158, 163, 164, 166
Saint-Edme (Ida) · 7
Sand (George) · 28, 60, 144, 164, 370
Scott (Walter) · 9, 11, 12, 14, 19, 20, 25, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 80, 82, 84, 85, 122, 126, 127, 139, 140, 147, 149, 193, 198, 254, 255, 256, 288, 367
Soulié (Frédéric) · 7, 103, 145, 159, 217
Stendhal · 36, 43, 169, 170, 260
Sue (Eugène) · 7, 25, 144, 160, 164, 179, 233

T

Taylor (le baron) · 53, 92, 144, 154
Techener · 44
Thierry (Edouard) · 74
Toussaint · 28, 371, 397

U

Uzanne (Uzanne) · 7, 9, 10, 11, 26

V

Vigny (Alfred de) · 62, 68, 69, 84, 85, 102
Voltaire · 105, 134, 137, 319, 320

W

Wattier (Emile) · 27, 369, 397

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
<i>SEXUALITE ET EROTISME</i>	<i>3</i>
<i>UN ILLUSTRÉ INCONNU</i>	<i>6</i>
<i>La volonté de se démarquer.....</i>	<i>8</i>
<i>Un éloignement progressif du monde des Lettres.....</i>	<i>10</i>
<i>DES HISTOIRES D'AMOUR CONTRAIRE.....</i>	<i>11</i>
<i>VERS UNE POÉTIQUE DE L'HISTOIRE</i>	<i>13</i>

PREMIERE PARTIE

LEGITIMER LE DISCOURS SEXUEL : UNE QUÊTE DU PLAISIR

CHAPITRE I – UNE FIGURE D'AUTORITE : LE BIBLIOPHILE JACOB.....	20
A) JOUER AVEC SON IDENTITE.....	20
a) <i>Pourquoi jouer avec son identité ?</i>	<i>21</i>
1. L'écrivain imaginaire romantique.....	21
2. La camaraderie littéraire.....	23
b) <i>L'image de l'homme-livre.....</i>	<i>27</i>
1. La construction iconographique.....	27
2. Le discours préfaciel.....	29
3. Le bibliophile, personnage de Lacroix	32
c) <i>Le bibliophile, héritier de Walter Scott.....</i>	<i>33</i>
B) L'ÉVEIL DES SENS.....	38
a) <i>Une éducation au libertinage.....</i>	<i>39</i>
b) <i>La passion du livre.....</i>	<i>40</i>
c) <i>Un moment d'instruction.....</i>	<i>45</i>
C) LE SUCCÈS DE LA SCÉNOGRAPHIE.....	46
a) <i>L'annonce de plaisirs à venir</i>	<i>47</i>
b) <i>Une mystification réussie.....</i>	<i>49</i>
c) <i>Devenir l'histoire</i>	<i>52</i>
1. Préserver le patrimoine architectural	53
2. Construire son propre monument	55
CHAPITRE II – UN PRINCIPE FONDAMENTAL : PLAIRE ET INSTRUIRE	60
A) UN GENRE DE PREDILECTION : LE ROMAN HISTORIQUE	61
a) <i>Les caractéristiques du roman historique scottien.....</i>	<i>62</i>
b) <i>Le roman, support idéal à une érotisation de l'histoire.....</i>	<i>65</i>
1. La mauvaise réputation du genre.....	65
2. Renouveler le modèle scottien	67
3. Lutter contre les stéréotypes	69
c) <i>L'utilisation d'une langue archaïque.....</i>	<i>70</i>
1. La rivalité avec Balzac	71

2. La grivoiserie des mots	75
B) ECRIRE UNE HISTOIRE DES MŒURS	79
a) <i>Prendre en compte l'Eros</i>	79
b) <i>La désacralisation du grand homme</i>	83
1. Les conceptions théoriques	84
2. Une image traditionnelle	85
3. Un homme esclave de ses désirs	87
c) <i>La sexualisation des lieux</i>	91
1. Le sentiment d'une impossible élévation	91
1.1. L'espace religieux	91
1.2. La demeure royale	94
1.3. L'étuve réservée aux femmes	95
2. La dégradation causée par le vice	96
C) UNE INSTRUCTION GRIVOISE	100
a) <i>Un « système d'éducation historique »</i>	102
b) <i>Partager un savoir grivois</i>	107
c) <i>Libérer l'homme des croyances populaires</i>	109
1. Le loup-garou	111
2. Le pacte diabolique	116
CHAPITRE III – PROPOSER UNE AUTRE HISTOIRE	121
A) DRAMATISER L'HISTOIRE	121
a) <i>Le roman de chevalerie</i>	123
b) <i>Le conte merveilleux</i>	127
c) <i>Le mélodrame</i>	129
B) UN CAS PARTICULIER : JEANNE D'ARC	132
a) <i>Jeanne d'Arc en 1830 : une figure historique majeure ?</i>	132
b) <i>Réhabiliter le personnage</i>	133
c) <i>Une transformation comique et érotique</i>	135
C) UN PROJET REUSSI ?	137
a) <i>La bienséance face aux secrets de l'histoire</i>	137
b) <i>Un enfermement dans le passé</i>	140
1. La tentation du roman de mœurs	141
2. Un isolement progressif	143

DEUXIEME PARTIE

L'HORRIBLE ET LE RISIBLE : LE CHOIX D'UNE ESTHETIQUE DE L'EXCES

CHAPITRE I – UNE VOLONTE : SE LIBERER DES CONTRAINTES CLASSIQUES ..151

A) UNE ESTHETIQUE JEUNE-FRANCE	152
a) <i>Un groupe en marge de la société</i>	153
b) <i>Se réapproprier l'espace social et littéraire</i>	156
1. Un « romantisme de l'énergie »	156
2. L'excès comme réaction à la désillusion	158

c) <i>Une distanciation nécessaire</i>	161
B) A L'OMBRE DU DIVIN MARQUIS.....	163
a) <i>Article de Jules Janin</i>	165
b) <i>Réaction de Lacroix</i>	167
c) <i>Atteindre la vérité de l'érotisme</i>	171
C) RETROUVER UN RIRE GAULOIS	174
a) <i>Le goût du Moyen Âge</i>	175
b) <i>La diabolisation du rire romantique</i>	176
c) <i>Un rire rabelaisien transformé</i>	180
1. <i>Présence de Rabelais dans l'œuvre du bibliophile</i>	180
2. <i>La culture populaire</i>	184
CHAPITRE II - UN EROS ROMANTIQUE	189
A) UN CORPS VISIBLE.....	189
a) <i>La révolution romantique</i>	189
b) <i>La picturalité de la description</i>	193
c) <i>Le corps masculin idéalisé</i>	196
B) UN CORPS DESIRABLE	200
a) <i>Le rabaissement du sublime</i>	200
b) <i>L'éloge de la laideur</i>	203
c) <i>Le corps vieillissant</i>	207
C) UN CORPS INTRIGANT	212
a) <i>La recherche d'une pureté originelle</i>	213
b) <i>L'indécision physique des personnages de Lacroix</i>	214
CHAPITRE III – LE HIDEUX, UNE ESTHETIQUE POSITIVE.....	217
A) UNE ECRITURE JOUISSIVE	218
a) <i>Des mots pour le dire</i>	218
b) <i>Une histoire des mœurs sexuelles</i>	222
B) LA RELATION SEXUELLE, UN VIOLENT BESOIN NATUREL.....	224
a) <i>La bouche, zone érotique et entrée alimentaire</i>	225
b) <i>Un violent besoin naturel</i>	227
c) <i>« L'orgie échevelée »</i>	230
C) LE VIOL, UNE NORME ESTHETIQUE	234
a) <i>Bousculer le lecteur</i>	234
b) <i>La légitimité historique</i>	240
c) <i>Un jeu littéraire</i>	242

TROISIEME PARTIE

UN REGARD SUR LE PRESENT

CHAPITRE I - L'ECHEC D'UN MONDE SANS PERE.....	254
A) PAUL LACROIX, UN HOMME ENGAGE DANS SON EPOQUE	254
a) <i>Un érudit indifférent</i>	255
b) <i>Un jeune homme engagé politiquement</i>	256

B)	LE MEURTRE DU PERE	259
a)	<i>L'impuissance de Louis XII</i>	260
1.	Rabaïsser le père	260
2.	Les enjeux historiques.....	264
b)	<i>La castration symbolique de François I^{er}</i>	266
c)	<i>L'homosexualité de Henri III</i>	268
1.	Représentations de l'homosexualité en 1830	269
2.	Les stratégies de transgression	272
3.	Le viol de Saint-Luc	274
C)	DEVENIR UN HOMME.....	276
a)	<i>La mélancolie</i>	277
b)	<i>Détrôner le père</i>	280
c)	<i>Le soulèvement populaire</i>	282
CHAPITRE II – LA CONSCIENCE D'UN MONDE SANS DIEU		285
A)	LE CORPS, REVELATEUR DE LA VIOLENCE DE L'HISTOIRE	285
a)	<i>Le crime des pingres</i>	285
1.	Le fanatisme religieux.....	286
2.	L'œdipe comme condamnation de la violence	289
b)	<i>La mort de Mathilde et de Jacquet</i>	291
1.	Deux victimes de l'Eros	291
2.	La critique du pouvoir.....	293
B)	LA MORT DE L'AMOUR COURTOIS.....	294
a)	<i>L'écart entre l'idéal courtois et la réalité du désir</i>	295
b)	<i>Une prétendue soumission</i>	297
1.	La toute-puissance féminine	298
2.	L'idéal courtois confronté à la réalité du désir sexuel	300
c)	<i>Un amour victime du désir sexuel</i>	303
C)	LA PERVERSITÉ DE L'HOMME D'ÉGLISE.....	306
a)	<i>La parodie du discours religieux</i>	307
b)	<i>Dénoncer l'hypocrisie des religieux</i>	309
c)	<i>Déculpabiliser le plaisir</i>	310
CHAPITRE III – LE DESIR DE REINVENTER LA SOCIÉTÉ.....		313
A)	BOULEVERSER L'ORDRE SOCIAL	314
a)	<i>Définir une identité sexuelle</i>	316
1.	La futilité féminine.....	316
2.	L'instimable pucelage	319
2.1.	La quête du pucelage	319
2.2.	L'époux véritable	322
3.	L'homme, le conquérant.....	323
3.1.	Les espoirs de Louis XII.....	323
3.2.	L'impuissance de M. de Brézé.....	325
3.3.	L'impuissance de Salazard	326
b)	<i>Contraindre le plaisir</i>	329
1.	Le mariage, garant de l'ordre social.....	330
2.	L'expression du plaisir féminin	332

3. Le divorce.....	335
c) <i>Le travestissement, une infraction à la norme sociale</i>	336
1. Une sexualisation comique.....	337
2. Le viol comme punition sociale.....	338
3. Le clivage spatial	340
B) LE DROIT NATUREL	342
a) <i>La contrainte sociale</i>	343
b) <i>Le rejet de Dieu</i>	345
c) <i>Le viol, un acte de révolte</i>	348
1. L'illusion d'une vie idéale	348
2. Le mariage d'Ambroise et de Jeanne	349
C) L'EROTISATION DE L'HISTOIRE : UNE QUETE DE SENS IMPOSSIBLE ?	351
a) <i>Un éternel recommencement</i>	352
b) <i>L'impossible union des Français</i>	353
1. Le viol, principe de l'union des peuples	354
2. Refuser de voir la réalité	356
c) <i>Tous égaux face à la mort</i>	358
1. La danse macabre	358
2. L'artiste, un sorcier désenchanté	359
CONCLUSION	362
ANNEXES	366
ANNEXE 1 : LE BIBLIOPHILE DANS LES SOIREEES DE WALTER SCOTT A PARIS (1829).....	367
ANNEXE 2 : GRAVURE FIGURANT A L'INTERIEUR DES <i>CONTES DU BIBLIOPHILE JACOB A SES</i> <i>PETITS-ENFANTS</i> , P. 5.	368
ANNEXE 3 : EMILE WATTIER, <i>LE BIBLIOPHILE DANS SON CABINET</i> , 1875.	369
ANNEXE 4 : <i>LE CHARIVARI</i> , « ALCIBIADE CLIQUET PORTE UNE LETTRE DE RECOMMANDATION AU BIBLIOPHILE JACOB QUI LE PRESENTE A GEORGE SAND », 25 JUILLET 1839.	370
ANNEXE 5 : TOUSSAINT, <i>PAUL LACROIX</i> , D'APRES LE BUSTE DE JEHAN DU SEIGNEUR (1832). 371	
ANNEXE 6 : <i>JOURNAL DES FEMMES</i> , « PAUL LACROIX, BIBLIOPHILE JACOB », NOVEMBRE 1843.	372
ANNEXE 7 : NADAR, <i>LE BIBLIOPHILE JACOB</i> , PORTRAIT ILLUSTRANT UNE BIOGRAPHIE CONTENUE DANS <i>LES BINETTES CONTEMPORAINES</i> (1855).....	373
BIBLIOGRAPHIE	374
INDEX	392
TABLE DES MATIERES	394

