

En tous genres

La fiction balzacienne, parfois très explicite à ce propos, présente la famille et l'identité sexuelle comme de simples conventions, que chacun reformule à sa manière.

par Michael Lucey (1)

Donc, par ces motifs, je donne et lègue au Roi, pour faire partie du Musée du Louvre, les tableaux dont se compose ma collection, à la charge, si le legs est accepté, de faire à mon ami Wilhelm Schmucke une rente viagère de deux mille quatre cents francs.

« Si le roi, comme usufruitier du Musée, n'accepte pas ce legs avec cette charge, lesdits tableaux feront alors partie du legs que je fais à mon ami Schmucke de toutes les valeurs que je possède [...]. »

C'est un moment étrange, vers la fin du *Cousin Pons*, quand Balzac donne à lire le texte d'un testament écrit par Pons, mais dans l'intention d'en écrire un autre le lendemain pour le remplacer. Quelques pages plus tard dans le roman, « *Pons annula formellement son testament de la veille, et institua Schmucke son légataire universel* ». Le premier testament n'est écrit que pour tendre un piège à ceux qui convoitent les richesses de Pons et tomberont dans le traquenard quand ils viendront pendant la nuit pour lire et peut-être détruire « cette pièce curieuse » qu'est ce testament provisoire.



Le Cercle de la rue Royale, de James Tissot, 1868, Musée d'Orsay

Comment comprendre ce qui se passe dans l'esprit de Pons, quand il demande à l'État – mais dans un testament qui ne sera jamais mis en vigueur – de payer une rente à son ami en récompense du legs de sa collection de tableaux ? Ce qu'il imagine est, bien sûr, une forme de reconnaissance étatique pour une amitié entre deux personnes du même sexe.

Un musée national recevrait une collection de tableaux, et en retour l'État payerait une rente à l'ami du donateur. Après la mort de Pons, le testament qui désigne Schmucke légataire universel sera attaqué par la « famille » de Pons – qui ne sont que des collatéraux distants. Schmucke se trouvera déshérité et en mourra de chagrin. Comme souvent dans « La Comédie humaine », Balzac demande à son lecteur ou sa lectrice d'interroger le bien-fondé de l'institution juridique, en l'occurrence, ici, ce qui concerne la désignation des héritiers.

Parenté fantôme

C'est Jean-Étienne-Marie Portalis, dans son « Discours préliminaire au premier projet de Code civil », qui expliquera que le Code Napoléon fut conçu et construit pour répondre aux questions telles que : « *Comment le partage sera-t-il fait entre les enfants, et, à défaut d'enfants, entre les proches ? [...] Traitera-t-on également les enfants naturels et les enfants légitimes ? S'il n'y a point d'enfants, appellera-t-on indistinctement tous les collatéraux à quelque degré qu'ils soient ? La faculté de tester [de léguer par testament] sera-t-elle admise ? Sera-t-elle prescrite, ou se contentera-t-on de la limiter ?* »

Pour Balzac, les réponses du Code civil à ce genre de questions ne sont pas les bonnes ; il structure ses intrigues pour créer des groupements de gens (tels Pons et Schmucke), qui vivent ensemble et qui s'éprouvent comme des familles, mais n'ont aucune reconnaissance juridique à attendre de leur situation. Ils sont donc obligés de rêver d'une reconnaissance inaccessible.

Parfois, comme dans *Ursule Mirouët*, ils doivent revenir sous forme de fantôme pour arranger les choses. Au début d'*Ursule Mirouët*, le docteur Minorez arrive à Nemours avec sa pupille, Ursule. Il construit rapidement autour de lui et d'Ursule un cercle de trois amis proches, tous des hommes âgés. « *Ainsi les quatre vieux joueurs de whist et de trictrac, sept ou huit mois après l'installation du docteur à Nemours, formèrent une société compacte, exclusive, et qui fut pour chacun d'eux comme une fraternité d'arrière-saison, inespérée, et dont les douceurs n'en furent que mieux savourées. Cette famille d'esprits choisis eut dans Ursule une enfant adoptée par chacun d'eux selon ses goûts : [...] et, quant à Minorez, il était à la fois le père, la mère et le médecin.* » Ce roman aussi a sa bande de collatéraux avides qui volent un testament, et le bon docteur se trouve donc obligé de revenir après sa mort pour donner à Ursule ce qu'il voulait lui laisser en héritage.

C'est dans la famille « recomposée » que constituent le docteur et Ursule, comme dans le couple formé par Pons et Schmucke, qu'on trouve les sentiments censés souder les familles « naturelles », alors que la famille naturelle n'a aucun cœur mais beaucoup de rigueur dans l'exigence du respect des normes juridiques qui garantissent ses propres intérêts. Balzac était fasciné par l'expérience douloureuse du décalage entre, d'un côté, les formes institutionnelles, qui s'affirment comme

normatives et, de l'autre, les pratiques familiales qui s'inventent dans la vie de tous les jours.

Multiplicité des formes sexuelles

Quand Balzac examinait le monde social qu'il avait sous les yeux, il n'y voyait pas une seule culture sexuelle avec un ensemble d'identités bien définies et facilement repérables. Il percevait la sexualité comme un ensemble de formes sociales, d'institutions, d'antagonismes même, distribués de manière différentielle dans le champ social. Il voyait autour de lui une grande variété de formes existantes pour exprimer la sexualité : des formes qui s'opposent, évoluent, empruntent les unes aux autres ; des formes qui réussissent ou échouent de différentes manières et pour différentes raisons. Tout cela est apparent dans les scènes de Splendeurs et misères des courtisanes où l'on trouve l'emploi du mot « tante ». Les « tantes » sont partout dans « La dernière incarnation de Vautrin », section finale du roman. Balzac introduit pour la première fois le mot dans une scène peu après le suicide de Lucien de Rubempré à la Conciergerie : le directeur de la prison envoie Vautrin dans la cour où les autres prisonniers, parmi lesquels figurent plusieurs de ses anciens complices, font leur promenade, pour voir s'ils vont le reconnaître et confirmer ainsi son identité de bagnard évadé. Il s'avère que l'ancien compagnon de chaîne de Vautrin, Théodore Calvi, est également détenu dans la prison, dans l'attente de son exécution. Quand les anciens complices de Vautrin le reconnaissent, ce qu'ils font sans le laisser paraître aux yeux du directeur de la prison, ils supposent que Vautrin est ici pour voir Calvi, avec lequel il avait eu une relation très intense. Comme dit l'un d'entre eux : « *"Oh ! j'y suis, il a un plan ! il veut revoir sa tante qu'on doit exécuter bientôt."* » Ce qui sert de point de départ à une digression où le narrateur se donne pour tâche d'expliquer aux lecteurs ce que signifie ce mot d'argot, connu des prisonniers, des policiers et des gardiens de prison. Il raconte à cette fin une scène où un lord anglais est venu visiter les prisons françaises : « *Le directeur, après avoir montré toute la prison, les préaux, les ateliers, les cachots, etc., désigna du doigt un local, en faisant un geste de dégoût. "Je ne mène pas là Votre Seigneurie, dit-il, car c'est le quartier des tantes... — Hao! fit lord Durham, et qu'est-ce ? — C'est le troisième sexe, milord."* »

Force pragmatique

Une fois qu'il a été introduit dans le texte, le mot « tante » refuse de disparaître. Quand le magistrat bourgeois Camusot parle avec le comte Grandville, le procureur général, de la nécessité de faire arrêter la tante de Vautrin, Jacqueline Collin, qu'ils croient être en possession de correspondances compromettantes entre Lucien et ses aristocratiques maîtresses, Camusot se sent obligé de préciser : « *Jacques Collin a une tante, une tante naturelle et pas artificielle.* » Quand Vautrin entre dans le cabinet du juge, quelques pages plus loin, et devine qu'ils sont en train de parler de sa tante, il s'exclame : « *Cette personne est ma tante, une tante vraisemblable, une femme, une vieille.* » Ce qui est une manière pour Vautrin d'indiquer que toutes les « tantes » ne sont pas des femmes et que toutes ne sont pas vieilles. Les personnages du roman sont toujours sur le point d'employer ce mot à propos de Lucien, sans jamais oser le faire. Quand Camusot raconte à Grandville qu'on a mis Vautrin en contact avec Calvi, il décrit la relation des deux détenus en ces termes : « *Il [Vautrin] est en ce moment auprès de votre condamné à mort, qui fut jadis au bagne pour lui,*

ce que Lucien était à Paris ... son protégé. » Dans la mesure où il parle, à la page suivante, de la « tante naturelle » de Vautrin, il est remarquable qu'il n'emploie pas le mot ici. (Grandville a déjà souligné les ressemblances entre Calvi et Lucien, en décrivant Calvi comme « un jeune homme de vingt-sept ans, beau comme notre mort d'hier, blond comme lui ».)

Un peu plus tôt dans le roman, la femme de Camusot a essayé de s'attirer les faveurs de la duchesse de Maufrigneuse en l'avertissant que ce monstre de Vautrin devait encore posséder des lettres compromettantes : « "[...] *Monsieur Camusot a la certitude que ce monstre a mis en lieu sûr les lettres les plus compromettantes des maîtresses de son ... — Son ami, dit vivement la duchesse.*" » L'ellipse dans ces deux passages indique que le mot « tante » était peut-être sur le point de sortir de la cour de la prison où il s'attachait à la personne de Calvi, pour s'appliquer à Lucien, à cause de son rapport analogique avec Vautrin. Dans les deux cas, on évite l'emploi du mot en le remplaçant par un autre, tiré du lexique et de l'éthos de l'aristocratie : « ami » ou « protégé ». On refuse d'admettre que Lucien et Calvi aient pu partager une même sexualité.

Évidemment le mot « tante », dont la circulation fascinait Balzac, fait autre chose que de simplement désigner une sexualité. Le mot possède une force pragmatique : il risque d'introduire dans la culture aristocratique des amis et protégés les concepts et pratiques d'une autre culture sexuelle, plus vulgaire, plus explicite.

« Ce mot qui porte jupes »

Dans l'imagination et la perception de Proust quelque soixante ans plus tard, les cultures sexuelles auront évolué, comme l'emploi de ce mot, qui n'est plus confiné à la prison. Ainsi, en 1905, Marcel Proust écrit une lettre à Robert de Montesquiou, dans laquelle il annonce son projet d'article sur le livre *Professionnelles beautés*, que celui-ci vient de publier. Ce livre contient un chapitre intitulé « Le pervers ». « Un article sur ce livre, dit Proust dans sa lettre, où on ne citerait pas ce qui peuple et meuble l'univers spécial du "Pervers", se refuserait la plus belle des citations. Mais comment pourrait-on dans une feuille respectable transcrire le mot qui suit "des actrices". » Quel est ce mot que Montesquiou eut l'audace d'écrire dans ce chapitre consacré à l'artiste anglais Aubrey Beardsley, mais que Proust n'ose pas employer, même dans sa lettre ? C'est, bien sûr, le mot « tante », mot obsessionnel pour Proust.

« Balzac, avec une audace que je voudrais bien pouvoir imiter, emploie le seul terme qui me conviendrait. Les tantes ! »

Proust, sur Sodome et Gomorrhe

Dans l'article définitif, il choisira de ne pas parler du chapitre où Montesquiou fournit une liste des sujets traités par Beardsley : « *des maquerelles faisant la lecture ; des rôdeuses de nuit, blafardes dans l'obscurité ; des marionnettes épileptiques, des garçons de café patibulaires ; des coiffeurs à la tête de Louis-Philippe ; de vieux sigisbées ; des actrices ; des tantes ; des assemblées de wagnériens attendant, de la musique et de l'obscurité combinées, la satisfaction de leur hystérie.* »

L'emploi littéraire du mot « tante » fut lié dans l'esprit de Proust non seulement à Montesquiou, mais aussi à l'exemple imposant de Balzac. Dans une esquisse pour

Sodome et Gomorrhe, Proust écrit : « *Balzac, avec une audace que je voudrais bien pouvoir imiter, emploie le seul terme qui me conviendrait [...]. Les tantes ! on voit leur solennité et toute leur toilette rien que dans ce mot qui porte jupes, on voit dans une réunion mondaine leur aigrette et leur ramage de volatiles d'un genre différent. "Mais le lecteur français veut être respecté" et n'étant pas Balzac je suis obligé de me contenter d'inverti.* » Proust oublie ici que les tantes de Balzac ne se trouvaient jamais dans les réunions mondaines, mais plutôt en prison !

Sans doute Balzac et Proust avaient-ils tous deux sous les yeux de multiples formes de désir entre personnes de même sexe, ouvertes à de multiples significations et susceptibles d'être appropriées par divers groupes sociaux. Ils voyaient comment des forces historiques et sociales produisaient et favorisaient certaines formes pour certaines personnes et pas pour d'autres. On peut dire que Balzac construisit certains de ses romans comme instruments de connaissance qui nous aident à comprendre (entre autres choses) l'évolution des formes sociales de la sexualité en rapport avec les pratiques des individus, qui agissent à l'intérieur de ces formes, tout en agissant sur elles. □

1. Michael Lucey : Professeur aux départements de français et de littérature comparée de l'université de Berkeley, il est entre autres l'auteur des *Ratés de la famille. Balzac et les, formes sociales de la sexualité* (Fayard, 2008).

Vautrin et Valjean, super héros avant la lettre

C'est le V qui rapproche Vautrin/Valjean d'une de leur source commune, Vidocq, ancien forçat et chef de la police de sûreté sous la Restauration. Véritables « Superman » romantiques, à l'étroit dans leurs habits de simples personnages, ils incarnent tous deux le mythe du héros tout-puissant que les romans-feuilletons de Sue (Les Mystères de Paris) et de Dumas (Le Comte de Monte-Cristo) popularisent à la même époque.



Vidocq, qui inspira tes figures de Vautrin et de Valjean.

Anciens forçats évadés, condamnés pour une peccadille – le vol d'un pain pour Valjean, un faux en écriture endossé à la place d'un autre pour Vautrin –, ils mériteraient de porter tous deux ce surnom de Trompe-la-Mort donné au seul Vautrin. La mort, ils la bravent à plusieurs reprises : sauvé trois fois, de la mer, de la terre du cimetière et du cloaque des égouts, Valjean semble immortel ; quant à Vautrin, ses arrestations successives se soldent par un retour en force sur la scène parisienne.

Voués par leur état à la métamorphose et à la disparition chroniques, ils changent de pays, d'aspect, d'état civil, de statut social, et se retrouvent toujours à Paris, attirés par la force centripète de la capitale et de ses bas-fonds propices à la dissimulation. Né Jacques Collin, dont les initiales n'ont pas manqué d'évoquer le Christ (à moins que ce ne soit l'Antéchrist), Trompe-la-Mort opte pour le nom de Vautrin et la défroque d'un négociant retiré pour se cacher dans la « pension des deux sexes et autres » que tient Mme Vauquer. Il revient en « sanglier » (prêtre) sous l'habit de Carlos Herrera à la fin des Souffrances de l'inventeur et au début de La Torpille. Hugo hésita entre Jean Tréjean, puis Jean Vlajean, avant d'opter pour Jean Valjean, redondance onomastique qui met en valeur le prénom. Jacques et Jean désignent dans la banalité de leur appellation l'homme du peuple, urbain et rural, mais ils suggèrent aussi le nom des disciples du Christ. Contraint de se dépouiller de son nom, Valjean devient M. Madeleine, autre allusion biblique, autre surnom également de Théodore Calvi, l'amant de Collin au bagne. « Ultime Fauchelevent » est la dernière incarnation de celui qui ne veut plus se faire appeler de Cosette que M. Jean et qui exige l'anonymat sur sa pierre tombale.

Les deux héros sont dotés d'une force physique herculéenne qui leur permet de jouer avec la vie et la mort des autres : M. Madeleine sauve de l'incendie les deux enfants d'un capitaine de gendarmerie, soulève la charrette qui écrase le vieux Fauchelevent, porte Marius blessé sur son dos dans le lacs des égouts ; Vautrin se débarrasse de Contenson en le projetant du haut du toit de l'hôtel d'Esther et résiste à toutes les drogues qu'il absorbe de gré ou de force. Tous deux disposent de réserves financières renouvelables : trésorier indélicat des fanandels, détrousseur de grand chemin, maître-chanteur et proxénète, Vautrin puise dans un trésor sans fond; manufacturier à Montreuil-sur-Mer, M. Madeleine « avait tout fait riche autour de lui ».

Là s'arrête la « loi des similaires », qui rend d'autant plus vive l'opposition entre ces deux héros. Si Vautrin-Lucifer renouvelle avec Lucien le pacte méphistophélesque, invoque le « boulanger » (le diable) qui l'abandonne et, dans sa recherche passionnée d'un « beau moi » à aimer, ne parvient guère à reconstituer l'androgynie rêvé, il reste le maître d'une société secrète à ses ordres, assez semblable à celle des Treize, et il sonde avec une grande lucidité non seulement les reins et les cœurs des duchesses mais encore toute l'organisation de la société dont il triomphe toujours. Sa « dernière incarnation », si décevante soit-elle – imagine-t-on Jacques Collin retraité de la police en 1845 ? –, n'est qu'un avatar de ce cainite immortel que salue Lucien dans sa lettre d'adieu. Jean Valjean, farouche solitaire, adoubé par Mgr Myriel, porte sa croix, non sans stations douloureuses, jusqu'à l'assomption finale. Le couple justicier/criminel Javert/Valjean se dénoue par la disparition volontaire du policier qui laisse rayonner le misérable sauveur et sauvé. La mort de Valjean, bénissant Cosette et Marius, rédime celle d'un autre personnage balzacien, le Christ de la paternité, Goriot.

Mireille Labouret (2)

2. Mireille Labouret : Professeur de littérature française du XIXe siècle à l'université Paris-Est-Créteil, elle a publié Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique (Honoré Champion, 2002).