

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

Comments

To flesh out the issue's exploration of "taste" and "democracy" in order to explore further the terms' broad range, consider adding a consideration of the concepts of esthetics and of the esthetic.

## Taste and Democracy in Nineteenth-Century French Literature and Thought

Patrick Bray and Alessandra Aloisi

[ **abstract to come** ]

**Introduction** [ journal style doesn't allow for subheading in initial position ]

"De gustibus non disputandum est"

"Enfin, le goût, c'est le goût, mais tout cela ne dit pas la manière d'en avoir."

*Bouvard et Pécuchet*, Gustave Flaubert.<sup>1</sup>

TALKING ABOUT TASTE is something academics and intellectuals have generally avoided doing for centuries. The Medieval university excluded taste as a subject of the "disputatio," since it could not be confined to rational arguments.<sup>2</sup> In the nineteenth century, Flaubert's copyists, Bouvard and Pécuchet, naively defined taste within a tautological loop

where taste could ~~only~~ be understood [ *only* ] through taste itself, since it is a faculty with no clear subject and no clear origin. For Roland Barthes, in his *Mythologies* (“Racine est Racine”), tautology is the mark of bourgeois *doxa*, a way to cut off discussion and impose consensus on a topic that exposes the workings of capitalism and the violence of power. Bouvard and Pécuchet’s unwitting impasse on the question of taste [ *not only* ] calls to mind ~~not only~~ a parody of Medieval scholasticism, but more troublingly reflects a certain worldview, dominant up to the present moment, which is uncomfortable with examining too closely the political ramifications of taste, whether as a sense that is innate or a capacity that can be acquired. The phenomenal success of Pierre Bourdieu’s systematic dismantling of aesthetics (especially his anti-Kantian statistical tour de force *La distinction*, but also his problematic attack on literary criticism centered on Flaubert himself, *Les règles de l’art*), paradoxically blocked the exploration of taste as a political tool on the part of the oppressed in the name of anti-elitism.

Perhaps the moment has come to talk about taste again. Culture is obviously at its core founded on taste, regardless of whether that taste is organic or manufactured. Our interconnected digital reality has, if anything, accelerated the aestheticizing of politics and capitalism beyond what was even imaginable in the heyday of Madison Avenue. The nebulous world of online Influencers – even less scrupulous than that of the Mad Men of the 1950s and 1960s – provides us with life aspirations, prepackaged style choices, and political opinions. At the same time, taste has returned as a criterion for political allegiance, with the rise of (and elitist panic about) what is being called populism in the West. The political center has castigated the bad taste not only of Trump’s “deplorables,” of Brexiteers, of Meloni’s Fratelli d’Italia, but also of France’s Gilets jaunes and supporters of Bernie Sanders and Jeremy Corbyn. Bad taste, apparently for the center, is a danger to democracy, while for the populists, bad taste, inasmuch as it distinguishes itself

from repressive norms, is a sign of authenticity. Moreover, the perceived danger posed by demagogues is their use of disinformation to gain support, since disinformation preys on the supposed inability of common people, whose lack of knowledge and bad taste lead them to prefer propaganda to truth. Good taste or bad taste, according to this idea, signifies the ability or inability to make critical judgments not only on frivolous matters related to beauty but also on serious contemporary political issues that require factual knowledge and an intuitive sense of what is right and wrong. As an apocryphal maxim appreciated by Stendhal would have it, “Le mauvais goût mène au crime.”

In many ways, our contemporary discourse on taste echoes debates traversing the whole of the nineteenth century, starting in France but radiating outwards. To understand how we ended up in a conundrum where a tasteful elite claim to protect democracy from the tasteless populace, there is no better place to investigate than nineteenth-century France.

Romantic aesthetic thought from after the French Revolution linked together good taste, literature, and democracy, especially as explored by writers such as Mme de Staël and Schiller. The best way to counter the persuasive powers of a demagogue is to inoculate the people through aesthetic education. By the 1830s, however, taste had already begun to be discussed along sociological lines as aesthetics, and politics were forcibly separated from polite discourse. [ *A pedagogy* ] ~~Pedagogy~~ that sought to provide aesthetic education was deemed less useful than one that taught the practical skills of a trade. Joseph Jacotot’s radical anti-pedagogy of the equality of intelligence was the last gasp of revolutionary aesthetic equality, as economic, social, political, and especially academic forces combined to impose a hierarchy of taste and pedagogy that remains with us today.<sup>3</sup>

Nineteenth-century literature, ever contradictory, by turns participated in this hierarchical separation of tastes and resisted it in myriad ways. Mme de Staël proudly invented the word “vulgarité” to warn against the dangers of the crowd even as her work imagined the revolutionary potential of literature to reflect the soul of a people. Stendhal invented lower-class characters like Julien and Lamiel that shake the foundations of society, even as he admitted that “J’aime le peuple, je déteste les oppresseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple.”<sup>4</sup> Baudelaire, the poet who was on the barricades in February 1848, described taking a “bain de multitude” as an elite endeavor that only enhances one’s own sense of solitude: “Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.”<sup>5</sup> At the end of the century, Rachilde’s genderbending decadent novels offer a glimpse of freedom from every type of social and genre constraint, even as the author rejected feminism and embraced conservative politics.

The work of Jacques Rancière, specifically in his 2005 *La haine de la démocratie*, has been particularly fruitful in showing how contemporary concerns about popular taste echo similar concerns in [nineteenth-century] 19<sup>th</sup>-C France, as depicted in his ground-breaking book *La nuit des prolétaires*. Books inspired by Rancière’s critique include William Marx’s ~~2015~~ *La haine de la littérature* [ (2015) ] and Oliver Davis and Tim Dean’s ~~2022-book~~ *Hatred of Sex* [ (2022) ], which both show how a politicized taste has attempted to banish critical thinking and pleasure from acceptable discourse. Giorgio Agamben’s ~~2015-book~~ brilliant and dense essay *Gusto* [Taste] [ (2015) ] provides a genealogy of taste that ties the founding of philosophy in ancient Greece to a sense of taste, which is to say a form of knowledge that combines pleasure

and knowing while undoing identity categories. Agamben shows how these tensions run from Plato and Descartes to Nietzsche and Freud and form a “fracture that divides the subject.”<sup>6</sup>

The [ **articles** ] essays in this volume explore how this “fracture” of the subject relates to political and aesthetic fractures throughout the nineteenth century in France. This volume opens with an article by Alessandra Aloisi [ **that** ] ~~which~~ explores the emancipatory potential of aesthetics in the work of Maine de Biran, Jacotot, and Stendhal. The effects of the 1789 Revolution on matters of taste that spurred the thinking of Staël [ **Mme de Staël, as earlier?** ] , Schiller, Maine de Biran, Jacotot and so many others, were subverted after the *Trois Glorieuses* of 1830, most famously represented in and problematized by the works of Balzac and Stendhal. Francesco Spandri examines the concept of money as a social equalizer in the work of Balzac and Stendhal. Scott Sprenger, in turn, looks at the legacy of Kantian philosophy in Balzac’s *Le cousin Pons*.

1848 brought the question of popular taste back with a radical vengeance, but the literary response turned reactionary. Victoria Pesci Feltri Zurita shows how Baudelaire’s political contradictions are reflected in form as a function of taste. Similarly, Vesna Elez studies Flaubert’s *L’éducation sentimentale* in order to uncover the origins of his political and aesthetic transformation in the wake of the 1848 “fiasco.”

After 1851, the discourse of taste moves beyond the strictly literary and national realm [ **or realms ?** ] to invade that of other disciplines (such as sociology) and then to serve as a pretext for colonization. Annamaria Contini re-examines the work of philosopher Jean-Marie Guyau and his exploration of sociology and aesthetics that would ultimately influence the work of Proust. Janet Beizer follows Alexandre Dumas culinary adventures in the Caucasus, and shows us how language and taste are intimately connected. The volume concludes with an article by Adeline

Soldin on Rachilde's decadent novel *La jongleuse* and its contrasts between exotic and domestic pleasures.

For Friedrich Nietzsche, in his *Genealogy of Morals*, the question is whether we follow Stendhal or Kant in matters of taste, and we should add, of politics ("Who is right, Kant or Stendhal?").<sup>7</sup> But perhaps the choice is not so clear cut, and our approach to aesthetics can take many paths. The one taken by Hannah Arendt may be the most appealing in our political and cultural moment. Arendt reminds us that Kant's *Critique of Judgment* is first of all a political work that shows that taste is both universal and undecidable. For Arendt, the critique of judgment can actually form the basis of an alternative politics – in order for a democratic politics to happen, we need to be able to discuss our judgments, our tastes, as what is paradoxically common and personal, discursive, subjective yet universal.<sup>8</sup> We invite the readers of [ *this* ] ~~our~~ volume to enjoy the [ *articles* ] ~~essays~~ collected here, whether or not they are to everyone's taste, [ *and* ] we hope that they enrich debates on French literature and politics for years to come!

[ *University College London and University of Oxford* ]

---

#### Notes

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Stéphanie Dord-Crouslé, ed. (Paris: Flammarion, 1999), 206.

<sup>2</sup> See Luca Vercelloni, *The Invention of Taste*, Kate Singleton, trans. (New York: Bloomsbury Academic, 2017), especially 12-14.

---

<sup>3</sup> Jacotot's thought was resurrected by Jacques Rancière in his book *Le maître ignorant* (Paris: Fayard, 1987. For an overview of [ *nineteenth-century* ] 19<sup>th</sup>-C French pedagogy, see Leon Sachs, *The Pedagogical Imagination* (Lincoln: U of Nebraska P, 2014.)

<sup>4</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard I, Œuvres intimes*, Henri Martineau, ed. (Paris: ~~Bibliothèque de la Pléiade~~, Éditions Gallimard, 1955), 173.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, "Les foules," *Petits poèmes en prose, Œuvres complètes* (Paris : Éditions Robert Laffont, 1980), 170.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *Gusto* (Macerata: Quodlibet, 2015).

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, Carole Diethe, trans. (Cambridge: Cambridge U P, 1994), 74.

<sup>8</sup> Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Ronald Beiner, ed. (Chicago: U of Chicago P, 1992).

Aux auteurs d'articles :

Toute question, proposition de modification ou correction est indiquée **en caractères gras [ entre crochets ]**. Les mots et les phrases éliminés ont été ~~barrés~~; les modifications sont [ *en italiques* ].

Si les modifications qui ont été apportées au texte sont acceptables, veuillez ne faire aucun changement au texte. Dans le cas où il y aura d'autres modifications à faire, ou pour fournir une réponse aux questions, veuillez faire de sorte que tout ce qui est ajouté à la version du texte que vous avez reçue soit clairement signalé par l'emploi de lettres en italiques, soulignées, d'une autre couleur, etc.

Si votre article contient des liens vers des sites web dont l'adresse URL est longue et donc difficile à utiliser, un court lien alias la remplace. Pour en savoir plus, visiter <http://z.umn.edu>

Renvoyer ce dossier en fichier joint.

Encore un effort :

Émancipation intellectuelle et esthétique chez Maine de Biran, Jacotot et

Stendhal

Alessandra Aloisi

[ résumé à fournir ]

QU'ONT EN COMMUN LE PHILOSOPHE Maine de Biran, théoricien de l'effort et de l'habitude, resté royaliste toute sa vie, le pédagogue et révolutionnaire en exil Joseph Jacotot, inventeur de l'« enseignement universel », et l'écrivain et diplomate Henri Beyle, mieux connu sous le nom de Stendhal ? À première vue rien, si ce n'est le fait qu'ils ont tous traversé la période révolutionnaire et été témoins des profondes transformations sociales et politiques de leur époque. Maine de Biran et Joseph Jacotot, tous les deux âgés de vingt ans au début de la Révolution, ont suivi des carrières militaires et politiques différentes, voire opposées<sup>1</sup>. Quant à Stendhal, d'une génération plus jeune, il sympathise très tôt avec la Révolution et ne fera jamais mystère de son enthousiasme pour le général Bonaparte, dans l'armée duquel il s'engage à dix-huit ans<sup>2</sup>. Dans cet essai, nous souhaitons montrer que ce qui

unit ces figures en apparence si disparates est une conception de l'émancipation intellectuelle et esthétique, dont la portée « démocratique » (selon le sens proposé par Jacques Rancière) dépasse leurs prises de position politiques dans le contexte immédiat de la Révolution et de la Restauration.

À une époque comme la nôtre, où l'on évoque souvent une « crise de la démocratie », il semble particulièrement approprié de revenir sur cette période, à cheval entre les deux siècles qui ont été spectateurs de la Révolution. Dans son caractère en apparence paradoxal, cette communauté – ou convergence intellectuelle – entre des figures visiblement très [ **omettre** ] dissemblables nous invite à réfléchir à la complexité de cette période qui marque le début de la démocratie moderne, ainsi qu'aux antinomies qui la traversent encore aujourd'hui. Nous verrons comment les contradictions d'un penseur comme Maine de Biran, partagé entre les implications égalitaires de sa philosophie et ses positions politiques ouvertement « antidémocratiques », nous permettent de mettre en lumière certaines des difficultés du processus historique qui, à partir de la Révolution française, a conduit en quelques décennies à la fondation de l'horizon démocratique qui est le nôtre. En suivant une piste tracée par Jacques Rancière, nous mettrons en lumière [ **éviter la répétition de cette phrase** ] les analogies entre la philosophie de Maine de Biran et les thèses de Jacotot sur l'égalité des intelligences et l'émancipation intellectuelle. Nous verrons que ce qui les rapproche est, avant tout, une même conception des rapports entre la pensée et les signes du langage, qui met en valeur l'activité intellectuelle et marque un dépassement de la tradition de l'Idéologie.

C'est sur ce même terrain qu'il s'agira de montrer la rencontre intellectuelle entre Maine de Biran et Stendhal. Bien qu'il n'ait jamais formulé de critique explicite de l'école de Condillac et de la tradition idéologique, dans laquelle lui aussi a été formé, Stendhal s'en est progressivement éloigné pour devenir romancier. L'auteur du *Rouge et le noir* est non

seulement l'un des premiers lecteurs de Maine de Biran, mais aussi celui qui a saisi dans sa philosophie le germe d'une émancipation intellectuelle et esthétique portant avant tout sur le « goût ». Stendhal condense l'enseignement de Maine de Biran dans une formule – « réfléchir l'habitude » – dans laquelle il est peut-être possible de lire en contre-jour l'un des possibles points de germinations et de cristallisation de la célèbre idée du roman comme « miroir ».

### **Monsieur Girouette**

En raison de sa surprenante capacité d'adaptation aux différents régimes politiques qui s'étaient [ **succédé** ] ~~succédés~~ après la Révolution – de la République à l'Empire jusqu'à la Restauration –, Maine de Biran avait été surnommé par ses adversaires politiques « Moussur Viran », ce qui signifie, dans le dialecte de sa région [ **préciser la région** ], « Monsieur Girouette », toujours prompt à changer de direction au moindre souffle de vent<sup>3</sup>. Et pourtant, malgré cette singulière aptitude à s'adapter, Maine de Biran ne s'était jamais accoutumé aux idées démocratiques de son époque, dans lesquelles il verra toujours les principes de l'anarchie et du désordre politique. Biran était opposé au suffrage universel et, à la Chambre des députés, il avait eu des divergences avec son collègue Benjamin Constant au sujet de la liberté de la presse<sup>4</sup>. Ces prises de position ne doivent pas choquer pendant la première moitié du XIXe siècle, quand l'idée de suffrage universel, encore en formation, était critiquée de [ **plusieurs** ] ~~plusieurs~~ côtés, par les conservateurs et les élites libérales aussi bien que par les socialistes et les républicains<sup>5</sup>. Il reste néanmoins que certaines des assertions de Maine de Biran sur l'égalité, qu'il considérait comme « la folie du siècle<sup>6</sup> », peuvent heurter notre sensibilité de lecteurs modernes, familiers que nous sommes avec l'histoire des luttes et des conquêtes pour la reconnaissance de l'égalité. D'autant plus que ces assertions sont formulées par un auteur qui, dans son œuvre philosophique, semble se faire le promoteur de la liberté et

de l'autodétermination du moi, dont l'essence consisterait dans le fait d'être volonté, causalité libre, effort que chacun peut exercer sur soi-même.

Les spécialistes de Maine de Biran n'ont pas manqué de souligner cette contradiction entre sa philosophie, qui semble promettre des ouvertures libertaires et démocratiques, et sa vision politique, où ces promesses ne trouvent pas d'échos. Alors que sa philosophie fait du *moi* le point de départ de toute évidence, sur laquelle il est possible de fonder l'égalité des consciences, sur le plan politique, Biran refuse à l'individu tout droit et reste fidèle au principe d'autorité incarné par le roi<sup>7</sup>. Comme écrit Bruce Bégout, « l'idée même que ce moi qui décide et juge dans son domaine intérieur [...] puisse réclamer dans le domaine public la même autorité et souveraineté de jugement lui est insupportable<sup>8</sup>. » Rien ne serait plus surprenant que ce contraste entre la pensée philosophique de Maine de Biran et ses convictions politiques, qui semblent le confiner à un passé qui nous est très distant.

Faut-il en conclure qu'il existe chez Biran une fracture inconciliable entre le penseur et l'homme politique ? Est-il possible de démêler cette contradiction entre ce que dit sa philosophie et son conservatisme politique ? Certains lecteurs ont soutenu que cette contradiction disparaît si l'on prend en considération l'intégralité de « l'anthropologie » biranienne, c'est-à-dire sa vision globale de l'être humain. Non pas qu'il s'agisse d'une anthropologie négative à la manière de Hobbes, lequel fonde la nécessité de la politique sur la méchanceté humaine à l'état de nature. Simplement, à côté de la « vie humaine », fondée sur la volonté, la raison et l'intelligence, il faut reconnaître, dans l'être humain, le rôle incontournable de la « vie animale », faite de sensations, d'instincts, de passions qui nous influencent à chaque instant, obscurcissant la raison et la pensée. Pour le dire autrement, la volonté, sur laquelle Biran fonde sa conception de la subjectivité et du moi, est une *volonté incarnée*, en tant que telle déterminée par d'innombrables facteurs échappant à notre contrôle. C'est pourquoi, en politique comme en philosophie, Biran n'aurait jamais cessé de chercher «

un point d'appui » [ **fournir la référence** ] : au primat philosophique qu'il attribue à la volonté et au moi, conçus comme des remparts contre le tourbillon anarchique des sensations et des passions indisciplinées, correspondrait, sur le plan politique, la prééminence accordée aux vérités de la religion et à l'autorité du roi, ces dernières étant les seules capables de garantir, au niveau individuel, la souveraineté et la stabilité du soi. Comme le récapitulait déjà très bien Pierre Tisserand, « c'est moins pour des raisons politiques que pour des raisons psychologiques et morales qu'il [Biran] est royaliste.<sup>9</sup> »

Selon d'autres interprètes, non seulement la contradiction que nous venons d'évoquer est bien réelle, mais Biran lui-même en aurait été parfaitement conscient. Selon Gilbert Romeyer-Dherbey, c'est précisément la conscience de cette contradiction qui l'aurait conduit à repenser radicalement sa philosophie, en l'orientant vers la direction d'un absolu et d'une transcendance où la subjectivité perd progressivement son rôle central<sup>10</sup>. Ce changement n'est pas déterminé par une crise religieuse, mais par une crise politique, comme en témoigne le *Journal de Maine de Biran*, auquel il se consacre de manière systématique à partir de 1814<sup>11</sup>. La tension entre le « philosophe » et l'« auteur du journal », justement relevée par Gabriel Tarde<sup>12</sup>, ne serait que l'expression de cette fracture de plus en plus marquée entre philosophie et politique.

Nous n'avons pas, dans cet essai, la prétention de résoudre ces contradictions. Plus simplement, nous souhaitons examiner le sens de ces ambivalences qui traversent la pensée biranienne. Comme l'a suggéré Agnès Antoine, quand on les observe de près, les contradictions d'un penseur comme Maine de Biran – visiblement partagé entre « l'autonomie du sujet » et « l'hétéronomie de la politique<sup>13</sup> » – nous permettent de réfléchir à la genèse du monde démocratique que nous connaissons, marqué dès ses origines par des tensions qui ne cessent ~~pas~~ [ **omettre** ] de nous interroger.

En effet, quand nous voyons dans la philosophie biranienne des implications libertaires et égalitaires, trahies, au niveau politique, par ses positions ouvertement antidémocratiques, il faudrait préciser tout d'abord ce que nous entendons par « démocratie ». Jacques Rancière nous rappelle que, dans son sens littéral, le mot « démocratie » « a d'abord été une insulte inventée, dans la Grèce antique, par ceux qui voyaient la ruine de tout ordre légitime dans l'innommable gouvernement de la multitude<sup>14</sup>. » Autrement dit, la démocratie, que nous associons aujourd'hui à une forme de gouvernement représentatif fondé sur le système électoral, était à l'origine l'opposée de la représentation ; l'idée même de « démocratie représentative » aurait été perçue comme une contradiction. Encore au temps de la Révolution française, l'équation entre démocratie et gouvernement représentatif était loin d'être une évidence (Rancière, *La haine* 60-62). En rappelant ces origines refoulées de l'idée de démocratie, il ne s'agit pas pour Rancière d'encourager l'utopie d'une démocratie directe ou d'un autogouvernement du peuple. Il s'agit plutôt de proposer une idée de politique démocratique qui, comme nous le verrons, n'est pas incompatible avec la philosophie de Maine de Biran. Selon cette idée, la liberté et l'égalité consistent, avant tout, dans une *pratique* ou dans une *méthode* fondée sur l'exercice des capacités qui sont communes à tous. En d'autres termes, l'égalité qui est à la base de cette idée de démocratie ne se limite pas à la reconnaissance d'une égalité formelle entre les individus, mais consiste en un *processus* qui concerne avant tout l'exercice des capacités. L'« enseignement universel » de Joseph Jacotot constitue un exemple particulièrement significatif de cette conception de la démocratie ou d'une politique démocratique au sens de Rancière. Dans *Le maître ignorant*, ce dernier a également mis en lumière les analogies entre les thèses de Jacotot et certains aspects de la philosophie biranienne.

## **Égalités des intelligences et émancipation intellectuelle chez Jacotot et Maine de Biran**

Quelle est exactement la fonction de l'enseignant ? Peut-on enseigner un sujet qu'on ne maîtrise pas ? Et comment enseigner à des étudiants qui ne comprennent pas la langue de l'enseignant, alors même que celui-ci ne connaît pas la leur ? Voilà les questions, apparemment paradoxales, qui se sont posées à Jacotot en 1818, lorsqu'il est nommé lecteur de littérature française à l'Université de Louvain. Ne connaissant pas un mot de flamand, il se retrouve face à des classes d'étudiants qui, de leur côté, ne comprenaient pas le français. Il fait alors une découverte qui le conduit à repenser radicalement sa méthode d'enseignement. Munis d'une édition bilingue d'un classique de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Télémaque* de Fénelon, ses élèves avaient appris le français sans aucune explication, simplement en comparant le texte original et la traduction, en répétant et en apprenant à reconnaître les phrases et les mots lus par l'enseignant.

Cette découverte, illustrée par Jacotot dans *L'enseignement universel* (1823), est reprise par Rancière dans *Le maître ignorant*, qui en précise les corollaires<sup>15</sup>. Le premier est que toutes les intelligences sont égales car également capables d'apprendre une langue étrangère grâce à l'exercice et la simple application, tout comme elles ont appris leur langue maternelle, sans avoir besoin d'aucune explication. Le deuxième corollaire, qui découle du premier, justifie le titre apparemment paradoxal du livre de Rancière : le maître peut être « ignorant », il n'a pas besoin de connaître un sujet pour l'enseigner, car le rôle de l'enseignant n'est pas d'expliquer un contenu, mais de réveiller la volonté de l'élève en l'incitant à faire usage de l'intelligence qui est égale et commune à tous. Voilà les principes de toute émancipation intellectuelle.

Rancière souligne que l'égalité des intelligences qui est au cœur de la méthode de Jacotot ne repose pas sur des postulats matérialistes, mais sur une évidence que Maine de

Biran met également en avant : l'évidence que le moi est cause de soi-même, que la pensée est avant tout activité et autodétermination à travers la volonté :

Comme Descartes qui prouvait le mouvement en marchant, mais aussi comme son contemporain, le très royaliste et très religieux Maine de Biran, il [Jacotot] tenait les *faits* de l'esprit agissant et prenant conscience de son activité pour plus certains que toute *chose* matérielle. Et c'était bien de cela qu'il s'agissait : *le fait était* que ces étudiants *s'étaient appris* à parler et écrire en français sans le secours de ses explications (Rancière, *Le maître ignorant* 19, ~~italiques dans le texte~~). **[ indiquer par les italiques seulement les changements qui sont ceux de l'auteur de l'article ]**

La volonté est le fait primitif d'où il faut partir, l'étincelle de toute intelligence qui est présente en tous les hommes. Comme le précisera Jacotot lui-même dans un passage du *Journal de l'émancipation intellectuelle* singulièrement voisin des thèses de Biran : « Cette volonté c'est moi, c'est mon âme, c'est ma puissance, c'est ma faculté. Je sens cette volonté, elle est présente à moi, elle est moi-même<sup>16</sup>. » Par « volonté », il ne faut pas entendre ici la faculté qui préside au choix ou qui fonde la liberté de choix. La volonté est plutôt, comme le souligne Rancière, « ce retour sur soi de l'être raisonnable qui se connaît comme agissant » (Rancière, *Le maître ignorant* 97), « cet effort de chacun sur soi [...], cette autodétermination de l'esprit comme activité [...]. La volonté est puissance de se mouvoir, d'agir selon son *propre* mouvement » (92). Comme pour Biran, la volonté, ainsi conçue, est une attestation de la prééminence de la pensée et de l'activité intellectuelle par rapport au langage. La volonté est ce mouvement ou activité qui préexiste à l'institution des signes du langage et leur donne du sens<sup>17</sup>.

En 1818, la même année où Jacotot prend son service à Louvain et découvre la méthode de « l'enseignement universel », Maine de Biran commence à rédiger une série d'annotations critiques contre le vicomte Louis de Bonald, son collègue ultraconservateur à la Chambre des députés et défenseur de l'origine divine du langage. Les annotations de Maine de Biran, initialement de simples notes en marge de son exemplaire des *Recherches philosophiques* de Bonald, croissent de manière exponentielle, prenant progressivement l'ampleur et la portée d'un véritable essai<sup>18</sup>. En effet, jusqu'à la fin de sa vie, dans les pages de son journal, Biran ne cesse d'affiner sa critique de Bonald, qu'il n'hésite pas à taxer d'« histrion de la philosophie<sup>19</sup> ». Il est intéressant de remarquer que dans sa critique de Bonald, Biran mobilise une série d'arguments très similaires aux thèses de Jacotot. L'un des points principaux de sa critique porte précisément sur la négation de « l'activité de l'esprit humain », sur la méconnaissance de la coopération active de l'esprit dans la formation et l'acquisition des idées et du langage (Biran, *Dernière philosophie* 15). En subordonnant l'intelligence humaine à l'intelligence divine pour nier à la première toute autonomie de jugement, Bonald finit par retrouver les thèses de Condillac et des Idéologues : « M. de Bonald – écrit Biran – veut que Dieu ait donné d'abord immédiatement le langage tout formé et que le langage ait produit les idées : singulière *génération des idées* et actes intellectuels » (Biran, *Journal*, II, 237, ~~italiques dans le texte~~)<sup>20</sup>. Deux conséquences en découlent. Premièrement, « on peut induire de l'opinion de M. de Bonald à ce sujet, qu'il n'y a pas de pensées sans expression ou sans signe, ce qui rentre dans le point de vue de l'école de Condillac » (Biran, *Dernière philosophie* 2). Deuxièmement, « il suit de ce point de vue que tout vient du dehors à l'esprit » et que l'âme est « aussi dépend[ante] des signes et de tels signes matériels donnés par Dieu qu'elle est dépendante des objets sensibles, réputés *causes des idées* dans le système de Condillac » (Biran, *Journal*, II, 237, ~~italiques dans le texte~~).

Dans l'un et dans l'autre cas, « on ne peut resserrer davantage les limites de l'entendement humain ni plus en méconnaître la nature » (237).

En réalité, comme le remarque Maine de Biran, en avançant des thèses très similaires à celles de Jacotot, « nous savons qu'il y a même en nous, et sans le secours de [la] grâce, une pensée vivante sans les signes » (Biran, *Dernière philosophie* 11) ; « l'homme n'apprend à parler qu'en liant des idées aux mots qu'il tient de sa nourrice » (189). Il ne faut pas attribuer à quelque chose qui se trouve dehors de nous (que ce soit Dieu ou des sensations) « ce que nous faisons *nous-mêmes* » : « tout homme qui commence à penser est inventeur des signes propres de sa pensée » ; « l'intelligence consiste à *faire*, à *répéter*, ou *commencer* volontairement, avec intention et le *sachant*, ce que la nature sensible ou animale fait déjà à l'insu ou en l'absence de la *personne* intelligente » (23, ~~italiques dans le texte~~). Cette convergence intellectuelle entre Maine de Biran et Jacotot ne doit pas nous surprendre. Comme le dit Rancière, ils partagent en effet :

une vision commune qui soutient la même affirmation du primat de la pensée sur les signes du langage : un même bilan de la tradition analytique et idéologique au sein de laquelle l'un et l'autre ont formé leur pensée. Ce n'est plus maintenant dans la transparence réciproque des signes du langage et des idées de l'entendement qu'il faut chercher la connaissance de soi et le pouvoir de la raison [...]. Aussi la certitude de la pensée se retire-t-elle en deçà des transparences du langage – qu'elles soient républicaines ou théocratiques. Elle porte sur son acte propre, sur cette tension de l'esprit qui précède et oriente toute combinaison de signes. (Rancière, *Le maître ignorant* 91-92)

Autrement dit, ce qu'ils [ **préciser le référent du pronom** ] ont en commun, c'est le même refus de tout ce qui conduit à asservir la pensée à quelque chose d'externe et à soumettre une intelligence à une autre intelligence, qu'elle soit celle du maître, ou celle de Dieu. En effet, ni Maine de Biran ni Jacotot n'étaient dupes de la formule de Bonald selon laquelle l'homme serait « une intelligence servie par des organes<sup>21</sup> ». Tous deux savaient bien qu'avec cette définition Bonald était loin de vouloir affirmer la prééminence de l'intelligence humaine. L'intelligence qu'il se proposait de restaurer n'était pas l'intelligence humaine, mais l'intelligence divine, que Bonald voulait inscrire dans le langage comme dans les institutions de l'état, et à laquelle la volonté et l'intelligence humaines devaient se soumettre<sup>22</sup>. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre alors la formule proposée par Jacotot, qui remettait la volonté au centre : l'homme, avait-il écrit, est une « volonté servie par une intelligence » (Jacotot, « Correspondance du fondateur » 431). Biran, quant à lui, était moins optimiste que Jacotot dans sa critique de la définition de l'homme proposée par Bonald. Comme nous l'évoquions plus haut, l'évolution de son anthropologie le conduit à reconnaître de plus en plus, à côté de la volonté, le rôle incontournable de la corporéité. L'empire du moi et de la volonté pour lui n'est pas absolu. Contrairement à Jacotot, qui exalte le rôle de l'attention dirigée par la volonté dans l'exercice de la pensée, Biran connaît trop bien les états de distraction, d'absence ou d'arrêt total de la pensée, dont il se plaint tout au long de son journal. Ces états sont déterminés par la condition du corps ; une mauvaise digestion, un changement atmosphérique peuvent obscurcir complètement l'intelligence et paralyser toutes les opérations de la pensée, sans que la volonté n'y puisse rien<sup>23</sup>. En critiquant Bonald, il écrit ainsi que « l'homme n'est pas une intelligence *servie* par [des organes] mais plutôt empêchée souvent par l'*organisation* » (Biran, *Journal*, II, 238). Néanmoins, cette vision plus nuancée de la nature humaine n'empêche pas Biran d'affirmer, face à Bonald, la prééminence de la volonté, de la pensée et de l'activité intellectuelle par

rapport au langage et aux signes. Comme pour Jacotot, cette intelligence est, selon Biran, la même chez tous les hommes. C'est une capacité « dont l'usage est général et commun » (Biran, *Dernière philosophie* 28); les seules différences résident dans l'exercice, mais « le sentiment est le même pour tous » (32)<sup>24</sup>.

### « Réfléchir l'habitude » : Maine de Biran, Stendhal et le goût

C'est précisément en encourageant l'usage de cette capacité commune à tous que Biran, s'opposant ainsi à Bonald, bâtit sa « défense de la philosophie » et de l'autonomie de jugement. Comme le remarque Biran, Bonald propose une vision biaisée de la philosophie et de son histoire, qu'il présente comme une succession chaotique d'opinions contradictoires : « Vous n'êtes d'accord sur rien, dit-il aux philosophes [...], il faut donc vous rapporter à une autorité extérieure, supérieure à celle de tous vos raisonnements » (Biran, *Dernière philosophie* 46). En mélangeant tout dans un « *chaos* qu'il [se] plaît d'appeler histoire de la philosophie » (52, ~~italique dans le texte~~), Bonald vise à semer le désordre afin d'ériger son propre système « sur les ruines de tous les autres, ou sur celles de la raison même immolée à l'autorité exclusive de la foi » (47). Comme l'écrit Bonald, cité par Biran :

L'homme, dit M. de Bonald, doit croire des vérités universelles, morales, sociales, qu'il trouve établies dans la société, sans aucun examen [...]. Celui qui « examine avec sa raison ce qu'il doit admettre ou rejeter de ces croyances générales, se constitue, par cela seul, en état de révolte contre la société ; il s'arroge, lui simple individu, le droit de juger et de réformer le général, il aspire à détrôner la raison universelle etc. » (Biran, *Dernière philosophie* 94)

Biran souligne l'énormité de ces affirmations et le danger d'abandonner la tâche d'examiner et de juger les choses avec sa propre intelligence pour adopter « sans examen toutes les croyances reçues et transmissions par la société comme des vérités générales dont l'examen même est interdit » (103). Plus qu'un ensemble de doctrines plus ou moins contradictoires, la philosophie est pour lui avant tout une « expérience » (« ce qu'il faut appeler l'*expérience* de la philosophie », 76, ~~italique de l'auteur~~) – une expérience accessible à tous, car fondée sur l'évidence du sens intime, « que chacun sent en lui-même » (73). C'est cette expérience qui permet de fonder l'autonomie de jugement dans les domaines de la philosophie et de la morale, face à l'autorité de la tradition soutenue par Bonald :

Examiner les croyances données par la société où l'on vit, c'est *réfléchir l'habitude* dans ce qu'elle a de plus intime ; et c'est assurément pour les hommes une recommandation assez inutile que de leur dire qu'ils ne doivent pas *réfléchir l'habitude*, car il n'y a rien au monde à quoi ils soient moins disposés (103-4, on souligne).

Il est significatif que, pour mieux définir cette « expérience de la philosophie » face à l'autorité des idées reçues, ainsi que les difficultés de son commencement, Biran retrouve ici, après des années, une formule qui lui est chère : « réfléchir l'habitude ». Il s'agit d'une formule qu'il avait déjà employée en ouverture de son célèbre mémoire sur *L'Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1802), l'un des rares textes qui ont été publiés de son vivant :

*Nul ne réfléchit l'habitude*, a dit un homme célèbre (Mirabeau, *Conseils à un jeune prince*), [ **entre crochets si la référence à Mirabeau est de vous** ] rien de plus vrai ni de mieux exprimé que cette courte sentence. La *réflexion*, au physique comme au

moral, demande un point d'appui, une résistance : or l'effet le plus général de l'habitude est d'enlever toute résistance, de détruire tout frottement ; c'est comme une pente où l'on glisse sans s'en apercevoir, sans y songer. / Réfléchir l'habitude !... Et qu'est-ce que peut ou veut faire cette première réflexion ? Comment soupçonner quelque mystère dans ce que l'on a toujours vu, fait ou senti ? [...] Comment *réfléchir* ses habitudes les plus intimes et les plus profondes de toutes<sup>25</sup> ?

Ce fascinant début du mémoire biranien n'échappe pas à Stendhal, qui le lit en 1805. Dans son journal, Stendhal analyse cette page, en s'attardant notamment sur l'expression « réfléchir l'habitude<sup>26</sup> ». Stendhal n'est pas un lecteur systématique, surtout quand il s'agit de textes philosophiques. Comme l'a remarqué Del Litto, chez Biran, comme chez Condillac et les Idéologues, ce qui intéresse Stendhal consiste moins à « suivre le fil du raisonnement de l'auteur qu'il est en train de lire » qu'à isoler « d'une manière plus ou moins arbitraire quelques points de détail qu'il adapte à des buts pratiques<sup>27</sup> », d'où il tire souvent une sorte de *patchwork* intellectuel non dépourvu de libres réélaborations. Qu'est-ce qui l'intrigue alors chez Biran ? À Biran Stendhal reconnaît avant tout le mérite de lui avoir expliqué « les mystères des passions<sup>28</sup> ». Mais, chez Biran, il découvre aussi – de manière assez surprenante et à rebours des apparences, qui feraient de celui-ci un auteur mélancolique et poussiéreux – des ressources pour « comiquer certains caractères » (Stendhal, *Journal* 221)<sup>29</sup>. Ce que Stendhal tire de Maine de Biran, et qu'il n'avait pas trouvé chez les Idéologues, relève de la psychologie<sup>30</sup> aussi bien que de l'esthétique et de la théorie du roman.

L'expression « réfléchir l'habitude » est précisément la formule biranienne qui restera la plus gravée chez Stendhal, celle dans laquelle il condense l'enseignement du philosophe et qu'il continuera d'évoquer, même des années plus tard, dans les contextes les plus variés. Cette formule deviendra le titre de l'un des chapitres de l'*Histoire de la peinture en Italie*,

dont Stendhal fait livrer en 1817 une copie à l'adresse parisienne de Maine de Biran. Stendhal n'ignore pas qu'il s'agit d'une formule inspirée d'une phrase de Mirabeau, mais il s'intéresse surtout aux conséquences qu'en avait tirées Maine de Biran (Alciato 23). Conséquences que Stendhal développe lui-même dans le domaine moral et artistique, incitant ses lecteurs à « réfléchir l'habitude », à exercer leur goût et leur capacité de jugement esthétique, en opposition à l'adhésion passive aux habitudes et à l'autorité de la tradition.

Cette formule est employée par exemple à propos de Montaigne, défini par Stendhal comme « cet homme rare qui sut *réfléchir l'habitude*, chose si rare en France<sup>31</sup>. » Elle se retrouve également dans *Racine et Shakespeare*, dans le cadre de sa critique du classicisme. Les Parisiens – déplore Stendhal – ne se demandent pas pourquoi une œuvre d'art leur plaît ; ils se contentent d'apprécier les œuvres célébrées par la critique, par crainte de paraître de mauvais goût, pour éviter « l'affreux danger de rester court devant quelque objection ». C'est pourquoi ce que les Romantiques demandent à leurs contemporains, c'est « la chose du monde la plus difficile : *réfléchir l'habitude*<sup>32</sup>. » Des remarques similaires, teintées de la même ironie, se retrouvent également dans le contexte d'autres réflexions de Stendhal sur l'architecture et l'histoire de l'art : « L'habitude couvre tous ces [ *contresens* ] contre-sens de son complaisant manteau. N'est-elle pas toute puissante sur les Français ? Qui d'entre nous s'avise de *réfléchir l'habitude* ?<sup>33</sup> ». « Les Artistes et les Littérateurs auraient besoin d'un Maine de Biran qui les engageât à réfléchir sur leurs habitudes au lieu de les suivre en aveugles<sup>34</sup>. » C'est peut-être en suivant également l'enseignement de Biran que Stendhal approfondira, dans *Le Rouge et le Noir*, son idée du roman comme miroir, dans lequel il s'agit justement de « réfléchir l'habitude ».

En liant ainsi le goût à l'habitude, Stendhal souligne l'existence d'un conditionnement social dans l'art, qui détermine non seulement sa production, mais aussi son appréciation esthétique. Stendhal semble se faire ainsi le précurseur d'une critique qui annonce la

perspective « sociologique » de Bourdieu, pour qui les pratiques esthétiques seraient intimement liées aux « habitus sociaux » dont elles sont l'expression<sup>35</sup>. En nous exhortant, à la suite de Maine de Biran, à « réfléchir l'habitude », Stendhal nous invite à percer le voile de l'habitude, à nous libérer du poids de l'autorité transmise par la coutume, en prenant conscience des idées préconçues qui, comme chez Bourdieu, conditionnent nos jugements de goût.

Cependant, pour Stendhal, il ne s'agit pas tout simplement de condamner le goût ou la capacité de jugement esthétique en tant que pratique d'ostentation et de distinction sociale<sup>36</sup>. Même s'il est socialement conditionné, le goût ne se réduit pas à un simple phénomène social, à une opinion suivie par habitude ou sous la contrainte d'une tradition devenue immémoriale. Comme Stendhal devait l'apprendre en lisant (avant même Kant) *L'Influence de l'habitude sur la faculté de penser* de Maine de Biran, le rôle de l'habitude dans la formation du goût, tout comme dans l'exercice de tous les autres sens, est *double*. À l'instar du goût qui nous fait juger des saveurs, le goût esthétique est avant tout une capacité ou faculté liée à l'expérience sensible qui se perfectionne à travers l'exercice et la répétition en nous permettant ainsi de distinguer progressivement les qualités sensibles des objets. Une capacité qui doit être réactivée, redécouverte sous le voile de l'habitude, mais qui reste liée à celle-ci dans son apprentissage.

Le goût n'est pas tant un *jugement* (j'aime ceci ou cela) qu'une *capacité de jugement*. En tant que tel, il n'est ni « bon » ni « mauvais », ni « beau » ni « laid » (ce qui serait révélateur d'une appartenance sociale ou d'une essence morale). Au contraire, le goût peut être plus ou moins *exercé*, plus ou moins *raffiné*, c'est-à-dire plus ou moins apte à apprécier des différences qualitatives qui échappent à première vue. Tout comme le goût nous permet d'apprécier les différences entre les saveurs, de distinguer leur aspect qualitatif au-delà de l'aspect purement affectif ou passif d'une impression qui nous envahit la première fois, ainsi

le goût comme capacité de jugement esthétique se perfectionne-t-il et s'affine-t-il grâce à l'exercice et à l'habitude. Ainsi, tout peut faire l'objet d'un jugement de goût. Ce qui distingue un goût raffiné, ce n'est pas *l'objet* jugé beau ou laid, mais la *manière* de juger, c'est-à-dire la capacité à discerner les détails, à apprécier les nuances, les différences qualitatives qui ne sont pas visibles au premier regard. C'est pourquoi, comme le souligne Stendhal, c'est par un goût aussi raffiné que celui d'un « connaisseur » qu'un expert sait reconnaître « un beau cheval dans un poulain de quatre mois qui a encore les jambes engorgées<sup>37</sup>. » Le goût, comme capacité de jugement proprement démocratique, n'a pas d'objets privilégiés donnés d'avance. C'est aussi grâce à l'enseignement de Maine de Biran que Stendhal peut saisir cet aspect proprement politique et démocratique du goût.

## Conclusion

Dans sa réponse à Bourdieu, Rancière remarque que faire du goût un simple phénomène social risque de le dépolitiser, c'est-à-dire d'écarter son potentiel démocratique en tant que pratique dans laquelle il est possible de vérifier et de pratiquer la méthode de l'égalité<sup>38</sup>. Comme dans le cas de l'intelligence, c'est la vérification de cette égalité des capacités de jugement esthétique qui permet l'invention de nouveaux sujets politiques, au-delà de la logique des identités préétablies, ainsi qu'une redistribution des savoirs et des positions sociales, qui met en question les hiérarchies.

Comme nous le rappelle Rancière, les formes de gouvernement que l'on appelle aujourd'hui des « démocraties » sont en effet des oligarchies. Des oligarchies qui peuvent, néanmoins, donner plus ou moins de place à la démocratie comme pratique ou comme méthode fondée sur la vérification de l'égalité et de l'autonomie de jugement. Et s'il est vrai que, dans les gouvernements actuels, cette dimension éminemment démocratique de la vie politique tend progressivement à s'éroder – que ce soit au nom de l'économie, de la sécurité,

de la santé publique ou à travers l'invasion technologique – , Rancière souligne cependant l'existence irréductible de pratiques à travers lesquels une politique véritablement démocratique demeure possible. Nous avons vu comment la philosophie de Maine de Biran rejoint certains aspects de ce que l'on pourrait considérer comme la mise en forme d'une politique proprement démocratique. Il s'agit d'une part, avec Jacotot, de la reconnaissance de l'égalité des intelligences et d'autre part, avec Stendhal, de l'émancipation du goût.

*Wadham College and Oriel College, University of Oxford*

---

#### Notes

<sup>1</sup> Maine de Biran (1766-1824) est lieutenant des gardes de Louis XVI en 1789, puis membre de la Chambre des représentants sous la Restauration, tandis que Jacotot (1770-1840), capitaine de l'artillerie des armées républicaines en 1792, est élu membre de la Chambre des représentants pendant les Cent-Jours de Napoléon, avant de s'échapper aux Pays-Bas avec le retour des Bourbons.

<sup>2</sup> Enthousiasme non dénué d'esprit critique. Voir Francesco Manzini, *Stendhal* (London : Reaktion Books, 2019), 20-21.

<sup>3</sup> Voir Jean Lassaigue, *Maine de Biran : Homme politique* (Paris : La Colombe, 1958), 191.

<sup>4</sup> Gilbert Romeyer-Dherbey, « Maine de Biran », *Dictionnaire des philosophes*, Denis Huisman, éd. (Paris : Presses universitaires de France, 2009), [ **1243.** ] ~~1233-44 (1243)~~.

<sup>5</sup> Dans *Le sacre du citoyen : Histoire du suffrage universel en France* (Paris : Gallimard, 2001), Pierre Rosanvallon a montré comment le processus qui a mené au suffrage universel est en réalité complexe et contradictoire, non dépourvu d'ambivalences et de tensions, et marqué par une transformation de l'idée même d'égalité (voir notamment son « Introduction », 11-20).

---

<sup>6</sup> Maine de Biran, *Journal*, Henri Gouhier, éd. (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1954-1957), ~~3 vols.~~, t. II, 66.

<sup>7</sup> Voir Gilbert Romeyer-Dherbey, *Maine de Biran ou le penseur de l'immanence radicale* (Paris : Éditions Seghers, 1974), 30-31.

<sup>8</sup> Bruce Bégout, *Maine de Biran, la vie intérieure* (Paris : Éditions Payot & Rivages, 1995), 11.

<sup>9</sup> Pierre Tisserand, *L'Anthropologie de Maine de Biran ou la science de l'homme intérieur* (Paris : Félix Alcan, 1909), 293. Voir aussi Henri Gouhier, « Introduction » à Maine de Biran, *Œuvres choisies* (Paris : Aubier, Éditions Montaigne, 1942), 11. Biran aurait « essayé de construire une théorie du pouvoir en accord avec son anthropologie ».

<sup>10</sup> L'individualité, tout d'abord célébrée, lui semble de plus en plus être « la plaie profonde de la vie politique française issue de la Révolution » (Romeyer-Dherbey, *Maine de Biran ou le penseur de l'immanence* 30).

<sup>11</sup> Voir Marco Piazza, *Il governo di sé : Tempo, corpo e scrittura in Maine de Biran* (Milano : Unicopli, 2001).

<sup>12</sup> Jacqueline Carroy, *Nuits savantes : Une histoire des rêves (1800-1945)* (Paris : Éditions de l'EHESS, 2012, 163).

<sup>13</sup> Agnès Antoine, *Maine de Biran : Sujet et politique* (Paris : Presses universitaires de France, 1999), 79.

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie* (Paris : La fabrique éditions, 2005), 7.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Paris : Fayard, 1987). Sur ce texte de Rancière, je renvoie en particulier aux pages d'Yves Citton, « The Ignorant Schoolmaster : Knowledge and Authority », *Jacques Rancière: Key Concepts*, Jean-Philippe Deranty, éd. [ **New York : Routledge,** ] (~~Aeumen~~, 2010), 25-37. Sur Jacotot, voir Jean-François Garcia, *Jacotot* (Paris : Presses universitaires de France, 1997).

<sup>16</sup> Jacotot, « Correspondance du fondateur », *Journal de l'émancipation intellectuelle*, t. IV, juillet 1837, 431, cité par Rancière, *Le maître ignorant* 93. Jacotot (qui meurt en 1840) aurait-il pu connaître la philosophie de Maine de Biran ? Il s'agit d'une question qui mériterait des analyses supplémentaires. Quand Jacotot élabore ses thèses concernant l'« enseignement universel », Maine de Biran a très peu publié, notamment *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (1802), *Examen des « Leçons de philosophie » de M. Laromiguière* (1817) et *Exposition de la doctrine philosophique de Leibniz* (1819). D'autres écrits seront publiés par Victor Cousin à partir de 1834. Sa philosophie était néanmoins connue parmi les pédagogues, notamment Pestalozzi (1746-1827). Sur Biran et Pestalozzi, voir F. C. T. Moore, « Maine de Biran and Pestalozzi: Some Unpublished Letters », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 20, no. 75 (1), 1966, 27–52.

<sup>17</sup> L'étude la plus exhaustive sur ce sujet nous est offerte par Anne Devarieux, « Résistance du corps et naissance du signe chez Maine de Biran », *Langage et pensée dans la philosophie française*, 8 (2016), Éditions et presses universitaires de Reims (~~Épure~~), 19-50. [ omettre ]

<sup>18</sup> Voir Maine de Biran, *Dernière philosophie : Morale et religion*, Marc B. de Launay, éd. (Paris : Vrin, 1987), 185-212 et 1-106.

<sup>19</sup> Voir Biran, *Journal*, II, 240-41, 377-78 et 396-97.

<sup>20</sup> Pour la lecture biranienne de Condillac et des Idéologues, lecture qui parfois simplifie les positions de ces derniers, voir Marco Piazza, « Il 'lavoro dello spirito' : La psicolinguistica antiriduzionistica di Maine de Biran », in Università degli Studi di Firenze, *Annali del Dipartimento di Filosofia, Nuova serie*, 2002 (Firenze : Firenze University Press, 2003, 229-67) et Jeremy Dunham, « Habits of Mind A Brand New Condillac », *Journal of Modern Philosophy*, 1, 1 (2019), 1-18.

<sup>21</sup> Louis de Bonald, *Recherches philosophiques* (1818) (Paris : Le Clère, 1839), 150.

<sup>22</sup> Voir Rancière, *Le Maître ignorant*, 89.

---

<sup>23</sup> Voir Biran, *Dernière philosophie*, 2.

<sup>24</sup> Un autre point de comparaison entre Biran et Jacotot, qui dépasse les objectifs de cet essai, concerne leur rapport avec les « Doctrinaires » et la politique éducative soutenue par ces derniers, visant à contrôler la mobilité sociale (voir Jan Goldstein, *Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750-1850* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 2005), 185-86). Contrairement à certains de ses disciples, Jacotot restera hostile à toute institutionnalisation de l'« enseignement universel ». Lorsqu'il revient en France en août 1830, il prend ses distances avec la réforme de l'enseignement scolaire promue durant ces mêmes années par les Doctrinaires, qu'il considère fondamentalement inconciliable avec les objectifs de sa méthode (Garcia, *Jacotot* 31 ; Rancière, *Le maître ignorant* 167-231 ; Goldstein, *The Post-Revolutionary Self*, 302). Il est intéressant de remarquer que Biran lui-même s'est tenu à l'écart de ce projet soutenu par certains intellectuels de son cercle, tels que Guizot, Royer-Collard et Cousin (Goldstein, *The Post-Revolutionary Self* 185-86). Ce projet, qu'il n'a vu qu'à ses débuts, lui inspirait de fortes réticences. Voir par exemple Biran, *Journal*, II, 92, où il fait des remarques sur un « projet de loi sur l'instruction publique » à la Chambre des députés qu'il considère comme « une véritable tyrannie exercée sur les esprits ».

<sup>25</sup> Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (deuxième mémoire, 1802), Gilbert Romeyer-Dherbey, ed, (Paris, Vrin, 1987), 128. (~~italiques dans le texte~~). Biran se réfère à Mirabeau, *Conseils à un jeune prince qui sent la nécessité de refaire son éducation* (1788), 84.

<sup>26</sup> Stendhal, *Journal littéraire*, t. II, *Œuvres complètes*, Victor Del Litto, éd. (Genève : Cercle du Bibliophile, 1970), vol. 34, 186-87.

<sup>27</sup> Victor Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal* (Genève: Slatkine Reprints, 1997), 167.

---

<sup>28</sup> Stendhal, *Journal*, Henri Martineau, éd., revue par Xavier Bourdenet (Paris : Gallimard, 2010), 214 (note en bas de page).

<sup>29</sup> Plus loin (Stendhal, *Journal* 227), il dit aussi que Biran lui a fait connaître « le bonheur habituel ».

<sup>30</sup> Voir Jules Alciatore, *Stendhal et Maine de Biran* (Genève : Droz, 1954), 43.

<sup>31</sup> Stendhal, *Voyage en France*, Victor Del Litto, éd. (Paris : Gallimard, 1992), 653. ~~italiques dans le texte.~~

<sup>32</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *Œuvres complètes*, vol. 37, 147.

<sup>33</sup> Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, *Œuvres complètes*, vol. 15, 316-17. ~~(italique dans le texte).~~

<sup>34</sup> Abraham Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres. Deuxième édition revue et annotée par Stendhal*, Henri Martineau, éd. (Paris : Le Divan, 1931), 95. ~~(italiques dans le texte).~~ Sur le rôle joué par Stendhal dans la rédaction de ce texte, signé par Constantin, voir, dans ce volume, la « Préface » de Martineau.

<sup>35</sup> Voir Barbara Carnevali, « Bourdieu et l'esthétique », *Bourdieu et les disciplines*, Stéphane Dufoix et Christian Laval, éd. ([ **Paris** : ] Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018), 117-32.

<sup>36</sup> Voir Patrick Bray, *Émancipation du goût : Pour un nouveau beylisme*, manuscrit en préparation.

<sup>37</sup> « Victor me semble un homme de la plus grande distinction, comme un connaisseur (pardonnez-moi ce mot) voit un beau cheval dans un poulain de quatre mois qui a encore les jambes engorgées. Il devint mon ami » (Stendhal, *Souvenir d'égotisme*, Philippe Berthier, éd. [Paris : Flammarion, 2023, chap. 5, 73]). Le goût peut ainsi être défini comme une forme de « savoir indiciaire ». Voir Carlo Ginzburg, « Traces : Racines d'un paradigme indiciaire »,

---

dans *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire* (Lagrasse : Verdier [ , **2010** ] **date correcte ?** ), 218-94).

<sup>38</sup> Voir par exemple Jacques Rancière, « Thinking between Disciplines » (Jon Roffe, trad.), *Parrhesia*, 1, 2006, 1-12.

Aux auteurs d'articles :

Toute question, proposition de modification ou correction est indiquée **en caractères gras** [ **entre crochets** ]. Les mots et les phrases éliminés ont été ~~barrés~~; les modifications sont [ *en italiques* ].

Si les modifications qui ont été apportées au texte sont acceptables, veuillez ne faire aucun changement au texte. Dans le cas où il y aura d'autres modifications à faire, ou pour fournir une réponse aux questions, veuillez faire de sorte que tout ce qui est ajouté à la version du texte que vous avez reçue soit clairement signalé par l'emploi de lettres en italiques, soulignées, d'une autre couleur, etc.

Si votre article contient des liens vers des sites web dont l'adresse URL est longue et donc difficile à utiliser, un court lien alias la remplace. Pour en savoir plus, visiter <http://z.umn.edu>

Renvoyer ce dossier en fichier joint.

## Stendhal, Balzac ou les ambivalences de l'argent niveleur

Francesco Spandri

[ résumé à fournir ]

**Introduction** [ selon les consignes de la revue, on ne met pas de sous-titre en position initiale ]

[L]es couples 'sociologie et littérature', 'économie et littérature', 'droit et littérature', etc., forment des champs de recherche en perpétuelle expansion et que l'on n'a plus à présenter : les travaux qu'ils produisent n'ont à trouver de justification que dans leur propre qualité, et n'ont plus à s'échiner dans la démonstration de la légitimité de leur domaine d'investigation comparative<sup>1</sup>.

ON NE SAURAIT MIEUX CARACTÉRISER que par cette observation la nature des rapports qui existent entre la pratique littéraire et la théorie des sciences sociales, notamment celle de la science économique. En effet, c'est depuis l'invention de Robinson Crusoé que la littérature travaille à tisser des liens avec l'économie ; et on pourrait remonter plus avant encore dans le temps, jusqu'à des personnages tels que Shylock ou Volpone, pour mesurer combien ces liens sont essentiels et durables. Du point de vue de la recherche, nombreuses ont été, au cours de cette

dernière décennie, les études ayant exploré les relations entre ces deux disciplines<sup>2</sup>. Inauguré par les travaux de Marc Shell et de Jean-Joseph Goux, le champ d'investigation qui interroge le croisement entre la littérature et l'économie ne cesse pas de s'enrichir et de s'étendre<sup>3</sup>. C'est précisément dans le cadre de ses questionnements que vient se placer notre réflexion.

L'hypothèse qu'on cherchera à vérifier est que certains aspects de l'interprétation de l'argent développée par la sociologie économique – en particulier par Karl Marx (*Manuscripts* de 1844) et Georg Simmel (*Philosophie de l'argent*, 1900) – sont déjà présents dans les choix thématiques et formels qui façonnent les récits des grands écrivains français fondateurs du réalisme romantique. Selon cette supposition, Stendhal et Balzac connaîtraient déjà, bien qu'ils l'expriment dans un registre différent, cette puissance de nivellement qui découle de la monétarisation de l'économie analysée par nos éminents exégètes. Il conviendra donc d'interroger les modalités de formulation de cette connaissance anticipatrice en déterminant l'impact que la prise en compte de ce grand niveleur des choses et des êtres qu'est l'argent produit dans le travail d'écriture du romancier.

### **L'argent, « niveleur radical »**

Dans un extrait des *Manuscripts* de 1844 concernant le pouvoir de l'argent dans la société bourgeoise, Marx commente deux passages empruntés à Goethe et à Shakespeare. Le principe de sa démarche est clairement affirmé : il s'agit de réfléchir sur les relations entre les hommes en s'appuyant sur la poésie et son pouvoir de dévoilement. L'idée centrale qui le guide est l'aliénation de l'existence humaine dans la société marchande. Cette conception s'inscrit dans la longue tradition d'une critique éthique du règne de l'argent : il suffit, pour s'en convaincre, de penser à la distinction d'Aristote dans sa *Politique* entre l'économie domestique et la chrématistique<sup>4</sup>. **[ définir ce terme ]** La structure du texte de Marx est simple : une section introductive est suivie de deux citations ; chaque citation fait, à son tour, l'objet d'un commentaire détaillé. Le paragraphe introductif d'abord établit une équivalence entre l'argent « qui possède la *qualité* de pouvoir tout acheter et tout s'approprier » et la « toute-puissance » de son « être<sup>5</sup> », ensuite il reconnaît un lien

entre sa fonction médiatrice et la nature des relations humaines<sup>6</sup>. La première citation empruntée à Goethe est tirée de la première partie du *Faust* (tableau « Cabinet d'étude II ») : le docteur Faust, après avoir vendu son âme immortelle au diable, se trouve réduit à déplorer l'échec de sa recherche du savoir absolu<sup>7</sup> ; c'est alors que Méphistophélès, plus pragmatique, l'invite à voir dans l'argent un moyen pour abolir des limites de l'individu humain<sup>8</sup>. Dans son commentaire, Marx met en avant deux pistes interprétatives : il retient cette idée d'abolition des limites<sup>9</sup> et il souligne l'ambivalence que l'argent introduit dans les relations intersubjectives<sup>10</sup>.

Il n'est donc pas surprenant que cette ambivalence relationnelle soit au cœur de la seconde citation extraite de la tragédie *Timon d'Athènes* de Shakespeare (acte IV, scène III). En effet, l'histoire de ce noble athénien qui, abandonné par sa richesse et ses amis, devient le plus misanthrope des hommes sert à mettre en place une réflexion sur l'idolâtrie de l'argent. Frappé par la scène où, creusant la terre en quête de racines, Timon découvre un trésor, Marx assimile l'or à une « divinité manifestée » (Marx, « L'Argent » 191), à un dieu pervers<sup>11</sup> dont le seul but serait de créer et recréer le monde<sup>12</sup>. L'assimilation entre l'argent et l'idole, il n'est guère nécessaire de le dire, appartient pleinement à la tradition chrétienne : pensons au livre de l'Exode, en particulier au chapitre 32 qui relate l'épisode du veau d'or, et aux Évangiles (Matthieu 6,24 et Luc 16,13). Or ce qu'il est intéressant de noter est que cette dénonciation de l'idole réapparaît dans *Le Capital*, mais ici les vers de Shakespeare visent à enrichir l'analyse d'une notion nouvelle, celle du nivellement universel des objets pécuniairement évalués. En effet, après avoir considéré le métal précieux comme « mesure des valeurs » et « instrument de circulation<sup>13</sup> », Marx en vient à évoquer la fonction que la forme argent remplit au sein d'une société où « la production marchande a atteint un certain développement » (Marx, *Le Capital* 221) et c'est ici que son langage se fait pleinement explicite :

L'aspect de la monnaie ne trahissant point ce qui a été transformé en elle, tout, marchandise ou non, se transforme en monnaie. Rien qui ne devienne vénal, qui ne se fasse vendre ou

acheter ! La circulation devient la grande cornue sociale où tout se précipite pour en sortir transformé en cristal monnaie. Rien ne résiste à cette alchimie [...]. De même que toute différence de qualité entre les marchandises s'efface dans l'argent, de même lui, *niveleur radical*, efface toutes les distinctions. (Marx, *Le Capital* 222, nous soulignons)

On peut reformuler ce passage ainsi : la circulation monétaire, véhicule de plus en plus efficace de la richesse sociale, devient porteur d'un processus d'égalisation de toute chose, l'argent se transformant en un facteur de « destruction<sup>14</sup> », [ omettre la virgule ? ou réviser la fin de phrase ? ] des différences qualitatives des objets. Mais il faut ajouter que pour appuyer davantage sa pensée, Marx cite en note encore une fois la scène de la découverte du trésor par le misanthrope shakespearien (acte IV, scène III)<sup>15</sup>. En définitive, dans l'extrait des *Manuscrits* de 1844 – texte où l'effort de théorisation ne peut pas s'empêcher de se nourrir de littérature – deux sont les points qu'il convient de retenir : l'accent mis à la fois sur les ressources d'ambivalence qui gravitent autour de l'argent (séparateur et cohésif, exerçant un pouvoir de création et de recréation du monde) et sur son caractère radicalement niveleur.

### **Le culte de la quantité**

Ce double versant de l'essai critique de Marx nous conduit au deuxième point de notre partie préliminaire, qui porte sur le vaste champ de réflexion ouvert par les recherches de Georg Simmel. Sa *Philosophie de l'argent* est conçue pour apporter une mine de connaissances sur la monétarisation de l'économie et ses conséquences au sein de la modernité. Il s'agit d'un livre qui impressionne, exalte, étourdit, l'auteur se proposant d'éclairer « l'essence de l'argent à partir des conditions et relations de la vie générale » et, inversement, « l'essence de la vie en générale et son modelage à partir de l'influence de l'argent<sup>16</sup> ». Les phénomènes économiques sont compris comme des indices de l'évolution de l'existence dans sa globalité. Face à un projet si ambitieux, nous préférons réduire l'angle de vision et nous concentrer sur la fin de la « Partie analytique », puisque

c'est ici que Simmel approfondit le problème du « mouvement économique » (Simmel 251) en le rapportant à la question, déjà abordée dans *Le Capital*, de l'uniformisation de la variété des objets. Examinons cette question de plus près. Selon le sociologue allemand, « l'absence de caractère<sup>17</sup> » de l'argent, c'est-à-dire son indifférence envers la particularité de l'objet, tend à priver celui-ci de ses contenus distinctifs. Il convient de noter d'emblée que ce thème de l'insignifiance des attributs spécifiques des marchandises se retrouve dans la « Partie synthétique » de *Philosophie de l'argent* : c'est dans le chapitre IV, qui s'interroge sur la « profonde connexion entre l'économie monétaire et les tendances du libéralisme » (Simmel 511), que l'auteur souligne la « perte de coloration que connaissent les choses dans l'économie monétaire » (Simmel 369-70) et l'indifférenciation des objets qui deviennent, au sein de cette économie, de plus en plus « inessentiels, interchangeables dans leur particularité et leur individualité » (Simmel 370). Or s'il fallait chercher la raison de cette indifférenciation, on la trouverait dans la notion de quantité. En effet, les objets de la transaction se métamorphosent en entités abstraites, leurs propriétés qualitatives se réduisent à une propriété quantitative, leur existence dépend de leur quantification, leur valeur s'exprime en unités monétaires, leur perception se modifie en devenant simplement pécuniaire. Bref, l'argent fonctionne comme un regard qui voit les choses « sous leur aspect quantitatif » (Simmel 330) et qui les transforme en nombre. Mais c'est précisément sa « vacuité quantitative » (Simmel 331) qui contribue à l'élever au rang de figure démocratique : parce qu'il transforme les objets, comme l'écrit Simon Derpmann, en « simples valeurs pécuniaires échangeables<sup>18</sup> », parce qu'il consacre « la suprématie croissante de la catégorie de la quantité » (Simmel 338), l'argent incarne, pour l'auteur, une « tendance démocratique » (Simmel 338) de la connaissance.

Simmel, bien entendu, ne néglige pas le contenu démocratique au sens social que porte l'argent. Il est parfaitement conscient que sa possession, au cours de l'histoire, a toujours été accessible aux hommes de toutes les classes<sup>19</sup> ; mais en conférant à la notion de démocratie une signification qui paraît ancrée dans la sphère de la pensée, il inscrit le « nivellement » inhérent à l'argent dans une perspective épistémologique.

On peut donc constater qu'en dépit des différences qui séparent l'étude exhaustive de Simmel des réflexions passionnées de Marx, une idée leur est commune : celle que le fonctionnement de l'économie monétaire s'infiltré dans la perception des objets, donnant lieu à une sorte de culte de la notion de quantité.

Mais le moment est venu d'interroger la littérature. Nous voudrions tenter de conjuguer cette conception de l'argent à la fois comme puissance au caractère radicalement niveleur (Marx) et comme symbole d'une appréhension purement quantitative des objets (Simmel) avec la représentation de l'argent telle qu'on peut la voir se déployer dans certaines zones sensibles du roman stendhalien et balzacien.

### **Le héros et le chiffre**

Stendhal apparaît comme un terrain d'application particulièrement fertile de cette tentative de conjonction. En effet, le problème de l'argent est « crucial<sup>20</sup> » pour lui. Parmi les nombreux exemples qui l'attestent, un surtout nous paraît intéressant, celui des *Privilèges*. Dans ce texte ludique, écrit le 10 avril 1840 et composé de 23 articles, le vieux Beyle prend plaisir à exprimer des chimères infantiles, à formuler le « vœu<sup>21</sup> » d'obtenir de *God* des avantages prodigieux. Mais il est facile de constater que son désir de fortune est loin d'être un désir sans bornes. L'article 9, par exemple, dispose : « Tous les jours à deux heures du matin le privilégié trouvera dans sa poche un napoléon d'or, plus la valeur de quarante francs en monnaie courante d'argent du pays où il se trouve<sup>22</sup>. » L'idéal auquel le vieil écrivain semble aspirer est fait plus de la volonté de limiter le pouvoir de l'argent que du besoin de le rechercher pour lui-même. Dans cet étrange contrat, tout se passe donc comme si le contractant préférerait se maintenir à équidistance autant de la pauvreté que de la richesse.

Mais la préservation d'une distance adéquate entre soi et l'outil du mouvement économique ne doit pas faire oublier que pour Stendhal le sens de l'existence dépend de la fortune dont on dispose. La prise de conscience précoce du lien qui relie le bonheur à l'argent est témoignée, entre

autres, par les études d'économie politique qu'il entreprend à partir de 1803 et qu'il poursuit, de façon inconstante, dans les années suivantes. En 1810, il lit la plume à la main le *Traité d'économie politique* de Jean-Baptiste Say et les *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* d'Adam Smith, et dans la même année il commence, « *con grandissimo piacere*<sup>23</sup> » (« avec un très grand plaisir »), la lecture de l'*Essai sur le principe de population* de Thomas Robert Malthus. En effet, il se proposait de composer, avec la collaboration de son [ *ami* ] amis Louis Crozet, un traité d'économie politique<sup>24</sup>. Mais ce projet est resté à l'état d'ébauche. Ce qui n'enlève rien à son intérêt. S'il fallait synthétiser en une phrase la thèse qui s'y développe, on pourrait dire que Beyle reproche à Say et aux fondateurs de l'économie politique classique d'oublier les exigences de la « consommation <sup>25</sup> », d'effacer ou de méconnaître les droits du « besoin » et du « plaisir » (Crouzet, *Stendhal et le désenchantement du monde* 551). À ses yeux, la priorité est de construire une économie pour et non contre la subjectivité ou la sensibilité individuelle, pour et non contre la jouissance physique.

Si on quitte le terrain des notes d'économie politique pour entrer dans celui des textes romanesques, on constate que le binôme bonheur-argent devient moins évident en s'ouvrant à d'autres possibilités d'interrogation. En effet, Stendhal « revendique comme son objet [...] le réel dans son incidence économique<sup>26</sup> », mais le degré de cette « incidence » donne lieu à des configurations assez diversifiées : *Armance* est marqué par une confrontation tendue entre l'ancienne et la nouvelle forme de richesse – la terre et la Bourse ; *La Chartreuse de Parme* dissocie la représentation de l'argent du référent sociohistorique pour en relier la figuration aux « pulsions profondes<sup>27</sup> » de l'imaginaire auctorial ; *Lucien Leuwen* met en scène un protagoniste qui se montre bien conscient de vivre dans un siècle où « tout est argent<sup>28</sup> ». Mais c'est sur *Le Rouge et le noir* que nous voudrions concentrer notre analyse, puisque dans cette « chronique du XIX<sup>e</sup> siècle » l'écriture de l'économie n'hésite pas à inscrire l'apprentissage du héros dans une logique qui n'échappe pas à la fatalité de l'abstraction, au culte du nombre et du 'combien'<sup>29</sup>.

Prenons le chapitre V de la première partie comme exemple emblématique de ce mécanisme. Son importance tient au fait qu'on y assiste aux manœuvres de Sorel pour placer son fils comme précepteur des enfants de M. de Rênal. La négociation démarre plutôt bien : le prix que celui-ci est prêt à payer dépasse les attentes du père de Julien (« trois cents francs par an, avec la nourriture et même l'habillement »). On observera toutefois que ce n'est pas le caractère « inespéré<sup>30</sup> » du gage offert qui compte, mais l'impact sur la lisibilité du récit produit par ces « trois cents francs » annuels accordés par le maire de Verrières. En effet, dès l'énonciation de la proposition, cette somme se met à circuler dans le texte de manière presque autonome : elle apparaît d'abord dans l'échange entre le père et le fils<sup>31</sup>, elle revient ensuite dans le dialogue entre Sorel et M. de Rênal<sup>32</sup>, elle réapparaît enfin au cours d'une deuxième conversation entre le « paysan » et « l'homme riche<sup>33</sup> », mais cette fois-ci, il est important de le préciser, le montant n'est plus le même : il s'est accru atteignant une valeur d'abord de « quatre cents francs », ensuite de trente-cinq francs par mois (c'est-à-dire quatre cent-vingt francs par an), pour enfin se fixer au chiffre de trente-six francs par mois (c'est-à-dire quatre cent trente-deux francs par an)<sup>34</sup>.

Mais la tarification des services que le héros est censé fournir se veut complète, c'est pourquoi le narrateur ne s'en tient pas à la notation chiffrée de son 'salaire', il ajoute également l'argent que coûte l'« habillement » (Stendhal, *Le Rouge et le noir* 363, 366) de Julien, ces « cent francs » qu'il reçoit pour acheter « un habit noir complet » (Stendhal, *Le Rouge et le noir* 367) et que M. de Rênal lui demandera d'ailleurs de rendre. Enfin, et pour tenir compte de toutes les ressources de comptabilité financière que le chapitre V du *Rouge et le noir* permet de répertorier, il ne faut pas oublier les économies dont Julien dispose et qu'il quantifie lui-même, ces « quinze francs huit sous » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir* 366) desquels son sort dépend et sur lesquels il est certain de pouvoir compter.

Trois cents francs, quatre cents francs, trente-cinq francs, trente-six francs, cent francs, quinze francs huit sous : on ne saurait mieux exprimer que par cette série de montants exhibés dans ce court chapitre l'importance que le roman stendhalien – fondateur du « réalisme sérieux des temps

modernes<sup>35</sup> » selon Auerbach – accorde à l'argent et à la capacité à faire sens, et récit, du facteur quantitatif. On connaît l'influence intellectuelle exercée par le grand-père Gagnon sur son petit Henri, ainsi que l'habitude du petit-fils de raisonner « mathématiquement<sup>36</sup> » et de calculer coûts et dépenses<sup>37</sup>. Mais le chiffrage sordide qui a cours dans ces pages nous paraît d'une portée bien plus radicale, car il marque l'aboutissement d'une révolution romanesque décisive, qui est celle de la révélation et de la mise en scène de l'asservissement du héros à la « loi de l'échange qui régit tous les rapports entre les choses et les êtres dans la 'Chronique de 1830'<sup>38</sup> ». À travers l'invention de Julien Sorel, le texte stendhalien montre que l'abstraction de l'argent se glisse, comme le dit Simmel, non pas seulement « entre l'homme et la marchandise », mais aussi « entre l'homme et l'homme » (Simmel 614). L'épisode de la négociation apprend au lecteur que tout est susceptible de devenir monnayable, que rien ne résiste à l'alchimie de la négociabilité, pas même le héros. Ambitieux, mais « totalement allergique à la séduction de l'or<sup>39</sup> », Julien devient valeur marchande. Son destin, ainsi que celui de tous les êtres sociaux, « *peut se lire à travers les chiffres* » (Ansel 109).

Une précision s'impose cependant. Assurément, Julien est « le parvenu social, l'homme de la démocratie montante, le plébéien ambitieux<sup>40</sup> » ; il est certainement aussi le grand admirateur de Napoléon.<sup>41</sup> Pourtant, son aspiration à l'exploit et à l'égalité « comme conquête fondamentale de la Révolution » (Crouzet, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien* 112) s'avère inséparable d'une appréhension globale du rôle décisif de la monnaie dans la société. Autrement dit, Stendhal fonde la relation qu'il [ **Julien ?** ] entretient avec l'argent sur une triple prise de conscience personnelle, économique et poétique. Tout d'abord la conscience que l'aversion pour la monnaie ainsi que son contraire, l'illimitation du désir qu'elle suscite – et qu'une longue tradition (d'Aristote à Keynes) a toujours dénoncée comme corruptrice ou aberrante<sup>42</sup> – menacent l'équilibre et l'activité de l'écrivain. La conscience ensuite que l'importance prioritaire donnée par l'économie politique au travail, à l'épargne et à l'ascétisme de l'agent économique plonge l'individu dans une modernité qui se révèle hostile au désir. La conscience enfin que l'égalité héroïque qui anime le

protagoniste du *Rouge* fonctionne comme une sorte de corrélat irréductible de la tendance au nivellement des êtres opéré par la monnaie. Autant dire que Stendhal tente de faire sienne, avant la lettre, la leçon de Marx et de Simmel. Son roman semble connaître déjà l'argent brillant par sa « vacuité quantitative » (Simmel 331), l'argent niveleur des différences.

### **Tout devient calculable**

Le second auteur qui nous paraît particulièrement bien placé pour illustrer cette action d'égalisation des âmes liée au culte de l'abstraction quantitative et au rôle des signes que l'argent produit est Balzac. Avant d'entrer dans le cœur du discours, commençons par une constatation simple mais fondamentale. Égalisation ne veut pas dire démocratie. L'étude de cette notion dans la conception balzacienne du pouvoir politique excède le cadre de notre analyse. De ce point de vue, l'on se contentera de remarquer que le substantif *démocratie* est peu fréquent dans l'œuvre de Balzac<sup>43</sup> et que son univers fictionnel tend à ne faire exister les démocrates et leurs exigences « qu'en marge <sup>44</sup> », dans une position inconciliable avec le règne de la pièce de cent sous<sup>45</sup>.

Ce que nous nous proposons de faire, c'est donc plutôt d'interroger l'association entre présence active de l'argent et écriture du nombre. Comme on le verra plus loin, si dans *Le Rouge et le noir* le destin du héros se lit dans l'aboutissement d'une négociation pécuniaire âprement menée, dans le monde de *La Comédie humaine* les comptes financiers ne participent à la construction du récit que pour mieux signifier la calculabilité de tout aspect du réel social<sup>46</sup>.

Cette hypothèse n'a rien d'in vraisemblable. Elle permet de concevoir l'écrivain comme un observateur attentif à la mesure de l'exactitude quantifiée. C'est ce que suggère par ailleurs Louis Chevalier quand il souligne la « concordance » qui s'établit dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle entre la « description littéraire » et la « description statistique » : « Non seulement, en effet, les principaux problèmes de la civilisation parisienne se trouvent partout posés, ou du moins constituent l'arrière-plan habituel de la plupart des ouvrages, mais ils présentent partout une exactitude et une précision chiffrée qu'on ne peut éviter de noter et dont il faut s'étonner<sup>47</sup> ».

Selon l'historien de Paris, les évaluations quantitatives plus ou moins exactes ou contradictoires que les romans de Balzac, Hugo, Sue ne manquent pas de donner pour définir les problèmes dont ils traitent disent bien combien le regard que l'écrivain romantique porte sur la réalité est devenu tributaire de l'information statistique.

De ce point de vue, il faut admettre la puissance nouvelle créée par le roman balzacien : le chiffre. Il n'est pas exagéré de dire que le lecteur le trouve « accroupi dans tous les coins » (Balzac, *Illusions perdues* 468) de la page, pour reprendre une pensée de Lucien de Rubempré, et la raison est simple : le romancier se donne pour but d'étudier chaque composant, de peser chaque atome des mœurs sociales dont il s'attache à écrire l'histoire. Tout pour lui, excepté les espérances, qui ne se comptent pas, est susceptible de devenir mesurable. À chaque personnage il semble dire ce que Bixiou dit au Lousteau enfoncé dans l'amour pour Mme de La Baudraye : « Voilà ta position chiffrée<sup>48</sup>. » D'ailleurs, la calculabilité est une logique qui s'impose autant au lecteur qu'à l'auteur. Déclarant gains et pertes, le langage des chiffres apparaît comme parfaitement adapté à un public littéraire qui exige désormais le respect de la mesure et la prise en compte du 'combien'. Autrement dit, le roman est certes le genre qui combine les cœurs et les passions ; mais il est surtout une forme qui permet de connaître les quantités, les pourcentages, les additions, car le besoin de l'époque restaurée et bourgeoise est dans le souci de la tarification. Exacte ou pas, la comptabilité demande à être considérée comme une partie de la poétique romanesque.

Mais une précision s'impose. Comme il a déjà été évoqué plus haut, les données numériques auxquelles il convient d'accorder la priorité sont celles qui concernent la finance. En effet, ce sont les chiffres de l'argent qui, par leur omniprésence dans l'espace de la prose, tendent à instaurer une véritable esthétique du quantitatif. 'Raconter' et 'donner un prix' semblent devenus deux processus indissociables. C'est en plaçant les chiffres au centre du récit, c'est en les animant « d'une vie intense<sup>49</sup> » que l'écrivain parvient à objectiver la dynamique sociale qu'il s'est donné pour mission de représenter.

Dès lors, il est facile de comprendre que tout, dans l'univers de l'écriture, peut être assimilable à un équivalent pécuniaire – capital humain, fixe, matériel et immatériel. Lire c'est aussi, et peut-être surtout, connaître le prix de chaque chose<sup>50</sup>. L'épistolier et le romancier sont appelés à se rejoindre dans un même élan calculatoire : l'homme traitant à fond dans sa correspondance le coût de la vie parisienne<sup>51</sup>, expliquant à sa comtesse lointaine la « science de l'existence<sup>52</sup> » acquise par tous ceux qui vivent dans la capitale, chiffrant ce que « vivre grandement » ou « simplement »<sup>53</sup> signifie, adopte la même posture que celle de l'écrivain dressant le tableau de la situation financière de tel ou tel personnage à un certain moment de sa trajectoire, établissant avec précision passif et actif, ressources et emplois.

Le tableau tracé par le marquis de Valentin, qui a vécu près de trois ans avec « onze cents francs » en travaillant en vue de la gloire, est un exemple qui montre à quel point l'opération du bilan participe à la narrativité du texte romanesque : en effet, ces « onze cents francs » définissent la « pauvreté » de l'aspirant « homme de génie » qui se découvre seul au milieu du « désert<sup>54</sup> » de l'indifférence parisienne. À l'opposée, et de manière apparemment paradoxale, c'est quand les calculs du narrateur nous transportent dans l'histoire d'un personnage qui se distingue par son désintéressement, que les chiffres révèlent leur force absolue. C'est le cas d'Eugénie Grandet, héritière d'un patrimoine colossal<sup>55</sup> : le « leitmotiv de la Providence ironique [...] poursuit inlassablement la pauvre héritière. Elle hérite de tout le monde.<sup>56</sup> » Mais on se demande à quoi ce capital peut servir, et quelle fin peut lui être assignée. Les grandeurs numériques quantifiant les biens d'Eugénie renferment quelque chose d'illogique, dans la mesure où cette jeune femme de province a toujours ignoré l'importance de la valeur économique des choses. Face à la pluie de millions qui lui tombe dessus, le lecteur a la même impression de surprise qu'il éprouve en lisant la fin de *La Chartreuse de Parme* où le comte Mosca, qui ne s'est jamais soucié de l'argent, finit « immensément riche<sup>57</sup> ». Mais l'illogicité, l'ironie ou la surprise peuvent s'expliquer plus simplement en pensant qu'avec le monde balzacien, nous sommes dans le règne de la quantité : « pour moi », dit le vieux Chardon dans *Les Deux Poètes* à propos de son vin, « la qualité, c'est les

écus » (Balzac, *Illusions perdues* 226). La qualité, pourrait-on dire avec le même sens, c'est le prix. Ces indices textuels nous conduisent à une réflexion poétique. Si les chiffres de l'argent n'ont plus à prouver leur pertinence dans le cadre romanesque, s'il faut reconnaître leur caractère intrinsèquement narratif, c'est qu'ils servent à désigner, dans l'ordre de la fiction, un des traits spécifiques de la société moderne : la monétarisation de l'économie et son incidence sur les relations sociales.

## Conclusion

En définitive, la représentation littéraire telle que certains grands romans de l'époque romantique ont pu la définir est traversée par une dualité fondamentale. D'un côté, elle met en valeur le thème traditionnel de la critique de l'argent-roi, comme dans le cas de Stendhal qui assujettit l'être à la logique de la négociabilité et de l'abstraction, ou comme dans celui de Balzac qui soumet le réel et sa prise en charge par l'écriture au critère de la calculabilité. De l'autre, elle s'ouvre à de nouveaux moyens : l'inscription dans le récit stendhalien de la comptabilité financière concernant les 'conditions d'embauche' du héros, le lien étroit entre la prise de conscience progressive du poids de la dimension monétaire et l'omniprésence du chiffre dans le texte de Balzac imposent, en effet, une autre appréhension de la réalité de l'argent. Loin d'avoir besoin d'être comblée, sa 'vacuité quantitative' s'avère constituer un postulat fondamental de la production du récit et du sens. Bien avant les exégèses proposées par les grands noms de la sociologie économique moderne qui ont analysé l'incidence de la monnaie sur les choses et les êtres, le roman français du premier XIX<sup>e</sup> siècle donne aux ambivalences de l'argent niveleur droit de cité.

[ *Università Roma Tre* ]

---

<sup>1</sup> Pierre Bras et Claire Pignol, « Économie et littérature », *L'homme et la société*, 200 (avril-juin 2016), 56.

<sup>2</sup> Voir Bras et Pignol 58, note 4.

<sup>3</sup> Parmi les nombreuses références sur ces questions, voir le numéro 7 (2015) de la revue *Romanesques* dont le dossier porte sur « Récit romanesque et modèle économique », ~~sous la dir.~~ de Patrice Baubeau, Alexandre Péraud, Claire Pignol et Cristophe Reffait, [ *dir.* ] (Paris : Classiques Garnier [ **2015** ] ; voir aussi Alexandre Péraud, « D'une possible rivalité : Considérations sur les relations entre l'économie politique et le récit réaliste dans la France du premier XIX<sup>e</sup> siècle », *Æconomia*, 4 (2013), 593-616.

<sup>4</sup> « On voit donc qu'il existe un certain art naturel d'acquérir, pour les chefs de famille et pour les chefs politiques, et on aperçoit aussi la raison de ce fait. Mais il existe un autre genre de l'art d'acquérir, qui est spécialement appelé, et appelé à bon droit, *chrématistique* ; c'est à ce mode d'acquisition qu'est due l'opinion qu'il n'y a aucune limite à la richesse et à la propriété. » Aristote, *Politique*, livre I, chapitres 8 et 9, traduction, introduction, notes et index par Jules Tricot (Paris : Vrin, 1995), 1256 b 39-1257 a 44, 55.

<sup>5</sup> Marx, « L'Argent », dans *Philosophie*, ~~édition établie et annotée par~~ Maximilien Rubel, éd., ~~introduction de~~ Louis Janover et Maximilien Rubel, [ *intro.* ] (Paris : Gallimard, 1968), 189.

<sup>6</sup> « Mais ce qui sert de médiateur à *ma* vie *médiatise* aussi l'existence des autres pour moi. » (Marx, « L'Argent » 189).

<sup>7</sup> « Je le sens, c'est en vain que j'avais sur ma tête, / Esprit humain, voulu rassembler ton trésor. / Lorsque enfin, lassé, je m'arrête, / Nulle neuve vertu de mon âme ne sort. / Ma taille, d'un cheveu, n'en est pas plus parfaite / Et l'infini, toujours, est aussi loin de moi. » Goethe, *Faust I et II*, ~~traduction de~~ Jean Malaplate, [ *trad.*, ] Bernard Lortholary, préface et notes (Paris : Flammarion, 1984), 83.

<sup>8</sup> « Cher monsieur, vous voyez le monde / Comme tout le monde le voit. / Il nous faut adopter sagesse plus profonde / Avant que le bonheur ait fui. C'est vrai, ma foi, / Que têtes et pieds et mains

---

et... sont les tiennes. / Mais les choses dont je jouis sur le moment, / Ne puis-je pas les dire  
 miennes, / Quand j'ai six étalons, prétendre hardiment / Que leur force aussi m'appartienne ? / Je  
 pars au grand galop, plein du [ *même* ] mêmes plaisir / Que si j'avais vingt-quatre jambes pour  
 courir ! » (Goethe 83)

<sup>9</sup> « Mes qualités et la puissance de mon être sont les qualités de l'argent ; elles sont à moi, son  
 possesseur. Ce que je suis, et ce que je puis, n'est donc nullement déterminé par mon  
 individualité. » (Marx, « L'Argent » 190)

<sup>10</sup> « Vrai moyen d'union, vrai force chimique de la société, il est aussi la vraie monnaie  
 'divisionnaire'. » (Marx, « L'Argent » 191).

<sup>11</sup> « Il est [...] l'universelle confusion et perversion des choses » (Marx, « L'Argent » 191).

<sup>12</sup> « Cette fonction médiatrice fait de l'argent une puissance véritablement créatrice » (Marx,  
 « L'Argent » 192).

<sup>13</sup> Marx, *Le Capital*, liv. I, ~~éd. établie et annotée par~~ Maximilien Rubel, [ *éd.* ] (Paris : Gallimard,  
 2008), vol. I, 219.

<sup>14</sup> Matthieu Dubost, « Argent et aliénation dans les *Manuscripts de 1844* de K. Marx », *Archives de  
 Philosophie*, 3 (2008), 495.

<sup>15</sup> « Or précieux, or jaune et luisant ! en voici assez pour rendre le noir blanc, le laid beau, l'injuste  
 juste, le vil noble, le vieux jeune, le lâche vaillant ! [...] Qu'est-ce, cela, ô dieux immortels ? Cela,  
 c'est ce qui détourne de vos autels vos prêtres et leurs acolytes... Cet esclave jaune bâtit et démolit  
 vos religions, fait bénir les maudits, adorer la lèpre blanche, place les voleurs au banc des sénateurs  
 et leur donne titres, hommages et génuflexions. C'est lui qui fait une nouvelle mariée de la veuve  
 vieille et usée... Allons, argile damnée, catin du genre humain... » (Marx, « L'Argent » 222).

<sup>16</sup> Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, ~~trad. de l'allemand par~~ Sabine Cornille et Philippe  
 Ivernel, [ *trad.* ] (Paris : PUF, 2009), 15.

<sup>17</sup> « [D]étaché de tous les contenus spécifiques », précise Simmel, « il [l'argent] épouse, lui et les  
 hommes gravitant tout autour, cette absence de caractère » (Simmel 252).

---

<sup>18</sup> Simon Derpmann, « L'Aliénation pécuniaire dans la *Philosophie de l'argent* de Georg Simmel » [~~online~~], dans *Nouvelles perspectives pour la reconnaissance : Lectures et enquêtes*, sous la direction de Alain Patrick Olivier, Maiwenn Roudaut et Hans-Christoph Schmidt am Busch, [ *dir.* ] (Lyon : ENS Éditions, 2019), 169-94 [consulté le 01.06.2024]. [ **fournir l'URL de la version online** ]

<sup>19</sup> « les affaires monétaires ont un effet de nivellement démocratique » (Simmel 518) ; « dans l'économie on peut toujours imaginer possible l'égalité entre les individus, tandis que dans tous les autres domaines : intellectuel, sentimental, caractérologique, esthétique, moral, etc., le nivellement, y compris celui des simples 'moyens de travail', resterait *a priori* sans perspective » (Simmel 524).

<sup>20</sup> Michel Crouzet, *Stendhal et le désenchantement du monde. Stendhal et l'Amérique II* (Paris : Classiques Garnier, 2011), 512.

<sup>21</sup> Victor Del Litto, « Notice » des *Privilèges*, dans Stendhal, *Œuvres intimes*, ~~édition établie par~~ Victor Del Litto [ *éd.* ] (Paris : Gallimard, « ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ », 1982), t. II, 1543.

<sup>22</sup> Stendhal, « *Les Privilèges* », dans *Œuvres intimes*, ~~édition établie par~~ Victor Del Litto, [ *éd.* ] (Paris : Gallimard, « ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ », 1982), t. II, 984.

<sup>23</sup> Stendhal, *Journal*, 19 mars 1810, dans *Œuvres intimes*, ~~édition établie par~~ Victor Del Litto, [ *éd.* ] (Paris : Gallimard, « ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ », 1981), t. I, 553.

<sup>24</sup> « Nous lûmes ensemble Adam Smith et J.-B. Say, et puis abandonnâmes cette science comme y trouvant des points obscurs ou même contradictoires. » Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, ~~édition établie par~~ Victor Del Litto, [ *éd.* ] (Paris : Gallimard, « ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ », 1982), t. II, 810.

<sup>25</sup> Christophe Reffait, *Les Lois de l'économie selon les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Classiques Garnier, 2020), 270.

<sup>26</sup> Gérald Rannaud, « Un aspect du ‘réalisme’ chez Stendhal : Écriture romanesque et perception économique », *Stendhal-Balzac, réalisme et cinéma*, textes recueillis par Victor Del Litto (Grenoble : Presses universitaires de Grenoble et CNRS, 1978), 149.

<sup>27</sup> Roger Francillon, « Mais où ont donc passé les millions de la Sanseverina ? Réflexions sur le rôle de l’argent dans *La Chartreuse de Parme* », *Études de Lettres*, 3 (juillet-septembre 1984), 82.

<sup>28</sup> Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet. [ *éd.* ] (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007), t. II, 674 (manuscrit autographe, soliloque à propos de Mme Grandet).

<sup>29</sup> Voir, pour un exemple d’étude des modalités d’inscription des nombres dans le récit stendhalien, Éric Bordas, « Le Conte des comptes du juif », dans *L’Année stendhalienne*, 10 (2011), 71-79.

<sup>30</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir*, *Œuvres romanesques complètes*, éd. établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, [ *éd.* ] (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005), t. I, 363.

<sup>31</sup> Voir Stendhal, *Le Rouge et le noir* 366.

<sup>32</sup> Voir Stendhal, *Le Rouge et le noir* 368.

<sup>33</sup> Voir Stendhal, *Le Rouge et le noir* 368.

<sup>34</sup> « Tous les nombreux articles qui devaient régler la nouvelle existence de Julien, se trouvèrent arrêtés ; non seulement ses appointements furent réglés à quatre cents francs, mais on dut les payer d’avance, le premier de chaque mois. “Eh bien, je lui remettrai trente-cinq francs, dit M. de Rênal. – Pour faire la somme ronde, un homme riche et généreux comme monsieur notre maire, dit le paysan, d’une voix câline, ira bien jusqu’à trente-six francs. – Soit, dit M. de Rênal, mais finissons-en.” » (Stendhal, *Le Rouge et le noir* 368)

<sup>35</sup> Erich Auerbach, « À l’hôtel de La Mole », dans *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l’allemand par Cornélius Heim, [ *trad.* ] (Paris : Gallimard, 1968), 465.

<sup>36</sup> Victor Del Litto, « Présence de l’argent chez Stendhal », dans *Une somme stendhalienne : Études et documents 1935-2000* (Paris : Champion, 2002), t. II, 1989.

<sup>37</sup> « Je paie à Joinville », écrit Stendhal dans son *Journal* le 22 septembre 1801, « les 102 lires que Ferdinand m'avait prêtées. J'achète un pantalon d'écurie qui me coûte 54 lires. Je fais arranger mon casque, ce qui me coûte 8 lires. J'achète des éperons de fer 6 lires ; pour 33 lires de galons, une grammaire anglaise, 3 lires ; trois brasses et quart de drap vendu à 36 lires la brasse = 135 lires ; une brasse de casimir blanc, 14 lires 10 sous ; boutons, 16 lires 10 sous ; payé au tailleur 30 lires. Voilà les dépenses dont je me rappelle ; elles font, avec les 102 lires, 402 lires. J'avais, le 4<sup>e</sup> complémentaire, 1 000 lires ; ôtez 402, reste 598. Tout le temps que j'ai été à Milan, mes chevaux m'ont coûté 6 lires par jour ; ma chambre 2 lires 10 sous, mon dîner 6 lires, mon déjeuner 1 lire, le théâtre 1 lire 10 sous. Le 4 vendémiaire, lorsque je suis parti, il me restait 11 louis en or, qui font 352 lires. J'ai donc dépensé en subsistances 246 lires. » (Stendhal, *Journal* 24)

<sup>38</sup> Yves Ansel, *Stendhal littéral. Le Rouge et le noir* (Paris : Éditions Kimé, 2000), 108.

<sup>39</sup> Victor Del Litto, « Réalisme et/ou 'espaces imaginaires' : Stendhal et l'argent », dans *Une somme stendhalienne : Études et documents 1935-2000*, 1684.

<sup>40</sup> Michel Crouzet, *Le Rouge et le noir : Essai sur le romanesque stendhalien* (Paris : Presses Universitaires de France, 1995), 108. « Qui eût put deviner », se demande le narrateur, « que cette figure de jeune fille, si pâle et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune ? » (Stendhal, *Le Rouge et le noir* 370)

<sup>41</sup> Voir Stendhal, *Le Rouge et le noir* 370.

<sup>42</sup> Voir André Orléan, *L'Empire de la valeur : Refonder l'économie* (Paris : Seuil, 2011), 166 *sqq.*

<sup>43</sup> On en relève huit occurrences dans *La Comédie humaine*, deux dans la *Correspondance*, quatre dans les *Lettres à Madame Hanska*. Voir Roland Le Huenen, « Démocratie », dans *Dictionnaire Balzac*, sous la direction d'Éric Bordas, Pierre Glaudes et Nicole Mozet [ *dir.* ] (Paris : Gallimard, 2021), t. I, 352.

<sup>44</sup> Pierre Barbéris, « Balzac et la démocratie », *Europe*, 429-430 (janvier-février 1965), 214.

<sup>45</sup> Voir Barbéris 217. Voir Michel Chrestien dans *Illusions perdues* : Balzac, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, [ *dir.* ] (Paris : Gallimard, « Bibliothèque

de la Pléiade », 1977), t. V, 317 ; Claude-Joseph Pillerault dans *César Birotteau* (Balzac, *La Comédie humaine*, t. VI, 1977, 119-120) ; Jean-François Niseron dans *Les Paysans* (Balzac, *La Comédie humaine*, t. IX, 1978, 221-22).

<sup>46</sup> Sur l'argent dans *La Comédie humaine*, voir Alexandre Péraud, *Le Crédit dans la poétique balzacienne* (Paris : Classiques Garnier, 2012).

<sup>47</sup> Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Plon, 1958), 20.

<sup>48</sup> Balzac, *La Muse du département*, dans *La Comédie humaine*, t. IV, 1976, 747.

<sup>49</sup> René Bouvier, *Balzac homme d'affaires* (Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1930), 105.

<sup>50</sup> Voir René Bailly, « Le Monde de Balzac et l'argent », *Médecine de France*, 252 (1974), 49.

<sup>51</sup> « Supposez que vous ayez 800 000 francs d'argent à vous (70 000 ducats) que vous vouliez venir vivre en France, voici ce qu'il faut faire pour y vivre bien, heureuse et sans soucis. Il faut consacrer 300 000 francs à l'achat d'une terre où vous irez passer 7 mois de l'année, et qui ne rapportera que 10 000 francs de rentes, mais où vous vivrez pendant 7 mois pour 7 000 francs, vous et votre famille. Vous emploierez 100 000 francs à une maison à Paris pour y passer 5 mois d'hiver. Puis vous emploierez les 400 000 francs restant en rentes *dans les fonds français* pour subvenir à vos 5 mois d'hiver à Paris, qui vous coûteront 15 000 francs. Voilà la sagesse et le bonheur à 800 000 francs. [...]. Entrons dans les détails ? Un ménage, dans ses 5 mois d'hiver à Paris (9<sup>bre</sup>, X<sup>bre</sup>, janvier, février, mars) se fait voiturier pour 3 000 fr., sa cuisine lui coûte 5 000 fr. ; ses toilettes et ses plaisirs, 2 500 fr. ; ses dépenses générales : les gens, le feu, les lumières, etc., 2 500 fr. Vous voyez qu'il y a 2 000 fr. de plus pour les oublis et pour les cas extraordinaires. [...]. Le reste de l'année, dans la petite terre, on vit comme on veut. [...]. Autre formule. On peut parfaitement vivre toute l'année à Paris, (avec une maison à soi) avec 30 000 fr. de rentes. [...]. Or, pour avoir 30 000 fr. de rentes dans les fonds français, il faut 800 000 francs. » Balzac, lettre du 12 juillet 1842, dans

---

*Lettres à Madame Hanska 1832-1844*, édition établie par Roger Pierrot (Paris : Robert Laffont, “Bouquins”, 1990), t. I, 590

<sup>52</sup> Balzac, *Lettres à Madame Hanska* 591.

<sup>53</sup> Balzac, *Lettres à Madame Hanska* 589.

<sup>54</sup> Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, t. X, 1979, 133-134 : « Comptons ? reprit-il. Trois sous de pain, deux sous de lait, trois sous de charcuterie m’empêchaient de mourir de faim et tenaient mon esprit dans un état de lucidité singulière. J’ai observé, tu le sais, de merveilleux effets produits par la diète sur l’imagination. Mon logement me coûtait trois sous par jour, je brûlais pour trois sous d’huile par nuit, je faisais moi-même ma chambre, je portais des chemises de flanelle pour ne dépenser que deux sous de blanchissage par jour. Je me chauffais avec du charbon de terre, dont le prix divisé par les jours de l’année n’a jamais donné plus de deux sous pour chacun. J’avais des habits, du linge, des chaussures pour trois années, je ne voulais m’habiller que pour aller à certains cours publics et aux bibliothèques. Ces dépenses réunies ne faisaient que dix-huit sous, il me restait deux sous pour les choses imprévues. »

<sup>55</sup> « Après la mort de son père, Eugénie apprit par Me Cruchot qu’elle possédait trois cent mille livres de rente en biens-fonds dans l’arrondissement de Saumur, six millions placés en trois pour cent à soixante francs, et il valait alors soixante-dix-sept francs ; plus deux millions en or et cent mille francs en écus, sans compter les arrérages à recevoir. L’estimation totale de ses biens allait à dix-sept millions. » (Balzac, *Eugénie Grandet*, dans *La Comédie humaine*, t. III, 1976, 1176)

<sup>56</sup> Linda [ **Rudich** ] et Norman Rudich, « *Eugénie Grandet*, martyr du capitalisme », *Revue de l’Institut de sociologie*, 3-4 (1973), 668.

<sup>57</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Œuvres romanesques complètes*, ~~éd. établie par~~ Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, [ **éd.** ] (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014), t. III, 597.

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

Comments

- 1) The article quickly establishes a tight focus on *Le Cousin Pons*. Would it be helpful to offer a synthetic, even if brief, perspective on art (and music) in Balzac?
- 2) The Oedipal complex represents a foundational concept in psychoanalytic theory. The article seems to reduce psychoanalytic theory to the Oedipal (p. 14). Michael Lucey's reading of *Le Cousin Pons* is introduced as offering an alternative to psychoanalytic theory. But before reaching Lucey in the argument, could other aspects of psychoanalysis be discussed – displacement, sublimation, repression, denial, etc. – that might relate to Pons's Catholicism?
- 3) Art is extensively treated here, in part because of the importance of Pons's art collection. Could more be said about music than the one paragraph on page 9?
- 4) There are few references. Could updated references be supplied to scholarship on art history, religious iconography or music?

## Balzac and Kant: On Taste in the Democratic Age

Scott Sprenger

[ **abstract to come** ]

[ **according to journal style, footnotes don't figure in titles; the text of note one has been moved to before the notes** ]

SINCE AT LEAST Per Nykrog's *La pensée de Balzac* (1965), through *Penser avec Balzac* (2003), edited by José Diaz and Isabelle Tournier, to *Balzac penseur* (2019),

a special issue of *The Balzac Review* directed by Francesco Spandri, critics have consistently affirmed Balzac's status as a serious thinker. This affirmation stands in contrast to earlier critics who claimed that the novelist did not have the mind for philosophy or was merely an imitator of contemporary philosophers or scientists. Today, however, it is widely recognized [ ***not only*** ] that Balzac ~~not only~~ developed a legitimate social-scientific reflection on humanity, but [ ***also*** ] that he ~~also~~ chose to express his theories strategically through the interactive form of the novel. His goal was to "make his readers think," while exposing the epistemological limits of Enlightenment philosophy – particularly as it was filtered through his understanding of Kantian thought, which came to him primarily through Victor Cousin, the leading French philosopher of his time.

One of the central limitations of Enlightenment thought – and the reason Balzac proposes anthropology as an alternative to philosophy – is that the dominant philosophical frameworks of the period, whether analytical, rationalist or materialist, failed to account for the involuntary forces that secretly animate modern subjectivity. According to Balzac, this philosophical blind spot arose from an emerging myth of French subjectivity as fundamentally rational – a myth that obscured a deeper division between active and passive motivations governing human thought and behavior. The novelist traces this division to a complex array of sources, most notably to the revolutionary displacement of Ancien Régime religious beliefs, sensibilities, and emotional habits in favor of an Enlightenment approach to modern existence. Though Balzac remained a materialist at heart, he believed that the modernization of consciousness was incomplete. Culturally engrained emotional residue from France's Catholic past persisted into the modern order, giving rise to psychological disturbances

and pathologies that conventional Enlightenment materialism was unprepared to diagnose. What was needed was a new scientific method of inquiry, which he termed “anthropology” or “moral archaeology.”<sup>1</sup>

In what follows, we aim to clarify what Balzac means by “anthropology” – its object of study, its method, and its goals – by focusing on the concept of “taste,” particularly as it is developed in *Le Cousin Pons*. For Balzac, spontaneous expressions of taste offered privileged access to the hidden, involuntary operations of modern consciousness. In this context, the refined yet obsessive tastes of the character Sylvain Pons serve as a case study, standing in stark contrast to Enlightenment theories of taste grounded in disinterested reflection – especially as articulated by Kant.

### **Kant with Balzac**

To ~~better~~ understand [ *better* ] the stakes of Balzac's anthropological approach to questions of taste, it is necessary [ *first* ] to ~~first~~ establish key, even if oversimplified, contrasts.

The most obvious point of divergence is that for Kant, aesthetic taste derives from its transcendence over ordinary bodily and gustatory sensations. His goal is to establish a disinterested and universal mode of aesthetic judgment. Balzac, by contrast, argues that all forms of taste – culinary, sartorial, amorous, and aesthetic – are historically contingent and socially conditioned. What Kant presents as an aesthetic transcendence, Balzac sees as an illusion: the effect of displaced bodily sensations and socio-cultural reflexes (*gustus reflexus*), mobilized to privilege one particular kind of taste – the one that values “the beautiful” (*gustus refletens*).

Balzac's critique of Kantian aesthetics, while arguably reductive, forms the theoretical foundation for imagining disinterested taste as a sublimation of gustatory sensations, displaced or repressed under a regime of Enlightenment rationality. His critique is also deeply political as aesthetic norms can be interpreted as instruments of France's civilizing mission, used to codify what counts as "civilized" or "barbaric" and to redirect involuntary gustatory sensations toward prestigious and culturally normalized objects.<sup>2</sup>

How do we account for Balzac's skepticism toward Kant's theory of good taste, the transcendental value of art, and France's civilizing mission? An important key lies in historical perspective: Kant's *Critique of Judgment* appeared in 1790, when the fate of the French Revolution was still uncertain. Balzac, by contrast, wrote *Le Cousin Pons* after decades of political upheaval, in an era [ **when** ] ~~where~~ each new post-revolutionary order seemed destined to collapse and [ **when** ] ~~where~~ both sacred and secular values had been increasingly commodified. In such a context, he grew doubtful that aesthetic experience or philosophical systems could still transmit civilizational values in any lasting way.

Yet rather than propose a new philosophy of taste, Balzac turns to anthropology as a mode of self-knowledge. To understand this shift – and his analysis of Pons's pathological tastes – we must recognize that, in Balzac's scientific framework, cultural ideals are imprinted onto "bodily memory" [ **single stress quotes or double quotes, indicating the source of quote** ] through early socialization. These psychic traces persist as involuntary habits and reflexes, operating beneath the level of conscious thought or rational control.

Balzac's ambition was to uncover this hidden layer of modern subjectivity. Doing so, however, required a theoretical innovation – one that could show how fundamentally irrational forces from the past can animate even our most rational faculties. His novels suggest that human beings can desire, feel, remember, and even exercise taste through unconscious “thoughts” [ **single stress quotes** ] whose emotional, sensory, and imaginary roots are formed in childhood and remain mostly inaccessible to conscious awareness. This insight is articulated with particular clarity in *La femme de trente ans*: “Il existe des pensées auxquelles nous obéissons sans les connaître; elles sont en nous à notre insu” (Pléiade, II: 1128).

### **Pons's tastes**

Among the many volumes of *La comédie humaine*, *Le Cousin Pons* stands alone in placing the question of taste at its center. Balzac appears to have written it, at least in part, to probe the paradoxes of “good taste” in a modernizing, increasingly democratic France. To ~~fully~~ grasp these paradoxes [ **fully** ], we must confront several key questions: Upon what philosophical foundation can a universal and disinterested concept of good taste be constructed in an egalitarian society shaped by fashion and imitation? What becomes of good taste when it is no longer anchored by a stable social hierarchy, but is instead swept up in the feverish mimicry of a bourgeois class aspiring to nobility? If Kant insists that good taste must transcend imitation, how can one distinguish between an ideal of taste that is transcendent and one that merely imitates an obsolete aesthetic standard? In short, how can Kant's a priori model of good taste be reconciled with the radically

historicist consciousness of modernity? At what point does good taste turn bad – or, as in the case of Pons, become a pathological fixation?

Balzac addresses these questions through the psychic contradictions embodied by his protagonist. Pons is depicted as a professional musician, an obsessive gourmand, and a devoted collector of fine art – an archetype of “good taste.” Yet these refined sensibilities ultimately drive him toward madness and tragedy. This outcome raises two pivotal questions: What lies at the foundation of Pons’s aesthetic sensibility? And why do these foundations lead inexorably to his downfall? Given that Pons initially appears to embody the very ideal of refined taste celebrated by both Kantian aesthetics and modern French culture, the reader is left to ask: what accounts for his fatal error?

Some may argue that there is no such error – that Pons is simply a casualty of the society around him. Was he not sufficiently gifted to earn the distinction of “auteur de la première cantate couronnée à l’Institut” (487)? Did he not win a national prize to study in Rome, where he cultivated a deep appreciation for fine art? And did this Italian sojourn not transform him into an exceptional collector? If Pons is admired, it is first and foremost as an aesthete:

Il se connaissait admirablement en tous ces travaux, chef-d’œuvre de la main et de la Pensée [...]. (488)

Le génie de l’admiration, de la compréhension, la seule faculté par laquelle un homme ordinaire devient le frère d’un grand poète, est si rare à Paris [...] que l’on doit accorder à Pons une respectueuse estime. (489)

In elevating Pons's aesthetic refinement, Balzac also places him in sharp contrast with the philistines who surround him – be they merely bourgeois or overtly villainous – who scorn his sensibilities and value his art collection solely in monetary terms. How, then, could Pons's taste be considered flawed, when he identifies artistic masterpieces for his collection long before they achieve official recognition, and when he is willing to sacrifice himself to protect them? His near martyrdom in the name of Art seems to signal a soul of rare sensitivity and integrity.

Balzac, however, plays a double game, one that confuses many readers. Beneath the surface-level narrative, it becomes increasingly clear that Pons's taste may not be as refined as it initially appears from a Kantian perspective. His sensibilities are shaped less by originality than by the transient fashions and inherited ideas that he absorbed in his youth and maintained throughout his life, even as they became obsolete. According to Kant, and as modern convention affirms, taste lacks legitimacy if it is merely imitative: “For this reason some products of taste are looked on as exemplary – not meaning thereby that by imitating others taste may be acquired. For taste must be an original faculty [...].”<sup>3</sup>

Like Kant, Balzac also acknowledges the problem of imitation in the cultivation of good taste. Yet he simultaneously argues that all taste, by necessity, arises through imitation and that no taste is truly original or transcendent. What appears original is, in truth, an illusion – sustained only by the repression or forgetting of the model from which it derives, whether consciously or not.

Take Pons's aesthetic ideal: it emerges from his imitation of an Italian style not yet popular in France. His culinary and sartorial preferences follow imperial trends,

themselves imitations of fashions from the Ancien Régime. Balzac notes that the noble families who welcomed Pons during the Empire “imitaient les splendeurs des rois, des reines et des princes” because “[o]n jouait beaucoup à la royauté” (492). Even Pons’s prized art collection, the most exalted expression of his taste, originates from the sublimation of a deeper, more archaic impulse – his Catholic yearning for spiritual union, a value instilled in him during his Ancien Régime upbringing. Balzac subtly suggests that Pons unconsciously displaces his religious sentiments and transfers them to substitute objects available in modernity, thereby producing an unresolved psychic contradiction.

In this sense, Pons attempts to replace the sacred marital union once available in the Catholic social order with his art collection, which he perversely considers his “lover” and “mistress.” Balzac implies that this sublimation offers temporary satisfaction, but only at the cost of severing aesthetic enjoyment from its deeper emotional, erotic, and religious sources. On one hand, Pons channels the Catholic ideal of sacred union into a quasi-marital relationship with another man, Schmucke. On the other hand, he exhibits symptoms of repression, accompanied by an excessive idealization of art.

The nature of Pons’s tragic misrecognition is revealed in the following passages:

Envoyé par l’État à Rome, pour devenir un grand musicien, Sylvain Pons en avait rapporté le goût des antiquités et des belles choses d’art. [...] Il voulut visiter à loisir Venise, Milan, Florence, Bologne, Naples, séjournant dans chaque ville en rêveur, en philosophe, avec l’insouciance de l’artiste qui, pour vivre, compte sur son talent [...]. Pons fut heureux pendant ce splendide voyage autant que pouvait l’être un homme plein d’âme et de délicatesse, à qui sa laideur interdisait des

succès auprès des femmes [...] et qui trouvait les choses de la vie toujours au-dessous du type idéal qu'il s'en était créé. (488)

Il possédait son musée pour en jouir à toute heure, car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres, ont la faculté sublime des vrais amants; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui que hier. [...] Une manie, c'est le plaisir passé à l'état d'idée! Néanmoins, n'enviez pas le bonhomme Pons, ce sentiment [du beau] reposerait, comme tous les mouvements de ce genre, sur une erreur. (491)

While Balzac initially frames Pons's aesthetic refinement in terms that echo Kant's views on taste, he ultimately reveals its psychological constraints. Pons's taste does not emerge from "an a priori reflection without concept," as Kant would have it. Instead, it stems from emotional residues of youth, traces of the cultural milieu that formed him. In the end, Pons is, in fact, not the autonomous connoisseur he appears to be; he is described as a social type "stamped out" by the institutional machinery of French education. His sense of beauty lacks originality. And he is "naïve" in his failure to recognize the hidden sources of his aesthetic pleasure. His obsessive "mania" for art, rather than marking refined taste, suggests a pathological mystification.

Pons's musical taste, even more so than his visual taste, lacks originality. His musical style conforms closely to the dominant academic norms of his time – precisely the trends Balzac targets for criticism. The novelist takes aim at the rigid structures of French artistic education and the uninspired output of state-sponsored competitions. In this light, Pons emerges not as a singular talent but as a symptomatic product of

ephemeral Parisian trends: “Toute réputation qui se fonde en France sur la vogue, sur la mode, sur les folies éphémères de Paris, produit des Pons” (489).

While Pons did achieve modest success between 1810 and 1814, by 1844, the year in which the events of the novel begin, he has become obsolete: “Il avait atteint à la valeur d’une croche antédiluvienne,” and Parisian music dealers “ignoraient complètement son existence” (488). Balzac implies that to anchor one’s refined taste in prestigious cultural fashions is no guarantee of artistic immortality. On the contrary, such alignment invites eventual marginalization and oblivion. Accordingly, when we first meet Pons, he is described not as a living artistic force, but as the archaeological detritus of a bygone era.

As previously discussed, Pons’s cultivated tastes – for fine cuisine, visual art, music, and even his idealized bond with Schmucke – function as culturally refracted symptoms of an unconscious “idea” instilled during his formative years under the Catholic Ancien Régime. That idea is the sacred conception of Catholic marriage as a mystical union of two souls and two bodies, in which erotic and spiritual longings are reconciled through divine grace. In the context of modernity, however, this religious ideal had become culturally obsolete, creating a tension in Pons’s psyche between his fixation on the past and his struggle to find adequate expressive outlets in the present. What appears to observers as expressions of refined “tastes” are, in fact, optical illusions – mechanisms of repression and displacement that redirect his frustrated longings toward aesthetic objects and experiences.

This internal conflict reaches its most poignant expression in his relationship with Schmucke, where both men attempt to sublimate – or compensate for – their conjugal

longings through a shared musical ideal: “Ils croyaient fermement que la musique, la langue du ciel, était aux idées et aux sentiments ce que les idées et les sentiments sont à la parole, et ils conversaient à l’infini sur ce système, en se répondant l’un à l’autre par des orgies de musique pour se démontrer à eux-mêmes leurs propres convictions, à la manière des amants” (498).

Yet this fantasy of musical and [ *amorous* ] ~~amoureux~~ transcendence ultimately fails to fulfill Pons’s sacred yearning. Music, as an artificial and aesthetic substitute, cannot sustain the imagined union. The same holds true for his art collection: when he is forced to contemplate its sale in order to protect Schmucke, he clings to it irrationally, even self-destructively, believing in error that his spiritual salvation resides in Art.

To return to the enigmas raised earlier in the novel, we must now ask: Why is Pons so defenseless in the face of the market forces that define modern society? Why does the prospect of selling his collection elicit such disproportionate anguish, culminating in his death?

Balzac suggests that these questions can ~~only~~ be answered [ *only* ] by situating Pons’s aesthetic attachments within the emotional afterlife of a vanished symbolic order. His devotion to art is not simply a matter of individual taste, it is the unconscious continuation of a sacred ideal that has become almost entirely illegible to “moderns,” even in the pathological behavioral patterns that it generates.

### **Anthropology, an archaeology of subjectivity?**

Inspired by the archaeological discoveries of his time, Balzac demonstrated a kind of prophetic genius in metaphorically casting human consciousness as a stratified site, an

archaeological formation to be excavated and interpreted. Long before Freud, Balzac had already imagined the psyche as layered and sedimented, though he approached it through his own anthropological framework. While we have examined archaeology's influence on Balzac's thinking elsewhere, [ **supply reference in footnote** ] it is worth emphasizing how systematically this method underpins *La comédie humaine*. Some novels make Balzac's theoretical ambitions explicit; others embed archaeological metaphors more subtly, using them to signal symbolic correspondences between psychic discontinuity and the historical ruptures triggered by the Revolution.

This archaeological logic is at work from the opening lines of *Le Cousin Pons*, where Balzac introduces the narrative with a wry, ironic nod to excavation – announcing from the outset that the novel's real task is not merely storytelling, but unearthing. Here, the metaphor becomes not only thematic but structural, framing the entire plot as a dig into the unconscious residues of the past that shape modern subjectivity.

Un mot fera comprendre la valeur archéologique de ce bonhomme [...]. [I]l se rencontre dans les millions d'acteurs qui composent la grande troupe de Paris, des Hyacinthes sans le savoir qui gardent sur eux tous les ridicules d'un temps, et qui vous apparaissent comme la personnification de toute une époque [...]. En conservant dans quelques détails de sa mise une fidélité quand même aux modes de l'an 1806, ce passant rappelait l'Empire [...]. [C]et ensemble de petites choses voulait l'attention analytique [...]. Pour les observateurs, cette finesse rend ces sortes d'évocations extrêmement précieuses [...]. Tout concordait si bien à ce spencer que vous n'eussiez pas hésité à nommer ce passant un homme-Empire,

comme on dit un meuble Empire; mais il ne symbolisait l'Empire que pour ceux à qui cette magnifique et grandiose époque est connue, au moins de visu; car il exigeait une certaine fidélité de souvenirs quant aux modes. L'Empire est déjà si loin de nous, que tout le monde ne peut pas se le figurer sans sa réalité gallo-grecque. [...] [T]ous ces vestiges des modes impériales s'harmoniaient aux parfums arriérés de la coquetterie des Incroyables [...]." (483–86)

A purely realist or phenomenological reading of Pons may yield fruitful insight, but it risks missing the deeper, archaeological/psychological logic that Balzac has constructed. The narrator treats the “vestiges” of imperial fashion that linger on Pons’s body not as quaint relics but as coded symptoms, traces that function as a new kind of writing. These visible markers reveal an interiority stalled or arrested at key moments in Pons’s psychic formation. The task of interpretation, then, is not merely to describe what appears, but to reconstruct the layered, buried strata of consciousness from which these appearances emerge.

It is important to note that while Balzac gives the impression that Pons’s identity was frozen during the Empire, he speaks of *fashions* in the plural, implying not stasis but accumulation, an accretion of sedimented layers over time. Crucially, Pons was already an adult during the Empire, which means his primary socialization – his earliest tastes, attachments, and sensibilities – had been shaped under the Catholic Ancien Régime. Balzac does not make this point explicit; rather, he leaves it to the reader to reconstruct the historical timeline, match Pons’s age with key dates in French history, and infer a more archaic psychic formation than the narrative surface initially discloses.

Indeed, Balzac seems intent on making his readers think about the unspoken, and nearly unspeakable, Catholic substratum of Pons's consciousness. This deeper layer is suggested most clearly in the religious metaphors that accompany Pons's other gustatory and aesthetic expressions. The comparison of Pons to a monk, and of his involuntary "detours" of conjugal longing [ *to* ] as "sins," [ **if taken from Balzac's text, then "détours" and "péchés"** for example, points to an interior life still governed by the moral lexicon of Catholicism:

Pons n'avait jamais vu de femmes lui sourire. Beaucoup d'hommes ont cette fatale destinée. [...] Cet artiste, doué d'une âme tendre, rêveuse, délicate, forcé d'accepter le caractère que lui imposait sa figure, désespéra d'être jamais aimé. Le célibat fut donc chez lui moins un goût qu'une nécessité. La gourmandise, le péché des moines vertueux, lui tendit les bras; il s'y précipita comme il s'était précipité dans l'adoration des oeuvres d'art et dans son culte pour la musique. La bonne chère et le Bric-à-brac furent pour lui la monnaie d'une femme. (495).

### **"Queer" or catholic?**

Given the complex series of displacements that shape Pons's desires and tastes, it is unsurprising that recent critics have identified in *Le Cousin Pons* a proto-psychoanalytic structure of repression and sublimation. Balzac clearly implies that unconscious forces animate the protagonist's seemingly voluntary choices, driving him toward substitute forms of satisfaction. But rather than explaining this entirely through the lens of

psychoanalysis, we might better appreciate the originality and cultural specificity of Balzac's thought.

Psychoanalysis, after all, posits the universality of the Oedipal complex and interprets adult desire as the aftereffect of repressed libidinal attachment to the mother. Balzac, by contrast, constructs a model of repression rooted not simply in the family romance, but in a deeper epochal rupture between Catholicism and secular modernity. While psychoanalysis remains a useful, if partial, framework for interpreting Balzac's layered conception of consciousness, it does not fully account for the cultural-historical discontinuities that the novel suggests.

A more recent interpretive model – queer theory – offers another alternative to psychoanalysis. In *The Misfit of the Family*, Michael Lucey devotes a chapter to *Cousin Pons*, focusing on the unusual “marriage” between Pons and Schmucke: “Il contracta le seul mariage que la société lui permit de faire, il épousa un homme, un vieillard, un musicien comme lui” (496).

This passage prompts Lucey to read their relationship as a coded form of homoerotic desire. He writes, “And why not notice the novel's further suggestion that Pons's gastronomy and his mania for collecting are possible covers for a latent homosexuality? The novel in fact both lends credence to this reading and yet denies it. Pons and Schmucke are as good as married, we are told, as good as lovers.”<sup>4</sup> [ **content for note 4 is missing, please supply** ]

In Lucey's view, Balzac offers a more progressive treatment of homoerotic desire than Freud. Whereas Freud frames homosexuality as a narcissistic deviation from the heterosexual norm, Balzac appears to take a more relativist and historicist stance,

portraying sexuality as shaped by social and institutional contexts. Lucey sees Pons as embracing a non-normative desire – a deviation from bourgeois family structures – that opens the possibility of resisting the dominant forms of sexuality organized around reproduction, inheritance, and heteronormativity.

And yet, while Lucey's interpretation is provocative, it risks overlooking two key aspects of Balzac's text. For instance, [ **numbered blocks replaced by single paragraph** ] Pons repeatedly insists that he would have married a woman had life permitted: "Dieu n'a pas voulu que la vie fût pour moi comme je la rêvais, reprit Pons. J'aurais tant aimé une femme, des enfants, une famille!... Être chéri de quelques êtres dans un coin, était toute mon ambition" (703). [ ***In addition, the*** ] The novel consistently underscores the Catholic, spiritual, and non-erotic quality of the bond between Pons and Schmucke. Their relationship is framed in language that evokes innocence and religiosity rather than transgressive desire. They are described as "*enfantins*," "*chastes*," "*pures*," "*dévots*," and "*Catholiques*," as in the following passage: "Catholiques tous deux, allant à la messe ensemble, ils accomplissaient leurs devoirs religieux, comme des enfants n'ayant rien à dire à leurs confesseurs" (497–98).<sup>5</sup>

Rather than [ ***suggest*** ] ~~suggesting~~ that Pons's desire is queer in a modern sense, Balzac seems to suggest that it is a vestigial form of Catholic devotion, redirected into new, secular forms such as art and friendship. Pons's longing for sacred union – once expressible through the sacrament of marriage – has been displaced onto aesthetic and affective substitutes. What appears then, from a modern perspective, as a deviation from normative sexuality may in fact be the residue of an older spiritual and symbolic order that has lost its place – and its legibility – in the modern order.

Far from representing a rupture with normative sexuality, the conjugal desire that Pons projects onto Schmucke appears rather as an involuntary continuation of it – an unbroken thread from his Catholic formation to its displaced expression in secular modernity. Unable to marry a woman “chrétiennement,” Pons turns to Schmucke, described as a “divin traducteur de choses divines” (705) and “parfait chrétien” (532), as a vessel through which to realize a form of disinterested love, a spiritual bond whose ideal expression had once been possible through sacramental marriage. From a contemporary standpoint, this bond may appear queer; yet, it is only by forgetting the historical and epistemic rupture separating Pons’s psychic formation from his post-Revolutionary life that we are able to read it as such.

Balzac, in fact, underlines that this man-to-man relationship is the only one society permitted them [ , *which suggests* ] suggesting a broader social restriction not merely on sexuality, but on religious forms of union rendered obsolete by secularization. If homosexuality was stigmatized in [ *nineteenth-century* ] ~~19th-century~~ France, so too was belief in religious transcendence, and this cultural stigma weighs heavily on Pons. Crucially, he does not view Schmucke as an object of erotic desire. He sees him rather as a companion, a friend, a source of moral support and spiritual sustenance – indeed, as a potential savior in a world increasingly hostile to his values. Balzac makes this clear when he writes “Deux grandes âmes se sont mariées par amour ou par amitié” (496).

Another moment revealing the involuntary persistence of Pons’s Catholic sensibility occurs in his final confession to Schmucke, “Je t’ai donné mon cœur et toutes mes forces aimantes... Ne pleure pas, Schmucke, ou je me tairai!... Si je t’avais écouté, je

vivrais. J'aurais quitté le monde et mes habitudes, et je n'aurais pas reçu des blessures mortelles" (703, emphasis added).

Here, Pons acknowledges that he remained beholden to the emotional and spiritual habits of the Ancien Régime, even when other paths were available to him. His devotion to his symbolic world – its values, affective attachments, and aesthetic orientations – remained stronger than any alternative offered by modernity.

And yet, this Catholic dimension of Pons's identity has been difficult for modern readers to perceive, due mainly to the fact [ *that* ] Balzac foregrounds Pons's Italian and imperial tastes, while refracting his Catholic tastes through subsequent aesthetic and social forms that distort their original content. As such, Pons's relationship with Schmucke may be interpreted along two divergent axes: either as a crypto-homosexual attachment – an interpretation consistent with modern identity politics yet anachronistic – or as the obstructed survival of a Catholic ideal of sacred union, an anti-modern reading but historically and textually more plausible.

This latter interpretation gains particular traction in the novel's deathbed scene, where Balzac deploys overt religious imagery to dramatize the emotional and spiritual stakes of Pons's bond with Schmucke. As Pons lies in agony, described as a "quasi-corpse," Schmucke enacts a gesture of salvific love: "Il baisa son ami sur les yeux comme ces Maries que les grands sculpteurs italiens ont sculptées dans leurs bas-reliefs appelés Pieta, baisant le Christ. Ces efforts divins, cette effusion d'une vie dans une autre, cette œuvre de mère et d'amante fut couronnée d'un plein succès" (684).

The imagery here is unmistakably religious. Schmucke plays the role of the Virgin Mary to Pons's Christ, embodying a kind of maternal-spiritual devotion that

transcends eroticism. This symbolic Pietà is reinforced by the Eucharistic motif that follows: Schmucke revives Pons with a sacramental offering – “de l’eau de mélisse mêlée à du vin.” The effect is described in miraculous terms:

L’esprit de la vie s’infusa dans ce corps, l’intelligence rayonna de nouveau sur ce front naguère insensible comme une pierre. Pons comprit alors à quel saint dévouement, à quelle puissance d’amitié cette résurrection était due [...]. Un miracle venait pour lui de s’accomplir! Il ne croyait pas au pouvoir de sa prière en action, mais à celui de Dieu qu’il avait invoqué.” (685)

Curiously, these passages have attracted little critical attention. Is it because they unsettle the prevailing view of the novel as a celebration of modern aesthetics, or because their subject matter sits uneasily with our own modernist literary and philosophical preoccupations? From the perspective of queer theory, one might read these scenes as a religious mystification that conceals an underlying homoeroticism. But our alternative reading suggests the dramatization of a spiritual economy displaced into modern secular life. In this light, Balzac invites us to read Pons’s desires as the spectral afterlife of a Catholic metaphysics struggling to endure in a disenchanted world.

The challenge of the queer reading lies in the broader context of the novel, where moments of gustatory and affectionate expression are frequently accompanied by religious metaphors – gestures that seem to index a lingering spiritual dimension resistant to modern secular and sexual categories. If Pons appears “queer,” it is because the displacements and blockages of his residual Catholic ideals generate behavioral effects

that exceed contemporary interpretive frameworks. This queerness, then, may be viewed as an optical illusion – one produced by historical amnesia, specifically our forgetting of the revolutionary rupture and its traumatic psychic aftermath for Catholics of Pons's generation.

To claim, as Lucey does, that the repression of homoerotic desire is the root cause of Pons's other detours is to mistake a symptom for a cause. It also individualizes what Balzac presents as a structural condition: Pons is not an exception, but a *type* – “the personification of an entire era,” a lingering remnant of an archaic Catholic world that modern France prefers to disavow.

Just as Balzac emphasizes Pons's imperial identifications at the thematic level, he also reminds us that imperial ideology and iconography were complex, grafted as they were onto the ruins of the Catholic Ancien Régime. The most convincing evidence of a Catholic substrate of Pons's consciousness is thus the scene where he realizes that he must liquidate his collection (sell *sa maîtresse*) to save Schmucke from poverty. It is a crisis for Pons because he is torn between his two objects of love, and he must choose. It is at this precise moment that Pons shows the residual strength of his deepest childhood identification, because he suddenly and unexpectedly breaks with his “vain” tastes for Art to reconnect with the Christian way of life of his ancestors:

Cet homme vierge [...], ce juste presque sans péchés, pénétra tardivement dans les poches de fiel qui composaient le cœur de la présidente. Il devina le monde sur le point de le quitter [...]. Les derniers liens qui l'unissaient à la vie, les chaînes de l'admiration, les nœuds puissants qui rattachaient le connaisseur aux chefs-

d'œuvres de l'art, venaient [ *d'être* ] et ~~êtres~~ brisés le matin. En se voyant volé par la Cibot, Pons avait dit adieu chrétiennement aux pompes et aux vanités de l'art, à sa collection, à ses amitiés pour les créateurs de tant de belles choses, il voulait uniquement penser à la mort, à la façon de nos ancêtres qui la comptaient comme une des fêtes de chrétien. (696)

## Conclusion

Paradoxically, it is the break with his life as a man of fine taste and his latter-day return to Catholicism that allows Pons to transcend – lucidly and through an act of rational will – the tastes and habits that post-revolutionary French society had grafted onto his prior Christian sensibilities. If Pons finally liberates his conscience from his underlying physiological and socio-historical determinisms, it is not through the aesthetic contemplation promoted by Enlightenment philosophers. On the contrary, Balzac reverses the Kantian formula by having Pons reject aesthetic transcendence in order to rediscover a more “primitive” form of transcendence rooted in his youth.

Pons ultimately reclaims his archaic Catholic identity by announcing, “Je veux recevoir les saints sacrements,” and by concluding his relationship with Schmucke with a sacred kiss on the forehead – “en épanchant son âme comme une bénédiction sur cet être comparable à l’agneau qui repose aux pieds de Dieu” (703).

If Kant, through philosophy, seeks to draw a categorical distinction between ordinary tastes – culinary, sartorial, and so forth – and aesthetic taste, it is because he aims to establish a modern form of transcendence through the experience of the “beautiful,” thereby displacing older forms inherited from religious or traditional

frameworks. By contrast, Balzac collapses this hierarchical distinction by placing all forms of taste on the same empirical plane. His goal is to show that both everyday and aesthetic tastes are unconsciously shaped by socio-historical forces – and that in the post-revolutionary era, these forces themselves may be pseudo-causes, determined in turn by an even deeper, unacknowledged substrate of memory, desire, and cultural residue.

This deeper substrate of Pons's consciousness is nearly invisible to modern readers precisely because Balzac so carefully stages the difficulty of confronting the unconscious and irrational dimensions of selfhood under the myth of the "rational subject." In doing so, he exposes the epistemological limits of our most critical tools inherited from the Enlightenment, themselves predicated on a foundational rupture with religion. Balzac thus designs his novels as "archaeologies of consciousness" to help readers traverse the epistemic boundary between modernity and religion—not to advocate a return to religion, but to illuminate the archaic forces situated on the "other side" modern subjectivity.

To be clear: if Pons ultimately reverts to his former identity and the traditions of his ancestors, this should not be read as an expression of nostalgia for the pre-revolutionary past – neither on Balzac's part nor ours. The novelist is well aware that the Catholic Ancien Régime has vanished, and that the future republic will continue to erase Catholicism's role in France's national consciousness. Pons's unexpected return to religion is, rather, a dramatization of the broader human difficulty in breaking with the formative habits of early socialization – particularly, in this case, the challenge faced by the first post-revolutionary generation in severing their Catholic inheritance through the instruments of modern philosophy, science or art.

If there is a trace of optimism in *Le Cousin Pons*, it is offered in the form of a paradox: Pons ultimately frees himself from Catholic influence by embracing it. Only in the final moments before death does he come to recognize the overwhelming power of his inherited beliefs and habits. He also begins to perceive clearly the malice and persecution he had endured. This confrontation, made possible by his impending death, enables him to retrospectively reconstruct his life and recognize his “errors.” Yet it also allows him to return to Catholic transcendence with what Balzac describes as a “sublime lucidity.” With the detachment and serenity of someone who has surpassed all metaphysical illusions, Pons invests his final act of will with a clarity and authenticity that had long eluded him.

*American University of Rome*

---

This is modified version of an article first published in French: Scott Sprenger, “*Le Cousin Pons*, ou l’anthropologie balzacienne du [ **goût** ] ~~gout~~,” *L’Année balzacienne*, 2009/1, 10 (2009), 157-79.

#### *Notes*

<sup>1</sup> Balzac seems pessimistic regarding attempts at modernizing consciousness. In *Le Cousin Pons*, anthropology is thus proposed as an antidote to superstitious beliefs that appeal not only to the common people but also to the upper class: “La croyance aux sciences occultes est bien plus répandue que ne l’imaginent les savants, les avocats, les notaires, les médecins, les magistrats et les philosophes. Parmi ces instincts, celui qu’on

---

nomme si sottement superstition est aussi bien dans le sang du peuple que dans l'esprit des gens supérieurs" (586).

<sup>2</sup> See Denise Gigante, *Taste: A Literary History*, [ **New Haven:** ] Yale U P, 2005), 6.

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, James Creed Meredith, trans. (Oxford: Clarendon Press, 1952), 75. [ **please fix note 4 and suppl content** ]

<sup>5</sup> See Philippe Mustière, "De l'artiste et du pouvoir: L'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans le *Cousin Pons*," in Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, ed., *Balzac et "Les Parents pauvres"* (Paris, SEDES, 1981), 47-59.

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

Comments

The article is very interesting but too far long – 40 pages and 11,000 words. The stipulated word length is 6,000 (with notes). In the notes, extensive citations should be cut, along with secondary discussions with material in the body of the text. Unnecessary signposting should also be eliminated. A repetitive style suggests material taken from a dissertation, while the aim should be for a crisper, more succinct article style.

“Se fouler la rate pour si peu”: Baudelaire’s *génie* and the (De)Formation of Taste

Victoria Pesci Feltri Zurita

“Voir le cadet apprendre l’orthographe à l’aîné serait le monde renversé.”

Charles Baudelaire à Alphonse Baudelaire (April 25, 1832)

[ **abstract to come** ]

IT MAY BE THAT GENIUS, like time for Augustine and pornography for Justice Potter Stewart, is something one knows when one sees it. Since at least the eighteenth century, the concept of genius has been central to assessing individual merit – its apparent self-evidence and authority persisting despite ongoing disagreement over its meaning. This paradox has not

stopped genius from functioning as a standard invoked to settle questions as diverse as class and racial hierarchies, national identity, the distribution of privilege and prestige, the aims of the arts and sciences, the distinction between the normal and the pathologic, and the essence of humanity as such.<sup>1</sup> This article centers on one influential attempt to stabilize the meaning of genius, one that presupposes that genius is defined by a surplus of individuality. Throughout the nineteenth century, geniuses were deemed “more individual than ordinary human beings, less likely to think and act by established conventions and norms, genuinely original and so often eccentric, or even mad.”<sup>2</sup> Originality, the period’s cardinal aesthetic value, functioned as a seemingly straightforward marker of worth, the novelty of the work of art reflecting its maker’s irrepressible singularity. But this expressive<sup>3</sup> understanding of originality has not been free of contradictions. The difficulty of pinpointing what is distinctive and effective in a poem, a painting or a novel has historically led to an intense preoccupation with the specialness of artists themselves – their lives, tastes, talents, and character – as if their singularity explained our attachment.<sup>4</sup> Appreciation then veers on hagiography while the objects of our pleasure fall, at times, by the wayside.<sup>5</sup>

Charles Baudelaire was no stranger to this paradox. As he wrote his opinions about the paintings and literature celebrated in the salons, the academies, and the press, he offered a slew of speculations on the question of artistic achievement. Who is a genius? Is genius innate or acquired? How does genius manifest in artworks? And how should readers recognize it? These questions became pressing for Baudelaire, who, early in his career as a critic, became aware of “art’s new public face.”<sup>6</sup> The July Monarchy saw the emergence of new kinds of spectators belonging not only to the much-reviled bourgeoisie but also to “*le peuple*.” According to Margueritte Murphy, “this new public was heterogeneous and included a broad range of types in

terms of class, income, and education, and yet [it] was often seen as a single force to be reckoned with.”<sup>7</sup> This diversification of consumers led to “a sense of instability in *standards of taste*, and thus in class allegiance and formation surfaces, symptomatic of a general unsettling of categories both social (class) and material (between subject and object)” (my emphasis) ([ *Murphy 71*). ] ~~Ibid.~~). The consequence, from Baudelaire’s perspective, is a generalized failure to recognize aesthetic value.<sup>8</sup>

In what follows, I contend that Baudelaire’s evolving conceptions of genius – and hence his aesthetics more generally – must be understood in relation to this perceived crisis in standards of taste,<sup>9</sup> brought about by mutations of certain social categories (namely, but not exclusively, the bourgeoisie), and by the visible failure of meritocracy as a new principle for rationalizing social and political inequality.<sup>10</sup> The problem of taste in the corpus of criticism I will consider here, from the *Salon de 1846* to *Le peintre de la vie moderne*, could be formulated as follows: under what conditions can new consumers be made to desire art and properly judge it? This question, outwardly simple, is formulated differently across texts, partly because of real transformations in France’s social structure and imaginary between the July Monarchy and the Second Empire. Moreover, the link between taste and meritocracy I will seek to establish had [ *keenly-felt* ] keenly felt economic implications for Baudelaire. Indeed, his anxieties about taste are often a reaction to a seemingly unbridgeable gap between monetary and aesthetic value, to his conviction that artists cannot live from their work authentically because consumers cannot distinguish the worthy from the unworthy. Baudelaire’s observations on the nature of genius, I will seek to show, were largely meant to close this gap. To restate the same idea in more ample terms, in this article I describe the transformation of the Baudelairian genius between 1846 and

1863 and show that this idealized subject is a compensatory fiction that serves as a vehicle for a series of changing yet remarkably similar social, political, and economic fantasies.

To advance my argument, I rely on previous work on the relationship between politics, socio-economics, and aesthetics in Baudelaire's criticism, in particular Bernard Howells' *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History* (1996). While I will inevitably tread old ground, I hope to draw attention to new connections by establishing a dialogue between Baudelaire's vision of genius and prominent ideas and concerns in Doctrinaire liberalism, which were likewise shared by the utopian socialists – a major source of Baudelaire's aesthetics. I also aim to offer a nuanced account of Baudelaire's changing attitudes towards the bourgeoisie as the (partly imagined) new elite. Finally, by highlighting continuities between different moments of Baudelaire's criticism, I hope to offer a new set of considerations to assess the political implications of his aesthetics.

### **1846: the genius as an agent of equilibrium**

**[ following journal style, subheads aren't numbered ]**

Much has been written about Baudelaire's attitude toward the July Monarchy in the context of the *Salon de 1846* and its famous dedication, "Aux bourgeois."<sup>11</sup> I begin this section by noting that, in France, the term *bourgeois* [ **not only** ] referred not only to a class or a type<sup>12</sup> but also evoked a vision of government – the July Monarchy's *juste milieu*, promoted by François Guizot and the Doctrinaires. Sarah Maza argues that what was bourgeois about Louis-Philippe's reign was less France's socio-economic composition than the rhetoric of his government. Contrary to literary perceptions, the middle class did not expand substantially during this period, the

administrative elite was still largely composed of wealthy landowners, and the economy remained predominantly agricultural.<sup>13</sup>

Furthermore, bourgeois identity was rife with contradictions, stemming from the difficulty of establishing criteria for determining merit – the very principle meant to justify the bourgeoisie’s leadership and, consequently, its political authority. Pierre Rosanvallon and Lucien Jaume demonstrate how Guizot and the Doctrinaires, in their efforts to limit popular sovereignty, reinterpreted merit as the possession of reason, the clearest sign of which was, for lack of a better alternative, the financial means to participate in censitary suffrage.<sup>14</sup> This conflation of merit with income, which defined political rights during the July Monarchy, combined with a self-selective and self-perpetuating theory of merit (Rosanvallon 132 – 39) and Guizot’s ambivalence regarding the democratic potential of education (Rosanvallon 140), made it virtually impossible for the regime to counter accusations that the new meritocracy was merely an oligarchy in disguise.

This tension between intellectual leadership and economic means is reflected in Baudelaire’s decision to turn “Aux bourgeois” into a demonstration of art’s utility. Regarding the question of whether his arguments should be taken at face value, I align with scholars who do, while also acknowledging – along with them – the ambivalence and resignation with which Baudelaire crafts his appeal.<sup>15</sup> I therefore interpret “Aux bourgeois” as a parody of doctrinaire views on meritocracy and political representation, a reproduction of doctrinaire discourse that simultaneously critiques and legitimizes it.<sup>16</sup>

Baudelaire’s parodic gesture is most apparent in the dedication’s first two paragraphs, which stage the conflict between the two criteria for belonging to the *capacités* – those endowed with electoral rights during the July Monarchy: *l’intelligence* (the liberal professions) and *la*

*fortune* (the electoral census) (Rosanvallon 121–27): “Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence; – donc vous êtes la force, – qui est la justice. Les uns savants, les autres propriétaires ; – un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle.”<sup>17</sup>

This statement echoes the tautological self-justification of the bourgeoisie as a ruling class (might is justice) and the optimism, shared by some Doctrinaires, that the conflict between intellectual capacity and monetary power as a basis for electoral legitimacy would ultimately dissolve (Rosanvallon 136). My focus here, however, is not on the critical aspects of Baudelaire’s parody, which have been thoroughly examined elsewhere.<sup>18</sup> Rather, I seek to explore the political, aesthetic, and metaphysical ideas that Baudelaire shares both with the Doctrinaires and with a range of socialist thinkers whose influence on the poet has been widely noted.<sup>19</sup> These ideas, I will argue, fundamentally shape Baudelaire’s conceptualization of genius in the *Salon de 1846*, as well as his views on the necessary counterpart to the genius – the critic.

In “Aux bourgeois,” Baudelaire addresses the bourgeoisie as an aspiring ruling class and optimistically envisions the emergence of a meritocratic art market, facilitated by the critic’s role in educating the art consumer. His optimism is rooted in a metaphysics of harmony – a central concept in his philosophy of art – the specifics of which vary across his writings. In Baudelaire’s criticism, “harmony” generally refers to formal holism, often applied specifically to the material aspects of an artwork.<sup>20</sup> While this interpretation is present in the *Salon de 1846* – notably in “De la couleur” – it overlaps with another key concept in “Aux bourgeois”: “equilibrium.”

Quand vous avez donné à la société votre science, votre industrie, votre travail, votre argent, vous réclamez votre payement en jouissances du corps, de la raison et de

l'imagination. Si vous récupérez la quantité de jouissances nécessaire pour *rétablir l'équilibre de toutes les parties de votre être*, vous êtes heureux, repus et bienveillants, comme la société sera repue, heureuse et bienveillante, quand elle aura trouvé son *équilibre général et absolu* (Baudelaire 1975a, 417, my emphasis).

As the passage above suggests, harmony-as-equilibrium has a conciliatory effect. Artistic contemplation provides a source of healthy pleasure that neutralizes conflicts among the individual's body, reason, and imagination. It also restores social equilibrium, mitigating contradictions between the national collective and the individuals who compose it. Murphy defines this type of harmony as "a formal principle of mediation between [...] opposing qualities, values, and groups, an aesthetic solution to moral and social discord" (Murphy 35) and traces its origins to eighteenth-century economic theories by Quesnay, Turgot, Smith, Canard, Say, and Bastiat. Baudelaire inherited this conception of harmony from utopian socialists and Romantic critics, transforming it into the cornerstone of his theory of genius and of the *Salon de 1846* as a whole.

"Aux bourgeois" sets the tone for the rest of the salon by promising a series of reconciliations facilitated by the interventions of the critic and the genius. Baudelaire's central argument is that art restores equilibrium between the private individual and the national community. A taste for art supplements the bourgeois' rational knowledge (his *science*) with feeling, since aesthetic pleasure, as Giorgio Agamben succinctly puts it, is "that special form of knowledge that enjoys beautiful objects and the special form of pleasure that judges beauty."<sup>21</sup> The unity of reason and feeling is presented as a higher form of leisure, one that regenerates the bourgeois body and prepares him to return to work.

French society as a whole – and artists in particular – benefit from bourgeois productivity, as the industrious bourgeois finances collections, museums, and galleries, expanding access to art and creating opportunities for artists seeking fame and compensation. These institutions exert a positive influence on the nation. The national museum consolidates its hegemonic power by bringing the polity together in a shared space, gently bending the citizens' wills. Meanwhile, international museums (represented here by the Spanish museum) provide a venue for mutual study, fostering stronger ties between nations without conflict.

Thus, art reinforces equilibrium on the individual, national, and international levels by offering the pleasures that sustain the bourgeois' well-being and stimulate his imagination and feelings. This revitalized bourgeois, in turn, invests in the promotion of the arts, which not only provide insight into foreign cultures but also encourage international goodwill, solidifying France's leadership within a pacified and harmonious geopolitical arena. Finally, art also restores equilibrium within the bourgeoisie itself. The opposition between *savants* and *propriétaires* can be interpreted either as a reference to the Doctrinaire theory of *capacités* (as I previously argued) or as an echo of common stereotypes regarding bourgeois materialism and philistinism. In both cases, Baudelaire suggests that whatever contradictions threaten the bourgeoisie's legitimacy as a ruling class will dissolve once the bourgeois develops a taste for art. Notice that Baudelaire is less concerned here with promoting taste as an aptitude for making correct judgments on aesthetic matters than as a pleasurable inclination for beautiful things.

While Baudelaire's hyperboles may lead us to question the seriousness of his claims regarding art's utility, we can nonetheless identify the workings of harmony-as-equilibrium throughout the rest of the salon and in his literary portraits from the same period. In the following analyses, we will see that what distinguishes the early years of Baudelaire's critical

output is his faith in the genius and the critic as agents of harmony. Such faith is possible only because every participant in the art world – producers, critics, and consumers – enacts similar mediations when performing their roles correctly.

In this context, Baudelaire defines genius not by describing a specific interaction between the faculties, as he does in the *Salon de 1859* or *Le peintre de la vie moderne*, but by attributing to the genius certain character traits, such as “sincerity”<sup>22</sup> and “naïveté.” In “Des écoles et des ouvriers,” Baudelaire defines *naïveté* as “la domination du tempérament dans la manière” (Baudelaire 1975a, 491), highlighting the tensions between innate and acquired dispositions that superior artists must reconcile in their creative pursuits. Bernard Howells helpfully defines *tempérament* as “the psycho-somatic determinations of the individual which condition his aesthetic responses and preferences in the proper sense and make both him and them irreducible to abstract generalizable rule” (Howells 44). What distinguishes the genius, then, is his ability to remain faithful to these determinations – which shape his singular perspective and inclination – while subsuming them into the acquired *manière*, the technical expertise gained through the meticulous yet irreverent study of tradition (Baudelaire 1975a, 432).

This idea is reiterated in “À quoi bon la critique,” where Baudelaire asserts that the critic’s role is to encourage the artist to practice *l’individualisme bien entendu*: “la naïveté et l’expression sincère de son tempérament, aidé par tous les moyens que lui fournit son métier” (Baudelaire 1975a, 419). The synthesis of innate and acquired dispositions, originality and emulation, freedom and necessity, individuality and tradition (Howells 44–45) – which Baudelaire refers to as *naïveté* – thus emerges as the defining characteristic of the genius.

Tellingly, Baudelaire’s celebration of *naïveté* takes an authoritarian turn, offering a glimpse into the political and social philosophy underlying his conception of genius. In “Des

écoles et des ouvriers,” he draws an analogy between the worker (a class he dehumanizes with provocative glee) and the mediocre artist, using this comparison to condemn the anarchy that has overtaken the art world following the decline of the schools of painting. Baudelaire argues that, like guilds,<sup>23</sup> schools subordinate the wills of lesser artists – those who lack strong perspectives and convictions – to the norms and vision (*la règle*) of the genius, who is reimagined here as a *chef puissant* (Baudelaire 1975a, 491).

The disappearance of schools of painting has freed individual artists from the beneficial rule of their superiors, resulting in anarchy. Lacking true temperament, these *ouvriers émancipés*, whom Baudelaire dismisses as “singes” or “métis,” mistakenly consider themselves equals to the masters and can only produce stylistically incoherent imitations. As a result, the formal unity that only a handful of geniuses can achieve becomes increasingly rarer, while an overwhelming flood of disjointed aesthetic offerings overwhelms the public. Exhausted by such disorderly sensory stimulation, the public ultimately turns away from the very pleasures that, according to “Aux bourgeois,” it has rightfully earned.

Baudelaire concludes “Des écoles et des ouvriers” by equating the decline of French schools of painting with the advent of republicanism. I quote the passage in full.

Les singes sont les républicains de l’art, et l’état actuel de la peinture est le résultat d’une liberté anarchique qui glorifie l’individu, quelque faible qu’il soit, au détriment des associations, c’est-à-dire des écoles. Dans les écoles, qui ne sont autre chose que la force d’invention organisée, les individus vraiment dignes de ce nom absorbent les faibles; et c’est justice, car une large production n’est qu’une pensée à mille bras. Cette glorification de l’individu a nécessité la division infinie du territoire de l’art. La liberté absolue et

divergente de chacun, la division des efforts et le fractionnement de la volonté humaine ont amené cette faiblesse, ce doute et cette pauvreté d'invention; quelques excentriques, sublimes et souffrants, compensent mal ce désordre fourmillant de médiocrités.

L'individualité, – cette petite propriété, – a mangé l'originalité collective; et, comme il a été démontré dans un chapitre fameux d'un roman romantique, que le livre a tué le monument, on peut dire que pour le présent c'est le peintre qui a tué la peinture (Baudelaire 1975a, 492).

By identifying republican egalitarianism, which he sees as fragmenting political will, as the source of the anarchy plaguing the art market, Baudelaire makes explicit the values that underpin his conception of the genius as a harbinger of harmony-as-equilibrium. His diatribe implies that a well-functioning art market would enact yet another synthesis of opposites, the individual and the collective, through the hierarchical subordination of the weak to the leadership and creative vision of the strong.

Thus, genius, *naïveté* or, as framed in “À quoi bon la critique,” *l'individualisme bien entendu*, is equated with order and hierarchy, whereas unbridled individualism is the source of anarchy, mediocrity, and hybridity.<sup>24</sup> The binaries that structure “Des écoles et des ouvriers” evince the affinities between Baudelaire's notions of harmony and the philosophies of Fourierism and Saint-Simonism and between his theory of genius and Doctrinaire ideas on subjectivity, meritocracy, and political participation. As Jan Goldstein demonstrates, the primary goal of Victor Cousin's psychology – Cousin being the appointed metaphysician of the July Monarchy – was to establish a new, rational foundation for inequality:

The formidable cultural work performed by the Cousinian moi ranged even farther than this literal training in selfhood and inculcation of a newly lively belief in personal agency; it touched on the very organization of society. Because Cousin's philosophy specified that only certain people had the intellectual gifts necessary to actualize the moi that everyone possessed potentially, it established a hierarchy between the selfed and the unselfed. [...] Through this combination of granting the self extraordinary cultural salience and providing a new criterion for ranking people, Cousinianism did nothing less than supply a structuring principle for the society – I will call it bourgeois society – that came into its own after the Revolution. The Cousinian moi effectively supplanted the structuring principle of Old Regime society: the corporate order that the Revolution had abolished (Goldstein 11).

Baudelaire's nostalgia for the corporate order (the schools of painting), his ranking of artists according to the strength of their individuality, and his anxieties about the prospect of democratic anarchy point to the deep commonalities between otherwise widely divergent models of social and political organization. The genius's ability to mediate contradictions also emerges in Baudelaire's theories of aesthetic perception ("De la couleur") and his principles for painterly representation ("De l'idéal et du modèle"). However, [ *instead of* ] ~~rather than~~ expanding on these aspects, I will conclude my discussion of Baudelaire's conceptualization of genius in 1846 by turning to his literary criticism, which directly engages with this article's central question: Under what conditions can the art market be meritocratic? How can aesthetic and commercial value be reconciled?

In 1846, Baudelaire's main economic concern is the artists' financial precarity.<sup>25</sup> In *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, Baudelaire vilifies "the poor" for taking advantage of more equitable formats of consumption (proportional instead of flat fees), paying less, and in doing so, impoverishing artists (Baudelaire 1975a, 408–9). Artists are, for this reason, "[...] une certaine classe de pauvre, les plus nobles et les plus méritants, puisqu'ils travaillent au plaisir le plus noble de la société" (*Ibid.*). *[-(Baudelaire 1975a, 408–9). ]*

Yet Baudelaire remains as ironically hopeful as he is in "Aux bourgeois," where he announces a future *harmonie supreme* (Baudelaire 1975a, 415), in which the bourgeois will develop a taste for art and generously invest in the spaces and institutions where artists can see their works displayed, rewarded, and eventually sold. In *Conseils aux jeunes littérateurs*, a playful text published in *L'esprit public* in April 1846 and republished five months later in *L'écho des théâtres*, Baudelaire offers creative, financial, and amorous advice to young male writers. It is a tongue-in-cheek [ *vade mecum* ] *vade-mecum* in which he lays out a series of hygienic measures for the artistic life. In "Du bonheur et du guignon dans les débuts" and "Du travail journalier et de l'inspiration," he recommends regular work. Appealing to a metaphysics of habit and inspiration, he argues that only through steady labor can the artist progressively and imperceptibly modify his flaws and limitations – "les circonstances" that "enveloppent la volonté" (Baudelaire 1975a, 18) – and turn them into successful and therefore freer forms of agency. Work, then, is the mediating force that reconciles freedom and necessity, ultimately leading to success:

Liberté et fatalité sont deux contraires; vues de près et de loin, c'est une seule volonté.

C'est pourquoi il n'y a pas de guignon. Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque

quelque chose: ce quelque chose, connaissez-le, et étudiez le jeu des volontés voisines pour déplacer plus facilement la circonférence” [ (*Baudelaire 1975a, 18.*) ] ~~Ibid.~~

Following a similar logic, he argues that there is no contradiction between work and inspiration, since daily practice prepares the ground for the supervenience of the muse, just as the mechanics of the sick body make healing possible. Work’s mediations require an investment in futurity, which is why the artist must avoid foreclosing future inspiration and successes by getting into debt, leading a disorderly life (“Des créanciers”), or loving women whose intellectual, artistic or erotic ambitions will undermine his dominance over them (“Des maîtresses”).

Baudelaire is similarly forward-looking and optimistic in his discussion of the problem of remuneration in “Des salaires.” Here, he directly addresses the problem of fair compensation he had already raised in *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*. In “Des salaires,” however, his tone is less indignant and more conciliatory. He exhorts the young artist, who does not want to dishonor himself by selling cheaply, always to produce his best work, even when financial rewards are low. Baudelaire reasons that underselling one’s talents is a reliable way of building a solid artistic reputation that will eventually translate into increased earnings.

Ceux qui disent: ‘Pourquoi se fouler la rate pour si peu?’ sont ceux qui, plus tard, une fois arrivés aux honneurs, – veulent vendre leurs livres 200 francs le feuilleton, et qui, rejetés, reviennent le lendemain les offrir à 100 francs de perte. L'homme raisonnable est celui qui dit: ‘Je crois que cela vaut tant, parce que j’ai du génie; mais s’il faut faire quelques concessions, je les ferai, pour avoir l’honneur d’être des vôtres’ (Baudelaire 1975a, 15).

Baudelaire's hopeful conviction that the art market can function harmoniously – that is, meritocratically – by reconciling the discrepancies between aesthetic and economic value under the influence of prestige finds its most compelling illustration in his portrayal of Balzac, a writer who embodies genius unquestionably. In “Comment on paie ses dettes quand on a du génie,” we see Balzac, “la plus forte tête commerciale et littéraire du XIXème siècle” (Baudelaire 1975a, 6), roaming the rue de Richelieu and its vicinity in search of funds to settle a debt.

In what serves both as a denunciation of the journalistic pipeline and a tip of the hat to Balzac's cunning, Baudelaire recounts how the novelist, leveraging his literary reputation and networks, secures a commission to publish two articles in the influential journals *Le siècle* and *Les débats*. Having obtained the commission, Balzac enlists two friends, Édouard Ourliac and Théophile Gautier, to ghostwrite the articles on his behalf. He then pockets the payment, distributes a small fraction of the earnings to his collaborators, and repays his creditors.

This episode illustrates both the division of labor advocated in “Des écoles et des ouvriers” – where lesser writers sustain the financial stability of a literary giant – and the pragmatic optimism of *Des salaires*. Balzac's merit is transmuted into social capital, literary prestige, and, crucially, a market value differential that allows him to charge 1,500 francs for the two articles while paying a paltry 150 francs to his ghostwriters. While Balzac does not speculate (his net personal earnings amount to zero, as the transactions achieve perfect equilibrium), he embodies the very aptitude Baudelaire extols in “Des salaires”: the ability to navigate market realities with strategic compromise, securing acceptance and prestige that will yield greater financial rewards in the future.

Once the homologues between artists, critics, and consumers have been established – once the Rube Goldberg machine of contradictions and reconciliations that animates Baudelaire's criticism in 1846 has been set into motion – what ultimately defines the genius is his acute awareness of both the subjective and objective worth of his talent, down to the nearest penny.

### **1859: meritocracy without social mobility and the privacy of recognition**

One indicator of how Baudelaire's views on aesthetic merit shift between 1846 and 1859 can be found in his poem "Le guignon" (written around 1851-1852).<sup>26</sup> As we saw above, by declaring in *Conseils aux jeunes littérateurs* that "il n'y a pas de guignon," Baudelaire advanced the optimistic idea that fair compensation was within reach of those who built, steadily and progressively, an artistic reputation through hard work and economic compromises. In contrast, "Le guignon" presents us with the image of a poet who dies lonely and in obscurity, despite the gems and sweet parfums emanating from his poetic talents. Furthermore, while *Conseils aux jeunes littérateurs* states that work effectively balances individual freedom and necessity, "Le guignon" imagines an artistic existence thoroughly determined by fate (Chesters 65 – 66). I would like to advance that one plausible reason for Baudelaire's comparative pessimism regarding the mechanisms of recognition lies in the interactions between public taste and the creative dispositions of the artist. In his third (or possibly fourth)<sup>27</sup> and final engagement with the genre, published in the *Revue française* between June and July 1859, Baudelaire reflects on the decline of taste, which he sees as an unintended consequence of social mobility. In the opening letter, titled "L'artiste moderne," he laments the mediocrity of the salon's selection, particularly in comparison [ *with* ] to the 1855 *Exposition universelle*, and proposes a hypothesis about the causes of this decline, which he traces back to the Restoration. His diagnosis takes the form of a

new ethos – a portrait of the artist as an *enfant gâté*. Well before he famously defined genius as “*l’enfance retrouvée à volonté*” in *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire employed childhood as a metaphor to illustrate the harmful effects of the art market and institutions of prestige on the artist’s character across various domains, from painting to dance.

The *enfant gâté*, Baudelaire asserts, lacks two essential qualities: knowledge of the past and imagination. His success, measured in prestige and income, is owed to the corruption of public taste: “M. Meissonnier [...] malgré tous ses mérites, eut le malheur d’introduire et de populariser le goût du petit.” This *goût du petit* has fueled a demand for artworks imitative in the worst possible way. Like the painter in Plato’s *Republic*, Book X, the artist does not create by rationally understanding his model but by reproducing mere appearances, echoing the prevailing habits of public taste.

Il peint, il peint; et il bouche son âme, et il peint encore, jusqu’à ce qu’il ressemble enfin à l’artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l’argent du public. L’imitateur de l’imitateur trouve ses imitateurs, et chacun poursuit ainsi son rêve de grandeur, bouchant de mieux en mieux son âme, et surtout ne lisant rien, pas même *Le Parfait Cuisinier*, qui pourtant aurait pu lui ouvrir une carrière moins lucrative, mais plus glorieuse (Baudelaire 1975a, 613).

To make matters worse, the *enfant gâté* is obnoxiously productive. He devotes his real skills and admirable energy to inundating the market with fashionable imitations, thereby perpetuating a vicious cycle that reinforces the vulgarity of bourgeois taste and leaves the *enfant gâté* just as content with his stunted gifts.

What is striking about this symbiosis between bad artists and bad audiences<sup>28</sup> is Baudelaire's repeated use of the vocabulary of class. His examples of “ [ *enfants* ] enfant gâtés” are women belonging to *le peuple* who excel in the minor arts. Clearly, Baudelaire does not oppose the commodification of art outright. He remarks, “[...] si cette faveur s'appliquait à des hommes méritants, je ne me plaindrais pas. Je ne suis pas de ceux qui envient à une chanteuse ou à une danseuse, parvenue au sommet de son art, une fortune acquise par un labeur et un danger quotidiens” (Baudelaire 1975a, 612). The problem, he explains, is that the artwork's exchange value does not reflect its aesthetic worth, hence the success of a “*fille de concierge*” who enters the Comédie Française through the mindless recitation of Corneille: “Elle est très classiquement monotone et très classiquement ennuyeuse et ignorante; mais elle a réussi à ce qui était très facile, c'est-à-dire obtenir par sa patience les privilèges de sociétaire” [ (*Baudelaire 1975a, 612*) ]. (*Ibid.*)

Alongside the middling women who demonstrate and reinforce the ongoing perversion of taste through their social mobility and success, Baudelaire predictably enlists a “*financier*” as a representative of bad taste. Less predictably, at the letter's close he imagines a peasant who not only patronizes the arts by commanding a family portrait but is also endowed with genuine aesthetic sensitivity: “Vive ce paysan! Sans s'en douter, il comprenait la peinture. L'amour de sa profession avait élevé son imagination” (Baudelaire 1975a, 613). Far from the Parisian circuits of production and consumption, this peasant embodies Baudelaire's ideal consumer – one capable of recognizing and savoring the harmonious resonances between sensory perceptions and his own life, made happy by labor.

In just a few pages, Baudelaire sketches a socio-economic panorama of France's art world during the Second Empire. His primary concern this time, however, is not the philistine banker who lacks aesthetic discernment but the artists themselves, whose faculties – particularly their imagination – are stunted by the lure of money and prestige, leading them to assimilate into the bourgeoisie. This panorama encapsulates some of the contradictions within a post-revolutionary value system that “combine[d] individual excellence (merit) and equalization through conformity (money and all kinds of standards).”<sup>29</sup> Baudelaire's critique of the *enfant gâté* in the *Salon de 1859* does not so much challenge this system as it exposes its dysfunction – the misalignment of merit, money, and institutionalized standards. More precisely, the conclusion of “L'artiste moderne” – with its celebration of the hypothetical peasant – expresses Baudelaire's ambivalence toward the meritocratic ideals he appears to endorse, namely the belief that, in a just society, one's social position should reflect one's achievements.

One may, of course, wonder about the degrees of irony involved in his depiction of a peasant adroitly instructing a painter on how to capture beauty.<sup>30</sup> Still, the final encomium unambiguously restates the value of two recurring traits of the Baudelairian genius: a powerful imagination and a bourgeois love of work.<sup>31</sup> This restatement, however, raises an immediate question: what distinguishes the labor performed by the peasant from the exertions of the petit-bourgeois actresses, singers, and dancers who exemplify the *enfant gâté*?

Once again, the answer lies in social mobility. In Baudelaire's portrayal, the peasant's world is marked by stillness: three generations momentarily gathered in a family portrait, all engaged in domestic and agricultural labor – weaving, cooking, herding, and reaping – all married in the same church. His labor may generate wealth and sustain a large progeny, but it does not propel him away from his profession or into the city. He remains, unquestionably, a

peasant. The actress, by contrast, is a *parvenue*, someone who blindly imitates established artistic conventions and, in doing so, transitions from *fille de concierge* to *sociétaire*.

If, as [ *Pierre* ] Bourdieu has argued, taste is broadly shaped by class and functions as a marker of social distinction, then the democratization of art can have only two possible outcomes: either the art world fragments as an increasing number of individuals from disparate socio-economic backgrounds enter its ranks as producers and consumers, or – as Baudelaire fears in “L’artiste moderne” – the forces of the art market impose an unacceptable standardization of taste, entirely divorced from genuine aesthetic value. Either way, there appears to be no possible correspondence between individual merit and commercial success in the domain of art. In his depiction of the peasant as an ideal art consumer, Baudelaire provides an imaginary resolution to this problem by envisioning a society that values labor and achievement yet does not promise social mobility. In doing so, he does not entirely reject meritocracy as a post-revolutionary ideal; rather, he selectively reconfigures its tenets to suit his vision.

The choice of the peasant as a stand-in for the ideal art consumer plausibly reflects the broader social transformations of the Second Empire. Unlike the July Monarchy, when the middle class remained precarious, social mobility was largely illusory and bourgeois identity was still contested, the Second Empire provided an unprecedented spectacle of rapid social ascent. Christophe Charle argues that, under Louis-Napoleon, the social composition of the administrative elite – whose status depended on political favor – remained largely unchanged (except in the military), and professional hierarchies stayed rigid. However, the accelerated accumulation of wealth, fueled by financial speculation and ostentatious consumption, rendered social climbers uncomfortably visible. These newly affluent individuals, primarily small-scale employers and tertiary workers,<sup>32</sup> complicated existing social hierarchies. Because they retained

a petit bourgeois ethos and level of education, they remained socially ambiguous, a hybrid class that left a lasting imprint on the urban landscape (the very landscape Baudelaire elegized in his poetry) and whose uncertain position within the social order was perceived as “bad taste” (Charle 78 – 81).

The working classes, too, became increasingly difficult to classify due to the fluidity of the labor market (Charle 81 – 89). Arguably, Baudelaire’s critique of the *enfant gâté* as a *parvenu* captures the anxieties produced by this social hybridity – which entails either the fragmentation or the generalized abasement of taste.<sup>33</sup> By contrast, within the Second Empire’s social imaginary, the peasantry provided a reassuring image of progress coupled with stability. While Charle significantly qualifies the so-called “golden age of the peasantry” (Charle 64), the coexistence of wealth and immobility in Baudelaire’s depiction of the peasant-as-art-consumer was a widespread cultural trope.

Contemporaries, trusting monetary indicators or studies of peasants only in wealthy regions, tended to spread the image of nouveaux riches peasants satisfied with their lot. As evidence, they cited peasant support for the imperial regime which contrasted with growing working-class or urban discontent and with the rural agitation at the end of the July Monarchy and the Second Republic (Charle 68).

Confronted with the disorienting spectacle of social mobility<sup>34</sup> and the consequent generalization of bad taste, Baudelaire’s portrayal of the peasant – endowed with the same virtues as the creative genius, namely a love of work and a strong imagination – reflects his continuous commitment to his revised romanticism<sup>35</sup> and to certain elements of an emerging

bourgeois value system. It also underscores the salon's pessimism. Unlike the *Salon de 1846*, Baudelaire appears to have abandoned the notion that aesthetic merit and commercial value can be reconciled.

The central theme of this salon, as we know, is the imagination, a faculty that, according to Baudelaire, distinguishes genius from mere talent (Baudelaire 1975a, 627). As described in “La reine des facultés” and “Le gouvernement de l’imagination,” imagination is the form-giving faculty: it isolates sensory elements from reality and reorganizes them into novel compositions, shaped by the artist’s subjective vision. This subjective vision, however, must also adhere to a fundamental law of harmony, which, in this salon, Baudelaire defines as a holistic totality in which each element derives its meaning and value from its relation to all others: “Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer” [ (Baudelaire 1975a, 627) ]. (Ibid).<sup>36</sup>

[ *Instead of* ] Rather than focusing on the precise meaning of “harmony” (or its relationship to the related concept of correspondence), I am more interested in the justificatory structure underlying the ascription of artistic merit. According to Baudelaire, aesthetic worth originates in the individual mind, which successfully exercises a single defining faculty – the imagination. The workings of this faculty, in turn, leave their imprint on the artwork, making visible both rational order and individual singularity. Yet this harmonious fusion of order and singularity can only be recognized by the rare critic who, like Baudelaire himself, possesses a sufficiently powerful imagination to perceive genuine merit. In “La reine des facultés,” Baudelaire cites Alexandre Dumas as an exemplary critic, despite his lack of technical skill and

his dripping style. Dumas, endowed with a strong imagination, demonstrates his taste by praising Delacroix and rightly lambasting Troyon.

The extent to which Baudelaire's characterization of the imagination (~~and of the genius who possesses it~~) sustains a fantasy of social stasis becomes apparent when one considers how he describes his unexpected critical kinship with Dumas. In a time when social mobility and hybridization have led to the decline of taste, imagination – both the instrument of creativity and the faculty of aesthetic discernment – is something one either possesses or does not. Good taste cannot be learned, but for that very reason, it cannot disappear entirely. Even if Dumas, like the *enfant gâté*, lacks erudition and technique – and even if, also like the *enfant gâté*, his style has been corrupted by the pernicious influence of the public – he is still able to recognize good art thanks to an irreducible imagination. The *reine des facultés*, immune to both education and degradation, is impervious to social influence and therefore to social change. It serves as a mediator between an atemporal ideal order and the material traces of the individual perspective in the artwork.

Baudelaire's vision of aesthetic merit as the concretization of an orderly individuality (or an individualized order) reflects inherited social and political anxieties that predate the Revolution. The same conjunction of work and imagination that distinguishes both the artistic genius and the ideal art consumer was already at play in mid-eighteenth-century fears – especially following Turgot's edicts to suppress the guilds – that industriousness was essential not only for economic productivity but also for moderating the unruly imagination of workers and peasants, who were beginning to entertain anarchic fantasies of social mobility (Goldstein 40 – 43). It follows that in the *Salon de 1859*, Baudelaire's conception of the imagination salvages meritocracy as a rational basis for social and political inequality, but only by severing it from the

promise of social mobility and its dreaded, well-documented consequences: hybridity, anarchy, and bad taste. This salvaging, moreover, necessitates a phantasmatic privatization of aesthetic value. In a time when neither the market nor institutions can reliably reward artistic merit, value ascription becomes a silent exchange between imaginative minds – one that does not publicly determine the best that has been thought and made but instead allows such minds to recognize each other from afar, against all odds.

In this analysis of the *Salon de 1859*, it becomes clear that widely shared apprehensions about meritocracy and social mobility shape Baudelaire's characterization of genius as both imaginative and industrious. The genius emerges as a mediator between order and individuality,<sup>37</sup> yet this mediation – through which the artwork derives its value – can ~~only~~ be perceived [ **only** ] by others equally endowed with imagination. Baudelaire thus envisions a circuit of recognition, an invisible kinship of imaginative minds, that bypasses the arbiters of aesthetic value (the market, cultural institutions such as the *Comédie Française*, and even the salons themselves), which can no longer properly acknowledge merit.

### **1863: harmony, history, and artful consumerism.**

[ **the ¶ is an example of the kind of signposting and repetition than can be reworked and eliminated** ] I began this article by suggesting that Baudelaire's evolving conceptualizations of genius are largely compensatory responses to a perceived crisis of taste. The question that haunts Baudelaire as he records his appreciation of various painters and writers is this: under what conditions can new consumers be made to desire art and judge it properly? And, relatedly, how can artists achieve excellence while also making a living?

In the *Salon de 1846*, the crisis of taste is twofold. On the one hand, there is the financial precarity of the artist, which necessitates greater investment in art from the bourgeoisie. On the other, there is anarchy in artistic production – the collapse of necessary hierarchies – which results in an artistic landscape defined by formal incoherence and derivativeness (a point also developed in “De l’éclecticisme et du doute” and “De quelques douteurs”). Baudelaire’s imagined solution is to persuade the emerging, not-quite-established bourgeois elites – who seek political legitimacy – of art’s utility as an agent of social harmony, parodically echoing their own ideologies.

Among the several contradictions that the genius reconciles, we find the subsumption of individuality under order (here framed in overtly political, anti-republican terms) as well as the realignment of money and beauty – a promise extended to young writers in *Conseil aux jeunes littérateurs* and exemplified in the present by Balzac. Balzac is indeed a genius whose literary prowess is matched only by his ability to transmute his literary and social capital into the means to settle his debts, something Baudelaire himself struggled to achieve for much of his life.

In the *Salon de 1859*, the crisis of taste appears as the consequence of the accelerated social mobility of both producers and consumers, resulting in social hybridity and in the subsequent loss of the elite consensus that makes the discernment and univocal recognition of aesthetic merit, in the public sphere, possible. Baudelaire’s decision to elevate the imagination as the faculty in charge of the perception of beauty produces three figures – the artist, the consumer, and the critic – all of whom posit an alternative art world at the margins of the Parisian circuits of recognition and consumption. In this alternative world, meritocracy coexists with class purity and social stasis; the ascription of aesthetic value no longer takes place in the market or the halls of the officialdom, but rather in a marginal, quasi-telepathic community of imaginative critics

who silently recognize each other;<sup>38</sup> and the genius himself insures, through the use of his imagination, that the singularity and materiality of his perspective – his individuality – will submit itself to an atemporal, rational order made visible through the gestalt that is the artwork. It is this act of submission, I should emphasize, what lies at the source of the artwork's value (not its expressiveness, nor its originality, simpliciter).

**[ insofar as the preceding page is a repetition of previously discussed material, the section could begin here ]** Fast forward to *Le peintre de la vie moderne*, the crises of taste seem to have dissipated. The piece begins with a mild complaint about the general audience's excessive reverence for the masters of the past, but it quickly shifts tone as Baudelaire acknowledges that the minor genres he intends to praise have recently gained public favor. Aside from his famous remarks on dandyism and his vignettes portraying women from different social classes ("Les femmes et les filles"), the socio-economic observations central to the salons are almost entirely absent.

This disappearance, I would suggest, has less to do [ *less* ] with a loss of interest in the socioeconomics of art than with the transposition of the contradictions Baudelaire sought to resolve in the salons into a theory of history – his *théorie rationnelle et historique du beau*. Public taste no longer needs to be rectified or evaded by retreating into privacy and interiority, because the maintenance of order and hierarchy, as well as the reconciliation of money and beauty, no longer depend on the actions of individual agents. Rather, order and hierarchy belong to the very nature of history.

In ways similar to both salons, the role of the genius – here exemplified by Constantin Guys – is to mediate between temporal opposites, *l'éternel* and *le transitoire*: "il s'agit pour [ce solitaire doué d'une imagination active] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de

poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.” Despite Baudelaire’s reputation as the poet of shock, acceleration, and the ephemeral, there is no doubt that, between the two terms of *Le peintre*’s structuring binarism, *l'éternel* is ontologically and normatively primary. This is not only because the main goal of an artist endowed with genius is to “extract” the eternal from the transitory (in a teleology that echoes an argument from “De l’idéal et du modèle,” whereby the good painter must deduce the ideal type corresponding to each individual and render their stylized version on the canvas), but also because each historical moment, each *époque*, has its own *beauté éternelle* – a series of abstract ideals that individuals seek to materialize through self-stylization. The *beauté éternelle* exists independently, whereas the *beauté circonstancielle* is a feature of the human perspective. Moreover, eternal beauty is elusive and difficult to digest; on its own, it does not command human inclination: “Sans ce second élément [la beauté relative ou circonstancielle], qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément [la beauté éternelle] serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine” (Baudelaire 1975a, 685). Eternal beauty, in short, has a marketing problem.

This splitting of beauty into eternal and circumstantial settles the problem of taste by effacing socio-economic intricacies and de facto denying the possibility of bad taste: “même dans les siècles qui nous paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l’immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction” [ (*Baudelaire 1975a, 685*). ] (~~Ibid~~).

Baudelaire’s valorization of the eternal over the circumstantial in beauty is reflected in his rationalist view of history, according to which there are no logical gaps in historical succession<sup>39</sup> (“[...] point de lacune, donc, point de surprise”) [ (*Baudelaire 1975a, 685*), ] (~~Ibid~~), and in his national organicism, whereby the nation is a unity that functionally determines and

justifies social diversity (Baudelaire 1975a, 697) and – as it becomes apparent in “Le dandy” and in “Les femmes et les filles,” [ – ] hierarchy. Furthermore, Baudelaire makes the valorization of the eternal over the transitory explicit, in an impeccable example of identity thinking<sup>40</sup>: “La corrélation perpétuelle de ce qu’on appelle l’âme avec ce qu’on appelle le corps explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d’où il dérive” (~~my emphasis~~) (Baudelaire 1975a, 696), *my emphasis*).

In this new theory of beauty and history, the past is, in principle, always available for recuperation.<sup>41</sup> It is indeed the work of the imagination, a faculty that matters ~~more~~ now [ *more* ] to the public than to the genius (principally defined here by his exceptional memory and sensibility), to give life to those stylizations captured in the artwork that gesture at the historically determining ideals and [ *that* ] ~~which~~ were once, in their full materiality, alive: “L’imagination du spectateur peut encore aujourd’hui faire marcher et frémir cette tunique et ce schall. [...] Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent” (Baudelaire 1975a, 684).

Baudelaire’s final account of what genius is not only transforms order and hierarchy from being aesthetic, political, and social qualities on the path to decline (*Salon de 1846*), or qualities only attainable through the private transactions of the individual sensitivity and imagination (*Salon de 1859*), into the stuff and logic of history. It also restates the problem of the crisis of meritocracy in the art market and offers a different solution. In *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire can antagonize the bourgeois as much as he does in 1859, while also appealing to the pleasure the bourgeois takes in his own identity, as in 1846. Despite the aspersions directed at, for instance, the socially hybrid couple from “Les femmes et les filles,” who has everything but distinction and whose stupidity matches their narcissism (Baudelaire 1975a, 719), *Le peintre la*

*vie moderne* is a supreme celebration of bourgeois consumption. There is no small amount of commodity fetishism in the belief that by synthesizing moral ideals and materiality, fashion reveals nothing less than the inherent harmony and coherence of history,<sup>42</sup> as well as the substratum of eternity that underlies stylistic variations between epochs, classes, and professions, a harmony that endures despite “le tumulte de la liberté humaine” (Baudelaire 1975a, 515).<sup>43</sup>

This [ **clarify antecedent** ] is why Baudelaire can plausibly interpret the habits and material culture of a single class and a single country as representative of social reality *in toto*:

“[Constantin Guys] jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d’être bien habillés; en un mot, de la vie universelle” (Baudelaire 1975a, 693).

Baudelaire’s elevation of the bourgeois as an object of artistic representation and of the genres that best capture their way of life does not solve the bread-and-butter issues that drive the antagonisms between commercial and aesthetic value. It does, however, provide a speculative resolution to this antagonism by implying that the self-fashioning practices of the elites, which require wealth and conspicuous consumption, perform the same synthesis between order and individuality – while preserving hierarchy – as previous avatars of the genius did. In *Le peintre de la vie moderne*, bourgeois consumerism is intrinsically artful.<sup>44</sup>

## Conclusion

We can conclude from this overview of Baudelaire’s evolving characterization of genius that its conceptual function is twofold: (1) [ **delete** ] to reconcile the desire for order and hierarchy with the valorization of individuality, and (2) to posit a series of social and cognitive conditions under

which the art market can be meritocratic by establishing correspondences between commercial and aesthetic value. Alternatively, as briefly demonstrated in the *Salon de 1859*, the notion of genius also explains how aesthetic merit could be discerned – that is, how it could become a shared reality – independently of the institutions that formally confer recognition. From this perspective, and *pace* Bourdieu, Baudelaire appears somewhat less as a “nomothète,” the heroic defender of aesthetic autonomy against the demands of the market, than as an aspiring theorist exploring ways to reconcile artistic value with emerging market conditions.<sup>45</sup>

This conclusion confirms many of the customary characterizations of Baudelaire’s philosophical, historical, and political views, but it also highlights deep continuities in his aesthetics, revealing how these continuities relate to political anxieties shared across the ideological spectrum in the first half of the nineteenth century – anxieties that, in some cases, even predate the Revolution. More than a mere reactionary, anti-egalitarian or, to use Antoine Compagnon’s glamorizing yet tautological term, an “anti-moderne,”<sup>46</sup> the Baudelairian genius is paradigmatic of what Jacques Rancière has called *la haine de la démocratie*. This hatred consists of a set of contradictory attitudes toward democracy – a simultaneous rejection of individualism understood both as the endless expansion of rights and political participation, and as social and political disengagement caused by an excessive concern with private affairs. The contradiction at the heart of this hatred of democracy lies in the fact that the claim that individualism is a symptom of democratic excess – with the individual seen as either too indifferent or too politically demanding – is made precisely in the name of democracy – to save democracy from itself.<sup>47</sup> Rancière argues further that those who hate democracy seek, in reality, to impede those individuals who are not authorized by inheritance, money, or competency from yielding political power.

By consistently upholding the rational hierarchy of artistic meritocracy, Baudelaire subscribes to the principle enshrined in *The Declaration of the Rights of Man and Citizen* (1789): that the only distinctions that matter in public life are those of virtue and talent – the genius’ extraordinary faculties and the capabilities he acquires through hard work. Furthermore, by consistently celebrating the individual’s unique perspective, Baudelaire appears to elevate isolated individuals above collective structures. Yet if anything distinguishes the Baudelairian genius from its Romantic ideal type, it is that the former embeds within its evolving concept all the safeguards against the sinful excesses of individualism: social mobility, hybridity, ambition unaccompanied by talent, and the abandonment of individual judgment to the influence of the market and its anarchic freedoms, all of which function as the social and aesthetic corollary to the widely dreaded horrors of popular sovereignty (Rosanvallon 76). To cite Rancière once more, it could be said that the function of the genius is to render necessary “the hierarchical ordering and allotment of roles (and rights) [...] according to a logic of domination.”<sup>48</sup> In the realm of fantasy, the genius perpetuates the workings of the police.

*Université de Montréal*

---

#### Notes

<sup>1</sup> Ann Jefferson, *Genius in France: An Idea and Its Uses* (Princeton: Oxford: Princeton U P, 2015), 18.

<sup>2</sup> Joyce E. Chaplin and Darrin M. McMahon, *Genealogies of Genius* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016), 3.

<sup>3</sup> I follow Charles Taylor’s definition of “expressivism” as an ethics and a theory of subjectivity, according to which the unique individual can ~~only~~ know herself [ *only* ] by articulating who she

is in word and action. See Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity* (Cambridge: Harvard U P, 1992), 61-62.

<sup>4</sup> As defined by Rita Felski. Attachment is the relation between “the affordances of artworks” and “affective dispositions, patterns of perception, ethical or political commitments, repertoires of response – such that our attention is distributed in certain ways and we become sensitized to certain qualities rather than to others.” Rita Felski, *Hooked: Art and Attachment* (Chicago: U of Chicago P, 2020), 25.

<sup>5</sup> For a theoretical survey of the relationship between author and work, see the first three chapters of Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?* (Paris: Seuil, 2020).

<sup>6</sup> Margueritte S. Murphy, *Material Figures: Political Economy, Commercial Culture, and the Aesthetic Sensibility of Charles Baudelaire* (New York: Rodopi, 2012), 71.

<sup>7</sup> For a detailed description of the institutional and economic processes leading to the expansion of the market and the diversification of art consumption, see Laurent Houssais, “Tristes cimes: Baudelaire et le salon,” in Andrea Schellino and Julien Zanetta, ed., *Lire Les Salons de Baudelaire*, Collection “Didact Français” (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2023), 18-24. See also Barthélémy Jobert, “Baudelaire dans son cadre,” in Didier Philippot and Henri Scepi, ed., *Relire les Salons de Charles Baudelaire*, vol. 611 (Paris: Classiques Garnier, 2023).

<sup>8</sup> Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism* (New York: Cambridge U P, 1981), 1.

<sup>9</sup> For the analytical purposes of this [ **article**, ] ~~essay~~, I follow Pierre Bourdieu's definition of taste as “manifested preferences,” which have a doubly classificatory function. As an acquired disposition to differentiate, taste not only categorizes by establishing normative distinctions ([ **for instance** ] e.g., beauty vs. ugliness) but also naturalizes and legitimizes those distinctions by emphatically excluding their alternatives. In doing so, taste reinforces and signals social

classifications, those lifestyle differences that uphold social hierarchies and promote class reproduction. Baudelaire, however, takes apart the Bourdieusian nexus between preferences and hierarchies, sometimes defining taste implicitly as a mere desire for art, sometimes emphasizing taste's role in recognizing or establishing necessary inequalities. See Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard U P, 2000), 56 – 57.

<sup>10</sup> John Carson, *The Measure of Merit* (Princeton U P, 2007), 15.

<sup>11</sup> See Annie Becq, “Baudelaire et ‘l’amour de l’art’”: dédicace “Aux bourgeois” du *Salon de 1846*, *Romantisme*, 17-18 (1977): 71-78; Richard Burton, *Baudelaire and the Second Republic: Writing and Revolution* (Oxford: New York: Oxford U P, 1991); Bernard Howells, *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History* (Oxford: Legenda, 1996); Margueritte Murphy, Gretchen van Slyke, “Les épiciers au musée : Baudelaire et l’artiste bourgeois,” *Romantisme*, 55 (1987): 55–66; Graham Robb, “Le ‘Salon de 1846’: Baudelaire s’explique,” *Nineteenth-Century French Studies*, 15:4 (1987): 415–24. It is also instructive to read Baudelaire’s more positive attitude towards the Bourgeois king [ **comma ?** ] his early correspondence ([ **for instance** ] e.g., his letter to his brother Alphonse on May 17, 1833), and his strategic praise of Louis-Philippe in the *Salon de 1845* (“Henri Scheffer”).

<sup>12</sup> Franco Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature* (London: Verso, 2014), 4.

<sup>13</sup> Sarah C. Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850* (Cambridge: Harvard U P, 2003). 162 – 165.

<sup>14</sup> Lucien Jaume, *L’individu effacé, ou, le paradoxe du libéralisme français* (Paris: Fayard, 1997), 122 – 28; Pierre Rosanvallon, *Le moment Guizot* (Paris: Gallimard, 2003), 121 – 24. See

---

also Gianna Englert, “François Guizot’s and Democracy’s Capable Aristocracy” in *Democracy Tamed: French Liberalism and the Politics of Suffrage* (New York: Oxford U P, 2024), 37 – 66.

<sup>15</sup> Namely Annie Becq who argues that “Aux bourgeois” acknowledges the artist’s economic dependence on the bourgeois, while uncovering the ideological and exclusionary role that art consumption plays in the bourgeoisie’s vision of itself as a new dominant class. See, for instance, Becq 77. See also Burton 32 – 40.

<sup>16</sup> Seymour Chatman, “Parody and Style,” *Poetics Today* 22:1 (March 1, 2001): 25—39, 33. Parody, thus understood, is one variety of the different types of ambiguity Baudelaire practiced across genres, and which critics usually discuss under the concept of irony or the comic. My aim is not to survey here different interpretations of Baudelairian ambiguity, either as a general feature of his aesthetics or as a particular rhetorical strategy. I am mainly interested [ *in* ] on what certain uses of ambiguity plausibly tell us about how much Baudelaire endorsed a given idea. To this end, whenever ambiguity was present, I tracked down instances of a similar idea in non-ambiguous contexts. In the case of “Aux bourgeois,” parody allows Baudelaire to do several things: submit to the imperatives of the art market and its attendant bourgeois values, take critical distance from them, and redeem his own duplicity – making virtue of necessity – by ostentatiously displaying his awareness of his own submissiveness.

<sup>17</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2, Claude Pichois, [ *ed.* ] (Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1975a), 415.

<sup>18</sup> See Van Slykes, ~~*Op. Cit.*~~ for a convincing characterization of Baudelaire’s critique of the bourgeois, especially of the bourgeois artist.

---

<sup>19</sup> David Kelley gives a foundational account of homologies between individual, aesthetic, and cosmic harmonies, which Baudelaire seamlessly transposes to his criticism. David Kelley, “L’Art: L’harmonie du beau et de l’utile,” *Romantisme*, 5 (1972) : 18 – 36.

<sup>20</sup> I discuss this first meaning of harmony in the following section.

<sup>21</sup> Giorgio Agamben, *Taste* (Chicago: U of Chicago P), 2017, 5.

<sup>22</sup> Sincerity ranks the lowest among the genius’ virtues, so much so that even women, [ *who* ] ~~whom~~ Baudelaire thinks are by essence devoid of the intellectual qualities of genius, can know some artistic success if they are sincere. This is the case, for example, of Marceline Desbordes-Valmore. In his literary portrait, Baudelaire follows a trend, prevalent in the first half of the nineteenth century, to consider genius as an exclusively masculine trait. See Adrianna Paliyenko, “On the Physiology of Genius: Pro/creativity in Nineteenth-Century France,” *L’Esprit Créateur* 55:2 (2015): 89-101.

<sup>23</sup> Jan Goldstein, *The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750-1850* (Cambridge: Harvard U P, 2008), 39.

<sup>24</sup> Baudelaire opposes the genius not only to the socially hybrid, but also to the racially mixed. In his literary portrait of Leconte de Lisle, Baudelaire characterizes *créole* poets as “ennemis du travail et de la pensée,” incapable of originality.

<sup>25</sup> A concern directly thematized in “La muse vénale.” Here, *la muse* must recycle clichés (“épaules marbrées”), embrace conventional forms (“Te Deum”), practice hypocrisy (“[...] auxquels tu ne crois guère”), duplicitously hide her sorrows (“étaler [...] ton rire trempé des pleurs qu’on ne voit pas”) and cater to the vulgar taste of the public for the sake of her economic survival. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, 1, Claude Pichois, ed. ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ (Paris: Gallimard, 1975b), 15.

---

<sup>26</sup> Graham Chesters. “A Political Reading of Baudelaire’s ‘L’artiste inconnu’ (‘Le Guignon’).” *The Modern Language Review*, 79:1 (1984), 64.

<sup>27</sup> Depending on whether one counts *Le salon caricatural de 1846*.

<sup>28</sup> See also “Le public moderne et la photographie” (Baudelaire 1975a, 615, 619).

<sup>29</sup> Nathalie Heinich, “Genius versus Democracy: Excellence and Singularity in Postrevolutionary France” in Chaplin and McMahon, ed., 29.

<sup>30</sup> Unlike in “Aux bourgeois,” Baudelaire simply revels in the pleasure of shocking social common sense.

<sup>31</sup> For an account of the post-revolutionary consolidation of bourgeois ethics, see Robert A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France* (Berkeley: U of California P, 1998), 41-43. Baudelaire’s obsessive valorization of work is one of the leitmotifs of his correspondence, often expressed as guilt for not working hard enough. Charles Baudelaire, *Correspondance. I: Janvier 1832 - février 1860*, Claude Pichois and Jean Ziegler, ed. ~~Bibliothèque de la Pléiade~~ (Paris: Gallimard, 1993), 26 – 27, 31, 52, 56, 79, 100, 113, 144 – 46, 177, 302, 451, 465, 573, 588).

<sup>32</sup> Christophe Charle, *Social History of France in the Nineteenth Century* (Oxford: Berg, 1994), 54 – 61.

<sup>33</sup> For a thoughtful account of how the parvenu destabilizes the perception of social distinctions, see Sarah Sasson, *Longing to Belong: The Parvenu in Nineteenth-Century French and German Literature*, (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 21.

<sup>34</sup> Baudelaire’s attitude towards social mobility is reminiscent of the owls in “Les hiboux”: wisely fearing the upheavals that result from “voul[oir] changer de place” (Baudelaire 1975b, 67).

---

<sup>35</sup> On Baudelaire's "weird" romanticism, see José Luis Díaz, "L'œil de Baudelaire sur la peinture romantique et le romantisme" in Schellino and Zanetta, 79 – 96.

<sup>36</sup> This is how Roger Pearson defines Baudelairian beauty: "The function of poetry, and of art in general, lies in the capacity to provide structures of perception and understanding – 'legislations' – with which, from this belvedere, the reader of poetry and the receiver of art may articulate their own relationship with the world from within the especial circumstances of their own lives.

Beauty for Baudelaire resides simultaneously in the phenomenal world itself and in the nature of our response both to that world and to works of art that represent it" (594). I am less convinced, however, that beauty can be an "alternative form of justice" (599) partly because of Baudelaire's increasingly pessimistic view of history, partly because justice is, after all, a *social* value. What Pearson describes as "justice" (e.g., [*for example*] "seeing right," "rightness," "happiness," "bliss," etc.) (600 – 2) does not transcend in any obvious way the realm of individual experience. And even the intersubjective relationship between poet and reader, which, according to Pearson, must be at once empathetic and open-ended, is precisely too resistant to generalization to be the object of any politically or morally substantive legislation. What is indeed the politics of "a law unto itself in a minority voice of one?" (17).

<sup>37</sup> This is why I disagree with Richard Burton's assertion that the main distinction between Baudelaire and Fourierist harmonies is Baudelaire's celebration of the great individual (Burton 16 – 17). As Bernard Howells notes, the value of the Baudelairian genius is dependent on his capacity to express and work within the framework of transcending structures "Baudelaire's 'individuality' is a very crowded individuality indeed, an *universel /singulier*, inserted in nature and history, carrying nature and history round inside itself, though not automatically guaranteed by either. *L'individualité ne va pas de soi*. Nothing could be further from the undivided

---

(individuum), compact, single entity which the ideology of individualism assumes” (Howells 13).

<sup>38</sup> This rupture between the private and the public is expressed throughout several poems in *Les fleurs du mal* and *Spleen de Paris*. In “La cloche fêlée,” Baudelaire centrally compares a church’s bell – which continues to resonate despite the passage of time thanks to its publicly sanctioned religious function – with his own inaudible voice, prompted by and expressive of his private distress. The image that closes this poem, a soldier ineffectually dying on a lake’s shore, finds its echo in “Les phares.” The latter poem, an ode to Baudelaire’s personal pantheon, posits an alternative community of artists who share a single voice and destiny. Like the lyric I of “La cloche fêlée,” all of them are fated to remain unheard. These communities of marginalized artists populate other poems, such as “Les foules” with its “vastes familles que [le] génie s’est [fait]” (Baudelaire 1975b 291). In “Perte d’auréole,” the loss of public recognition (“aureole,” “insigne,” “dignity”) (352) entails a gain in authenticity: a life lived assuming one’s real baseness (the only possible basis of equality, per “Au lecteur” and “Le joujou du pauvre”), protected by anonymity, recognizing and being recognized by the like-minded, while the mediocre poets ridicules himself putting on empty signifiers of prestige. Finally, in “À une heure du matin,” a poem that starts by celebrating solitude, the poet requests those he has loved and admired to protect him from the corrupting influences of “le monde,” here represented by different agents in the literary field: writers, editors, journalists, prostitutes, friends, and dubious acquaintances. See *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley* (2013) for a political account of Baudelaire’s alternative communities.

<sup>39</sup> On Baudelaire’s prevarications regarding continuity and discontinuity in history see Howells 105 – 6.

---

<sup>40</sup> Identity thinking “says what something comes under, what it exemplifies or represents and what, accordingly, it is not itself. The more relentlessly our identarian thinking besets its object, the farther will it take us from the identity of the object.” Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, E. B. Ashton, trans. (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), 149.

<sup>41</sup> The idea that the past can be recovered through the imagination finds an early, more overtly phantasmatic, and hesitant formulation in “Le balcon,” which Pearson reads as a “triumphant [...] celebration of memory over the reality of present reality (367),” a celebration that relies on the poetic idealization of amorous deception into an always actualisable vision of sexual pleasure, affection, and intimacy.

<sup>42</sup> But harmony and coherence should not be confounded with moral, political or even aesthetic progress, especially after 1852 (Howells 105). In the early 1860s and Following Giuseppe Ferrari, Baudelaire believes that harmony is a formal ([ *that is* ] i.e., logical) property which provides a structured vision of the persistence of violent and unredeemable antagonisms in human history: “Antagonism is a form of symmetry, therefore of harmony. In this sense Ferrari can speak of the ‘concordante discordia’ (HRE, [ **write out on first use ?** ] 335) which causes history to appear as a ‘divine comédie’ (HRE, ix) to the mind placed high enough to view it. Baudelaire and Ferrari are haunted by that most ancient of intellectual nostalgias: to rise above destiny not just by understanding its laws, but by reducing those laws to the precision of mathematical formulae, or what Baudelaire terms ‘une loi éternelle de nombres et de forces proportionnelles’” (Howells 146). Hence, proclaiming the harmony and coherence of history is compatible with positing its cyclicity or decay and with the belief in the irreducibility and universality of violence and sin. See also Howells 124 – 128.

---

<sup>43</sup> The source of this line thinking is Carlyle (and, to a lesser degree, Ferrari): “The ‘philosophy of clothes’ is Carlyle’s whimsical and perversely prosaic way of referring to the most poetic and metaphysical of doctrines – the belief that all the forms of nature and of culture, all the forms of history in particular (institutions, legal systems, religions, etc.) are the outer expression or ‘dressing’ of ideas. Everything that nature brings into existence represents a necessarily imperfect attempt to realize transcendental values, ‘which are in themselves inaccessible and inoperative from a human point of view until they assume their outer dressing’” (102). See also Howells’ remarks on Ferrari’s “ideal history” (141).

<sup>44</sup> One thinks of “L’invitation au voyage” where “ordre” and “beauté” are juxtaposed and, therefore, equated with the satisfactions of luxury (“luxe, calme et volupté,”) (Baudelaire 1975b, 53). Similarly, in “La chambre double,” furniture – harmonious in its sensory effects – exerts the same fascination and has the same alchemic properties as other objects and phenomena belonging to the Baudelairian catalogue of beauty: “les fleurs,” “les ciels,” “les soleils couchants” [ (*Baudelaire 1975b, 280*). ] ~~*Op. Cit.* 280~~). If the contemplation of furniture has the capacity to turn time into timelessness, it is the awareness of debt and of the poet’s abject poverty what breaks the spell of beautiful commodities.

<sup>45</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art: Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), 68 – 70.

<sup>46</sup> Antoine Compagnon, *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, ~~Bibliothèque des idées~~ (Paris: Gallimard, 2007). It is glamorizing because what Compagnon seeks to do, as he admits himself, is to avoid the negative connotations of the term “reactionary.” Tautological because his rehabilitation of literary reactionaries consists in saying that the anti-moderns are the most modern of all the moderns: they are “ultra moderns” (5). But either

---

“modern” is a descriptive term, in which case there is no particular value in being modern; or it is a term of praise, in which case one needs to appeal to a higher consensus to justify the value of the modern. And given how much disagreement there is around *that*, one cannot but suspect that the modern for Compagnon is, as Mary Louise Pratt argues, an identity category—a kind of chauvinism that allows us to oppose an “us” and a “them” and to claim the pedestal for ourselves (the “us” being here French literature, and within French literature, those authors which appeal to Compagnon’s sensibilities). See “Modernity’s False Promises,” Mary Louise Pratt, *Planetary Longings* (Durham: Duke U P, 2022).

<sup>47</sup> Jacques Rancière, *La haine de la démocratie* (Paris: Fabrique, 2005), 10.

<sup>48</sup> Samuel Allen Chambers, *The Lessons of Rancière* (Oxford: Oxford U P, 2013), 10.

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

Comments

In the notes, place the quote before the reference. This change has been made mostly throughout, but please check to confirm.

Avoid redundant quotations; place them – or simply a reference to them – in the notes.

Avoid overly short – sometimes one-sentence – paragraphs that break up the exposition of the argument. They should be consolidated to follow the thread of the article.

A Matter of Taste:

The Political Catastrophe of 1848 in Flaubert's *L'éducation sentimentale* as an

Aesthetic Fiasco

Vesna Elez

[ **abstract to come** ]

MANY OF FLAUBERT'S MATURE WORKS directly or indirectly reflect the aftermath of the traumatic year of 1848. While *Salammbô* and *La tentation de saint Antoine* symbolically transpose the disturbing circumstances into distant history, in the sixth chapter of his unfinished novel *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert gives a cynical and grotesque account of it with a critical distance of three decades. Published in 1869, Flaubert's masterpiece *L'éducation sentimentale* presents a pessimistic diagnosis of the far-reaching political and aesthetic catastrophe brought about by the events of 1848 that corresponds in many respects with his own, as expressed in his

correspondence. Maxime Du Camp recalls Flaubert's alleged words on the Paris Commune: "[...] au mois de juin 1871, comme nous étions ensemble sur la terrasse du bord de l'eau, que nous regardions la carcasse noircie des Tuileries, de la Cour des Comptes, du Palais de la Légion d'honneur et que je m'exclamais, il me dit: 'Si l'on avait compris *l'Éducation sentimentale*, rien de tout cela ne serait arrivé.'"<sup>1</sup>

As Du Camp implies, Flaubert evidently assumed that his novel was intended to be a clear aesthetic and therefore political memento. [ **clarify the meaning of "memento" here** ] Art and politics are inextricably linked in the novel – we will argue that poor aesthetic choices and lack of taste had inexorable political and moral consequences. For Flaubert, aesthetics is not only the theory of beauty and taste, but also the higher plane of morality.<sup>2</sup> *L'éducation sentimentale* depicts the aesthetic and thus moral decay that has fatal social and political consequences. The symbolic connection between revolution and prostitution is clearly marked by Frédéric's intercourse with the courtesan Rosanette at the end of the second part of the novel, at the beginning of the February Days.

### ***Le libéral enragé***

In contrast to Baudelaire, who stood on the barricades in February 1848 and was immediately disillusioned, Flaubert held fast to his political convictions, which were not altered by the turbulent events. A fierce critic and bitter opponent of democracy, Flaubert was as exasperated by universal suffrage, which he unequivocally dismantled in his correspondence, as he was about the idea of equality. His letter to Louise Colet is one of the clearest examples:

Cette manie du rabaissement dont je parle est profondément française, pays de l'égalité et de l'anti-liberté. Car on déteste la liberté dans notre chère patrie. [...] Qu'est-ce donc que l'égalité si ce n'est pas la négation de toute liberté, de toute supériorité et de la Nature elle-même ? L'égalité, c'est l'esclavage.<sup>3</sup>

After the publication of the novel, during the Franco-Prussian War and the Paris Commune, his despair increased significantly: the repetition of fatal political mistakes made Flaubert furious. In his letters to George Sand from 1871, his tone is harsh:

Je hais la démocratie (telle du moins qu'on l'entend en France), parce qu'elle s'appuie sur "la morale de l'évangile," qui est l'immoralité même, quoi qu'on dise, c'est-à-dire l'exaltation de la grâce au détriment de la justice, la négation du Droit, en un mot: l'anti-sociabilité.<sup>4</sup>

Flaubert's preferred political model is the government of an intellectual elite, a legitimate aristocracy, the mandarins, who follow reason and not the heart in matters of state:

La seule chose raisonnable (j'en reviens toujours là), c'est un gouvernement de Mandarins, pourvu que les Mandarins sachent quelque chose, et même qu'ils sachent beaucoup de choses.

Le peuple est un éternel mineur, et il sera toujours (dans la hiérarchie des éléments sociaux) au dernier rang, puisqu'il est le nombre, la masse, l'illimité. [...] Notre salut

n'est, maintenant, que dans une *aristocratie légitime*, j'entends par là une majorité qui se composera d'autres choses que de chiffres.<sup>5</sup>

One of the fundamental distinctions that his contemporaries did not understand was the difference between reason and emotion, the latter referring to the pernicious political legacy of Rousseau. Flaubert's countrymen were unable to recognize the lurking danger of religious sentimentality in public affairs. The aesthetically and politically stigmatised *sentiment*, sentimentality, the negative pole of authentic emotion, becomes a clear reference to the Catholic sentimentality that colored the February Revolution of 1848. Flaubert draws on these arguments in his correspondence, particularly in the letter to Michelet of November 12, 1867: "Bien que je sois dans le troupeau de ses petits-fils, cet homme [Rousseau] me déplâit. Je crois qu'il a eu une influence funeste. C'est le générateur de la démocratie envieuse et *tyrannique*. Les brumes de sa mélancolie ont obscurci dans les cerveaux français l'idée du droit." Flaubert continues in the same tone in a letter to his friend Jules Duplan: "Voilà où nous en sommes, mon bon, absolument cléricaux. Tel est le *fruit* de la bêtise démocratique! Si on avait continué par la grande route de Mr de Voltaire, au lieu de prendre par Jean-Jacques, le néo-catholicisme, le gothique et la Fraternité, – nous n'en serions pas là."<sup>6</sup> The same statements come from an earlier letter, in which Flaubert clearly expresses his preference: "Or, j'aime le grand Voltaire autant que je déteste le grand Rousseau."<sup>7</sup>

Flaubert's strongly anti-clerical and anti-democratic political views do not, however, preclude his understanding of individual freedom and inviolable human and civil rights, the emblematic achievements of the French Revolution. Although he is anti-democratic, he describes himself as a raging liberal. Critical of all current political options, he pleads for individual

freedom and collective reason in 1857: “Continuons les confidences: je n’ai de sympathie pour aucun parti politique ou pour mieux dire je les exècre tous [...] J’ai en haine tout despotisme. Je suis un libéral enragé. C’est pourquoi le socialisme me semble une horreur pédantesque qui sera la mort de tout art et de toute moralité.”<sup>8</sup> It is significant that Flaubert repeatedly refers to art and morality as the inextricably linked entities. Therefore, the political catastrophe reflects the aesthetic shortcomings and consequently the tragic lack of taste, of fine judgment. Flaubert identified the aesthetic problem of democracy and egalitarianism in 1853: “Patience, quand le socialisme sera établi, on arrivera en ce genre au sublime. Dans le règne de l’égalité, et il approche, on écorchera vif tout ce qui ne sera pas couvert de verrues. Qu’est-ce que ça fout à la masse, l’Art, la poésie, le style?”<sup>9</sup>

He sees the instrumental political power of the uneducated or inadequately educated masses as the greatest political threat, the real, devastating triumph of *bêtise*. He had no illusions about the education of the masses, as he wrote to Mademoiselle Leroyer de Chantepie on January 23, 1866: “Quant aux parties basses du corps social, vous ne les élèverez jamais,” or earlier, in 1853 to Louise Colet: “Ce qu’il y a de meilleur dans l’Art échappera toujours aux natures médiocres, c’est-à-dire aux trois quarts et demi du genre humain.”<sup>10</sup> Democracy and its principle of equality stand in stark and irreconcilable contrast to aesthetic premises, which necessarily presuppose a hierarchical order and distinction. Moreover, taste consists of subtle judgments and fine powers of discernment.

Flaubert’s social and political views are clear: the masses must be given freedom, but not significant political influence, as he wrote to George Sand on October 7, 1871: “Donnez-lui la liberté mais non le pouvoir.” According to Michel Crouzet, Flaubert’s distinction between freedom and the political power of the masses echoes another, more common distinction between

liberalism and democracy.<sup>11</sup> Flaubert's pronounced contempt is also evident in a letter to Hippolyte Taine in November 1866: "Je vous sais gré d'exalter l'individu si rabaissé de nos jours par la Démocrasserie," associating dirt with democracy. Universal suffrage is Flaubert's greatest enemy as an executive political instrument of *bêtise*. In his letter to George Sand on September 8, 1871, he is extremely bitter and describes it as "la honte de l'esprit humain." Flaubert was not the only one to foresee the reverse effects of democracy. The potential tyranny of the majority was evident to the liberal Tocqueville, who for Göran Blix is similar to Flaubert in his fear of its dark side, that could destroy individualism, excellence, freedom, and art.<sup>12</sup> Of particular interest is Jacques Rancière's distinction between democracy and universal suffrage, as it has always been considered a major flaw in the democratic model. Rancière denies their natural connection:

Le suffrage universel n'est en rien une conséquence naturelle de la démocratie. [...] Le suffrage universel est une forme mixte, née de l'oligarchie, détournée par le combat démocratique et perpétuellement reconquise par l'oligarchie qui propose ses candidats et quelquefois ses décisions au choix du corps électoral sans jamais pouvoir exclure le risque que le corps électoral se comporte comme une population de tirage au sort.<sup>13</sup>

The narrator's comments on the February Days and the beginning of the Second Republic in *L'éducation sentimentale* are far from the proverbial *impassibilité*, especially when they refer to the crowd in the Tuileries: "Sur le trône, en dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilaire et stupide comme un magot" (*L'Éducation* 429-30).<sup>14</sup> For Flaubert, the grotesque is the sign of stupidity, indicating incongruity. In this detailed scene, the rejoicing of the 'people' takes on the proportions of profanation as it destroys precious and

beautiful objects. The scene transcends the carnivalesque dimension of a collective ritual.

Flaubert contrasts the wild, vulgar inadequacy of the crowd with the majestic interior by using colloquial pejoratives such as *canaille*, scum: « La canaille s'affubla ironiquement de dentelles et de cachemires. Des crépines d'or s'enroulèrent aux manches des blouses, des chapeaux à plumes d'autruche ornaient la tête des forgerons, des rubans de la Légion d'honneur firent des ceintures aux prostituées » (430). It is the admonishing sound of the broken precious objects that becomes a symbolic reminder of the irretrievable aesthetic and ethical catastrophe: "[...] et le délire redoublait en tintamarre continu des porcelaines brisées et des morceaux de cristal qui sonnaient, en rebondissant, comme des lames d'harmonica" (431). The shrill sound of the destruction of the finest porcelain can be compared to the sound of the fusillade on the Boulevard des Capucines that Frédéric and Rosanette could hear: "[...] quand, tout à coup, éclata derrière eux un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire" (421).

The narrator's commentary is in line with Flaubert's scathing criticism of all political options. Flaubert writes to George Sand on July 5, 1869:

L'expérience prouve (il me semble) qu'aucune Forme ne contient le bien en soi;  
Orléanisme, république, empire ne veulent plus rien dire, puisque les idées les plus  
contradictaires peuvent entrer dans chacun de ces casiers. Tous les drapeaux ont été  
souillés de sang et de [expletive] qu'il est temps de n'en plus avoir, du tout!

[ new paragraph eliminated ] The narrator comments on the seething opportunism:

On se redit, pendant un mois, la phrase de Lamartine sur le drapeau rouge, “qui n’avait fait que le tour du Champ de Mars, tandis que le drapeau tricolore,” etc.; et tous se rangèrent sous son ombre, chaque parti ne voyant des trois couleurs que la sienne – et se promettant bien, dès qu’il serait le plus fort, d’arracher les deux autres (437).

**[ new paragraph eliminated ]** The premonition culminates in the June Days. The narrator’s account reflects the extreme selfishness of the opposing sides, and especially the cruelty of the national guard towards the prisoners.

The word *turpitude* is very significant for our purpose, as it combines politics and aesthetics. According to the Larousse Dictionary of French, **[ French title in italics ]** it denotes moral ugliness, disgrace resulting from shameful behaviour, action, utterance or thought, infamy:

**[ revise – the transition reads as if the quote is from the Larousse ]**

On se vengeait à la fois des journaux, des clubs, des attroupements, des doctrines, de tout ce qui exaspérait depuis trois mois; et, en dépit de la victoire, l’égalité (comme pour le châtiment de ses défenseurs et la dérision de ses ennemis) se manifestait triomphalement, une égalité de bêtes brutes, un même niveau de *turpitudes* sanglantes; car le fanatisme des intérêts équilibra les délires du besoin, l’aristocratie eut les fureurs de la crapule, et le bonnet de coton ne se montra pas moins hideux que le bonnet rouge. La raison publique était troublée comme après les grands bouleversements de la nature. Des gens d’esprit en restèrent idiots pour toute leur vie (501-2, our italics).

The deep-seated trauma of the June Days is the reason for the narrator’s pessimistic judgment, which reflects Flaubert’s convictions. Although Flaubert’s personal opinions

expressed in the correspondence cannot be equated with the narrator's comments in *L'éducation sentimentale*, some of the critical judgments resonate with Flaubert's bitter disappointment after the June Days and their consequences. However, the narrative voice undermines all attempts at identification through its characteristic elusiveness.<sup>15</sup> The novel exhibits pervasive uncertainty and incoherence, violence and destruction as well as irony and the grotesque, all of which point to the representation of a highly unstable world.

The novel also exposes the hypocrisy of the Republicans who betrayed the workers in June 1848. As the only truly moral character in the novel, Dussardier becomes aware of his own social utopia: "J'avais cru, quand la révolution est arrivée, qu'on serait heureux. Vous rappelez-vous comme c'était beau! [...] Si on était de bonne foi, on pourrait s'entendre! Mais non! Les ouvriers ne valent pas mieux que les bourgeois, voyez-vous!" (588-89).

Both Flaubert's comments in his correspondence and the text of his novel articulate harsh criticism of the bourgeoisie and socialist ideology. Sénecal is particularly dangerous because he is amoral – he turns his socialist zeal into unrelenting violence after going over to the Bonapartist side. He murders Dussardier after the coup d'état of 1851. The Revolution of 1848 itself is a repetition of both the French Revolution and the Revolution of 1830 and is ~~undoubtedly~~ **[ deletion ]** announced as such in the novel.<sup>16</sup> The repetition, aesthetically devaluing, denotes inauthenticity. Flaubert must have intended to make his contemporaries aware of the repetitive mistakes, especially the aesthetic ones. He draws the ironic parallel between the notable revolutionaries and the members of the *Club de l'intelligence*: "[...] et, comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui [Sénecal], il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre" (450).<sup>17</sup> The

Revolution of 1848 is therefore a poor copy of the French Revolution. Flaubert expressed his thoughts in a letter to Amélie Bosquet on 19 July 1864:

Quant à votre ami il continue ses lectures socialistes, du Fourier, du St-Simon, etc.

Comme tous ces gens-là me pèsent! – Quels despotes! et quels rustres! Le socialisme moderne *pue le pion*. Ce sont tous bonshommes enfoncés dans le Moyen Âge et l'esprit de caste. Le trait commun qui les rallie est la haine de la liberté et de la Révolution française.

He also did not hesitate to complain about the danger of conservative political domination, embodied in Adolphe Thiers, the leader of the Party of Order, revealing his thoughts to George Sand on December 3, 1872: “Et vous voulez que je ne sois pas triste! J’imagine que nous re-verrons prochainement des choses abominables grâce à l’entêtement inepte de la Droite. [...] Si l’on consultait maintenant la bourgeoisie, elle ferait le père Thiers roi de France.”

On the whole, the most tragic consequence of the turbulent times is complete aesthetic degradation. Flaubert warns of this crucial distinction in 1853: “On ne vulgarise pas le Beau; on le dégrade, voilà tout.”<sup>18</sup> Degradation as a gradual process becomes more intense and much faster after the Revolution.

### ***L’atelier du peintre***

One of the clearest aesthetic signs in the novel that Flaubert offered his contemporaries is the portrait of the painter Pellerin. For Flaubert, painting is the poetic paradigm of his own novelistic art. The use of image and the choice of perspective contributed greatly to the suggestive qualities

of his narration, underlining the achievement of his non-intrusive narrator, the predominant absence of authorial commentary and the creation of a symbolic web of details. Frédéric's penchant for the visual, for observation and contemplation, forms the aesthetic core of *L'éducation sentimentale*. Art and painting are pivotal aesthetic signposts in the novel, as Frédéric Moreau contrives to enter Arnoux's circle, harbors artistic ambitions, and chooses Pellerin as his teacher. As Bourdieu's groundbreaking analysis shows, his life in the novel revolves around two major 'poles' represented by the Arnoux and the Dambreuses: on the one side "l'art et la politique," on the other "la politique et les affaires."<sup>19</sup> Jacques Arnoux, the owner of the highly oxymoronic *Art industriel*, treats works of art like merchandise and, by reselling Pellerin's commissioned works at a much higher price, reveals the new context of the art market and the social status of painters. The name of his "établissement hybride" ironically dismisses its aesthetic pretensions (just like *Le Club de l'intelligence*, which denotes the epicentre of *bêtise*, or *L'Hirondelle*, the slow-moving carriage of *Madame Bovary*). Both Arnoux and Pellerin are the perpetrators of aesthetic degradation in the novel, the former through his mercantile machinations and the latter through his willingness to lower his artistic standards to meet Arnoux's demands, despite occasional disputes. Pellerin is an allusion to the name of the renowned picture publisher<sup>20</sup> Jean-Charles Pellerin, the founder of the Imagerie d'Épinal in northeastern France. The Épinal prints were affordable, mostly in bright colors, on popular themes.<sup>21</sup> It is noteworthy that Manet's critics compared his paintings to the Épinal prints, with the disparaging argument suggestively attributed in the novel to the painter Pellerin.

Both Arnoux and Pellerin gradually ended in aesthetic disaster: the republican Arnoux opens a faience factory in Creil before returning to the sale of religious objects at the end of his moral and financial downward spiral. Before the final reification of artefacts, Arnoux's

‘aesthetic’ activity is intertwined with politics, which adapts to the new market demands after the revolution:

Sa fabrique ne marchait plus; l’ensemble de ses affaires était pitoyable; si bien que, pour les remettre à flot, il pensa d’abord à établir un café chantant, où l’on n’aurait chanté rien que des œuvres patriotiques; le ministre lui accordant une subvention, cet établissement serait devenu tout à la fois un foyer de propagande et une source de bénéfices. La direction du Pouvoir ayant changé, c’était une chose impossible. Maintenant, il rêvait une grande chapellerie militaire. (524)

Finally, Pellerin succumbs to what Flaubert considered the aesthetic nightmare of purely mechanical reproduction, photography. The gradation is significant because it juxtaposes political ideology and aesthetic superstition, which is equally disastrous: Pellerin becomes the object of caricature, the mockery of his art: “Pellerin, après avoir donné dans le fouriérisme, l’homéopathie, les tables tournantes, l’art gothique et la peinture humanitaire, était devenu photographe; et sur toutes les murailles de Paris, on le voyait représenté en habit noir, avec un corps minuscule et une grosse tête” (622).

On the other hand, the name Pellerin (pronounced in the same way as the French word for “pilgrim”) ironically recalls the painter’s search for the absolute,<sup>22</sup> the sacred character of art itself. Since the theme of the quest for the quintessence of beauty and the stamp of genius in painting had already been addressed in Balzac’s famous novella *Le chef-d’œuvre inconnu* (1831), the possible allusions to Balzac’s work were examined. The significant similarities are suggested by Pellerin’s devotion to aesthetic theory: “Pellerin lisait tous les ouvrages d’esthétique pour

découvrir la véritable théorie du Beau, convaincu, quand il l'aurait trouvée, de faire des chefs-d'œuvre" (91). His inability to remain true to his ideal [ **and** ] his constant need to adapt to changing circumstances [ **discredit** ] ~~discredits~~ the integrity of his artistic creation. Identifying the echoes of Balzac, Alison Fairlie emphasizes the irony with which Flaubert creates the portrait of Pellerin in comparison to Balzac's painter Frenhofer:

L'écho comporte évidemment la contre-indication: là où le Frenhofer de Balzac exprime des théories que sont censés partager auteur et lecteur, se fait adorer par les trois personnages secondaires, et montre, derrière sa tragique recherche de l'absolu, la griffe du génie, dans l'exquis pied de femme qui résiste à ses retouches, Pellerin au contraire sera le porte-parole de théories à la fois pénétrantes et contestées, et ne produira aucune trace du chef-d'œuvre tant désiré.<sup>23</sup>

[ **no new paragraphs** ] Although he is portrayed as a painter who only produces works of exemplary poor quality, Pellerin's concerns reflect the major aesthetic debates of the time, according to Fairlie: Color versus Line, Idea versus Form; Beauty and Unity versus Character and Variety.<sup>24</sup>

Déborah Boltz highlights Flaubert's thorough preparation of the chapters on artists, the artistic milieu and the Parisian art market. Flaubert did extensive research, met with art dealers and read magazines in public libraries. Not only was he well-informed, he was also familiar with the works and theories of English painters and thus discovered John Ruskin long before Proust's translation of *Sesame and Lilies*.<sup>25</sup>

Pellerin's artistic career deteriorates in the course of the novel. In the fourth chapter of the first part of the novel, which embodies the stereotypical traits of the troubled artist, the narrator informs us that at the age of fifty, Pellerin had only made sketches. In the description of his studio, the ironic intertextual reference to Balzac's novella becomes clear:

On remarquait en entrant chez lui deux grands tableaux, où les premiers tons, posés ça et là, faisaient sur la toile blanche des taches de brun, de rouge et de bleu. Un réseau de lignes à la craie s'étendait par-dessus, comme les mailles vingt fois reprises d'un filet; il était même impossible d'y rien comprendre. Pellerin expliqua le sujet de ces deux compositions en indiquant avec le pouce les parties qui manquaient. L'une devait représenter *la Démence de Nabuchodonosor*, l'autre *l'Incendie de Rome par Néron*. (92)

His studio is located in a working-class neighborhood, Faubourg Poissonnière.<sup>26</sup> The exotic oriental Turkish yatagans and the monk's cloak are clear ironic allusion to the romantic taste and cliché of the artist's studio furnishings. The possible reminiscence of Balzac's novella where the young Nicolas Poussin visits the painter Porbus in his studio<sup>27</sup> and the images of Pellerin's outdated world point to the need for a new artistic paradigm. His endless doubts and retouching, concessions to the model against his convictions [ , ] have made the portrait much worse:

Sa première intention avait été de faire un Titien. [...] Enfin la Maréchale était revenue. Elle s'était même permis des objections; l'artiste, naturellement, avait persévéré. Après de grandes fureurs contre sa sottise, il s'était dit qu'elle pouvait avoir raison. Alors avait

commencé l'ère des doutes [...]; il avait eu le courage de faire des retouches, mais sans cœur et sentant que sa besogne était mauvaise. (330)

Could this portrait, later exhibited in a store with the ambiguous title<sup>28</sup> “Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent” (356), alluding to her social position as a public woman, be interpreted as a possible ironic counterpart to Manet's *Olympia*? The reference to Titian is revealing: Manet's highly controversial painting, inspired by Titian's *Venus of Urbino*, was exhibited at the Paris Salon in 1865. It shows a nude woman posing in bed and directing her bold gaze towards the viewer. The woman depicted was identified as a prostitute by the details surrounding her, which led to shock and scandal.<sup>29</sup> Like Rosanette (whose portrait is not a nude), *Olympia* is a courtesan, a *demi-mondaine*. Unlike Pellerin, who is the parody of the modern painter, Manet introduced an authentic modernity and paid the price for “altering and playing with identities the culture wished to keep still.”<sup>30</sup>

Pellerin incessantly produces bad art, as the adjective *hideous* often appears. The narrator's comments are negative: a drawing as a gift for Mme Arnoux, “hideuse fantaisie d'une exécution médiocre” (151), the portrait of Rosanette, the portrait of Frédéric and Rosanette's dead child and the apotheosis of his bad art, the composition of the Revolution (446). The supposed immortalization of the deceased child is illustrative, as the grotesque reappears: “Le rouge, le jaune, le vert et l'indigo s'y heurtaient par taches violentes, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire. D'ailleurs, le petit mort était méconnaissable maintenant” (*ES* 599-600). Pellerin indignantly rejects Rosanette's naïve request for a likeness: “Eh ! je me moque de la ressemblance! À bas le Réalisme! C'est l'esprit qu'on peint!” (593).

Flaubert's irony is obvious: as a fervent critic of Realism, Flaubert makes Pellerin a despiser of verisimilitude, which he had confused with the mimetism attributed to the Realists. Another perspective places Pellerin close to Realism, close to Gustave Courbet, its founder: when Pellerin talks to Frédéric about the portrait of Rosanette, he complains that he was rejected at the Salon. The Salon could symbolically refer to the Exposition Universelle of 1855, where Courbet's *L'atelier du peintre* was turned down by the jury. His eleven other paintings were accepted, but this oil on canvas with the title *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, sparked an aesthetic controversy. To show his discontent, Courbet organized the famous counter-exhibition, the founding act of Realism.<sup>31</sup> Some details of the interior of Pellerin's studio could be interpreted in this context. Although Pellerin rejects realist poetics and his ideal political climate seems to be "une monarchie bien entendue" (513), Flaubert attributes to him what he considers to be the greatest aesthetic sin: socially engaged art or art in the service of a social ideology. This is the crucial point at which politics and aesthetics intersect and lead to disastrous taste. Even if Courbet was an artist whose talent was recognized by Baudelaire and Delacroix, among others, the doctrine of democratic art remains aesthetically and morally disastrous for Flaubert. The same democratic values were defended by Jules Champfleury in literature, which was to be more "democratic" after 1848.<sup>32</sup> Flaubert expresses the aesthetic threat posed by socialist art in his letter to Louise Colet:

Ô Socialistes! C'est là votre ulcère; l'idéal vous manque. Et cette matière même que vous poursuivez, vous échappe des mains comme une onde. L'adoration de l'humanité pour elle-même et par elle-même (ce qui conduit à la doctrine de l'utile dans l'art, aux théories

de salut public et de raison d'État, à toutes les injustices et à tous les rétrécissements, à l'immolation du droit, au nivellement du Beau).<sup>33</sup>

The real *bataille réaliste* revolved around the social relevance of art and the role of the artist in society. In his letter to Edma Roger des Genettes of October 30, 1856, in which he refers to *Madame Bovary*, Flaubert is unequivocal about realism:

Ai-je été vrai? Est-ce ça?

J'ai bien envie de causer longuement avec vous (mais quand et – où?) sur la *théorie* de la chose. On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court.

Significantly, Flaubert adds that his true novelistic colors have not emerged in *Madame Bovary*, but will emerge in what appears to be *L'éducation sentimentale*: “Je vous prie, néanmoins, de ne pas me juger là-dessus. La *Bovary* a été pour moi une affaire de parti pris, un thème. Tout ce que j'aime n'y est pas. – Je vous donnerai dans quelque temps quelque chose de plus relevé, dans un milieu plus propre.” He repeated the same argument in his letter to George Sand of February 6, 1876: “Et notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes.” [ **provide reference** ]

Flaubert probably believed that his aesthetic memento [ **clarify the meaning of “memento” here** ] was startlingly obvious in the description of Pellerin's most ambitious work, announced in the fifth chapter of the first part of the novel, when the meetings and interactions in Arnoux's circle were more intense: “Pellerin se disposait à un grand tableau figurant *le Génie de*

*la Révolution* » (159). It was Pellerin who led the procession of artist painters at the beginning of the Second Republic:

Il allait avec ses collègues réclamer la création d'un Forum de l'Art, une espèce de Bourse où l'on débattrait les intérêts de l'Esthétique; des œuvres sublimes se produiraient puisque les travailleurs mettraient en commun leur génie. Paris, bientôt, serait couvert de monuments gigantesques; il les décorerait; il avait même commencé une figure de la République. (439)

As if the threat of the democratic art incarnate, the workers' common artistic project, were not sarcastic enough, the crowning glory of Pellerin's artistic achievement is his 'masterpiece,' the elaborate *Génie de la Révolution*, bought by M. Dambreuse: "Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge. Frédéric, après une minute de contemplation, s'écria : – Quelle turpitude!" (446).

Frédéric uses the same word as the narrator in the remarkable commentary on the June Days: *turpitude*. It is important to emphasize the moral ugliness associated with Dambreuse's moral prostitution and, ultimately, absolute lack of taste. M. Dambreuse, who represents the corrupted upper bourgeoisie, resolves the tension between the two opposing poles of art and power in the novel by purchasing Pellerin's 'masterpiece' and sharing his terrible taste.

Pellerin's composition shows everything that Flaubert stigmatized, everything that he considered aesthetically and morally devastating. This is his ironic real allegory:<sup>34</sup> the doctrine of Progress, the fusion of religion and emotion, Christ as a symbol of humanism and humanity.

Pellerin's work, which combines the disparate elements into a grotesque amalgam, explains the analogy of two kinds of *turpitude*: politics was about *turpitudes sanglantes*, the shame of terrible, traumatic bloodshed, while in the new hideous aesthetic and artistic paradigm, moral ugliness was almost as devastating. The incongruity and absurdity of both the politics and the new art that Pellerin propagates points to the crisis of French society, which has lost its moral and aesthetic compass and is wallowing in a vulgar, distorted taste devoid of discernment. For a civilized mind, both the political and artistic outrages were not only unacceptable but also intolerable. The numbing effect of this double trauma is echoed in *L'éducation sentimentale*, as it reveals the depth of the moral and consequently aesthetic defeat. If one thinks of Delacroix's emblematic and allegorical *La Liberté guidant le peuple* as a symbol of the Revolution of 1830 (and as a self-fulfilling prophecy for Louis-Philippe and the July Monarchy), as a paradigm of official art and taste, Pellerin's *Génie de la Révolution* could not be more clearly and obviously an aesthetic catastrophe.

What about positive aesthetic examples? Apart from the descriptions of Mme Arnoux, it is the once idyllic surroundings of Fontainebleau that serve as a counterpart not only to the Parisian revolutionary backdrop, but also to the newly established concept of reality. Frédéric and Rosanette travel to Fontainebleau before the June Uprising without witnessing the horror and bloodshed. They visit the Château de Fontainebleau, the residence of the French monarchs in a beautiful landscape with adjoining forest. The transience of human life and history is summed up in a brief commentary by the narrator:

Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on

est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout; – et cette exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves. Rosanette bâillait démesurément. (479)

Flaubert uses silence and brief stillness to come to terms with the Parisian trauma. The silence here is meditative, in contrast to the famous blank space that Proust admired<sup>35</sup> and that condenses the years of the Second Empire at the beginning of the penultimate chapter of the novel.<sup>36</sup> The quiet and beautiful royal residence of Fontainebleau (although its furniture was sold after the French Revolution) represents the antithesis of the devastated and noisy Tuileries; it is a place of beauty and ancient splendor, of national and cultural memory. Free indirect discourse reveals Frédéric's impressions:

Il songeait à tous les personnages qui avaient hanté ces murs, Charles Quint, les Valois, Henri IV, Pierre le Grand, Jean-Jacques Rousseau et “les belles pleureuses des premières loges,” Voltaire, Napoléon, Pie VII, Louis-Philippe; il se sentait environné, coudoyé par ces morts tumultueux; une telle confusion d'images l'étourdissait, bien qu'il y trouvât du charme pourtant. (478-79)

[ **no new paragraph** ] It is remarkable that King Louis-Philippe is considered symbolically dead after his abdication in February 1848.

The visit to the Château is the most important, for it reveals true beauty and taste. The ekphrasis gives the impression of a perpetual apotheosis, as an implicit counterpart and antidote to Pellerin's profusion of art theories:

Les dix fenêtres en arcades étaient grandes ouvertes; le soleil faisait briller les peintures, le ciel bleu continuait indéfiniment l'outremer des cintres; et, du fond des bois, dont les cimes vaporeuses emplissaient l'horizon, il semblait venir un écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire, et des ballets mythologiques, assemblant sous le feuillage des princesses et des seigneurs travestis en nymphes et en sylvains, – époque de science ingénue, de passions violentes et d'art somptueux, quand l'idéal était d'emporter le monde dans un rêve des Hespérides, et que les maîtresses des rois se confondaient avec les astres. (477)

**[ no new paragraph ]** This description of authentic aesthetic perception conveys the impression of immobility suspended in time, evoking bucolic images reminiscent of the Golden Age. It is both aesthetic and political, as it embodies the order, beauty, and glory of France while demonstrating the transcendent quality of art in the face of human mortality.

But the idyll is no longer possible, for the irretrievable outrages of the June Days have invariably altered the perception of this *locus amoenus*. Flaubert's suggestive narrative details reveal ominous and violent signals in the description of the landscape of the forest of Fontainebleau.<sup>37</sup> Some catastrophes are greater than others. The June Days irrevocably changed Flaubert's world and its representation.

**[ abrupt ending, provide concluding statement and overview ]**

Notes

<sup>1</sup> Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, [ vol. 2] t-II (Paris: Hachette, 1883), 474.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, letter to George Sand, February 6, 1876: “Car du moment qu’une chose est Vraie elle est bonne.” All letters cited refer to *Correspondance*, Site Flaubert, Université de Rouen: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/>

<sup>3</sup> Letter to Louise Colet, May 15-16, 1852.

<sup>4</sup> Letter to George Sand, April 30, 1871.

<sup>5</sup> Letter to George Sand, April 30, 1871.

<sup>6</sup> Letter of 15 December 1867.

<sup>7</sup> Letter to Edma Roger des Genettes, January 1860.

<sup>8</sup> Letter to Mademoiselle Leroyer de Chantepie, March 30, 1857.

<sup>9</sup> Letter to Louise Colet, June 1853.

<sup>10</sup> Letter to Louise Colet, May 17, 1853.

<sup>11</sup> Michel Crouzet, “Flaubert et l’égalité,” *Mesure*, 2 (1989), 30.

<sup>12</sup> Göran Blix, “Flaubert, Tocqueville et l’écriture démocratique,” *Lectures de L’Éducation sentimentale*, Steve Murphy, ed. (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017), 315: « [ *Là* ] Là où Tocqueville craint la tyrannie de la majorité, la grande menace qui plane sur la liberté fragile des états démocratiques, Flaubert dénonce les effets funestes de la bêtise moderne sur l’art et la culture; libéraux, ils s’indignent de l’adoration du pouvoir, du culte de l’autorité, et de l’État providence; désabusés par la Révolution de 1848, chacun consacre un livre ambigu à ses ‘illusions perdues,’ *L’ancien régime et la Révolution* (1856) et *L’éducation sentimentale* (1869).”

---

See also Françoise Mélonio, “Flaubert, ‘libéral enragé’?”, *Savoirs en récits I. Flaubert : La politique, l’art, l’histoire*, Anne Herschberg Pierrot, ed. (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2010), 15-33.

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *La haine de la démocratie* (Paris: La Fabrique éditions, 2005), 61-62.

<sup>14</sup> Gustave Flaubert, *L’éducation sentimentale*, Pierre-Marc de Biasi, ed. (Paris: Librairie Générale Française, 2002).

<sup>15</sup> [ **Jonathan** ] Culler not only recognizes “the absence of a controlling narrator, speaking from the viewpoint of order,” but also emphasizes the undermining of the actual narrative stance: “Indeed, the most interesting narrative effects in Flaubert involve, almost invariably, rapid shifts of perspective which prevent one from determining who speaks or from where.” Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell U P, 1974), 110, 117-18.

<sup>16</sup> Patrick M. Bray, « ‘Les fruits secs’ : Répétition, génération et événement dans *L’éducation sentimentale* », *Lectures de L’éducation sentimentale*, 229.

<sup>17</sup> [ **See or Compare ?** ] Cf. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1852).

<sup>18</sup> Letter to Louise Colet, May 17, 1853.

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art: Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Éditions du Seuil, 1998), 22.

<sup>20</sup> Philippe Hamon, *Imageries : Littérature et image au XIXe siècle* (Paris: José Corti, 2007), 75 : “Pellerin porte le nom, très célèbre au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de la principale maison d’édition d’images d’Épinal.”

<sup>21</sup> The term “image d’Épinal” became a figure of speech for an overly optimistic view of a subject.

---

<sup>22</sup> Alison Fairlie, “Pellerin et le thème de l’art dans *L’éducation sentimentale*,” *Imagination and Language: Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert* (Cambridge: Cambridge U P, 1981), 411. See also Adrianne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts: From Image to Text* (Oxford: Oxford U P, 2000), 213: “Pellerin’s name (*pèlerin*, seeker of wisdom and truth, but also Pellerin, the creator of mass-reproduced *image d’Épinal*) reflects his ambivalent status. He is an artist, a seeker after truth and beauty; but he copies, as do all Flaubert’s practicing artists.”

<sup>23</sup> [ **Tooke**, ] *Ibid.*, 419.

<sup>24</sup> [ **Tooke**, ] *Ibid.*, 412.

<sup>25</sup> Deborah Boltz, “Gustave Flaubert et John Ruskin: L’émergence d’une référence,” *Flaubert: Éthique et esthétique*, Anne Herschberg Pierrot, ed. (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2017), 146. [ **need complete sentence** ] An excellent account on Flaubert’s note on Ruskin. Flaubert intended to obtain further information from Hippolyte Taine, an expert on English literature and culture. Proust translated John Ruskin’s *Sesame and Lilies* (1865) into French in 1906 (*Sésame et les lys* [Paris: Mercure de France]) with a long preface “Sur la lecture.”

<sup>26</sup> Bernard Vouilloux, “Les lieux de l’art: Topique, topographie et typologie des ateliers en fiction,” *Romantisme*, 202 (2023/24), 20.

<sup>27</sup> [ **reference placed after the quote** ] [ **shorten or eliminate quote** ] “Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l’atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n’était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n’atteignait pas jusqu’aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d’une cuirasse de reître suspendue à la

---

muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dresseur chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or, aux grands plis cassés, jetés là comme modèles [...] Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole qui projetait la haute verrière, dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier." Balzac, "Le chef-d'œuvre inconnu," *Le chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles* (Paris: Gallimard, 2005), 40.

<sup>28</sup> Hamon, 89-90.

<sup>29</sup> [ **reference placed after the quote** ] "The pose of the nude is essentially the same, and the nude's accessories seem to be chosen as the modern forms of their Renaissance prototypes: orchid in place of roses, cat for dog, Negress and flowers instead of servants bringing dresses from a distant *cassone*. The nineteenth century believed that Titian's Venus was a courtesan."

<sup>30</sup> *Ibid.*, [ **provide reference** ] 100: "It is the *means* of alteration which are crucial in matters of art in the nineteenth century; and even these identities, disputed and feared as they were, could have been put into a painted surface in such a way that change would have been allowed or at least comprehensible. If that did not happen in *Olympia*'s case, it was because the identities were in the surface, or on it, in such a brutal, odd, unmediated fashion." T. J. Clark, *The Painter of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton: Princeton U P, 1984), 93.

<sup>31</sup> Courbet set up his own exhibition space at 7 avenue de Montaigne next to the official Pavillon des Beaux-Arts at the 1855 Exposition universelle and called it the "Pavillon du Réalisme."

<sup>32</sup> [ **reference placed after the quote** ] "The year 1848 sparked movements for the 'democratization' of art; it conferred on realism an ideological and political identity and urgency,

---

a context in which ‘the people’ was a subject for celebration, as well as for concern, and fear.

Courbet’s images of the people brought strong reactions. He was sometimes accused of creating socialist art. [...] I don’t think 1848 created realism – it was on its way before that – but it provided the context in which realism had to be taken seriously, by its partisans and its detractors.” Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven: Yale U P, 2005), 71-72.

<sup>33</sup> Letter to Louise Colet, May 26-27, 1853.

<sup>34</sup> [ **reference placed after the quote** ] “Le désaveu de l’allégorie trouve sans doute son expression la plus célèbre dans l’évocation par Flaubert du tableau du peintre Pellerin [...] Indépendamment de la ‘turpitude’ de cette toile, l’incertitude sur son objet (la République ou la Civilisation ?) tend à inscrire une vacuité de l’allégorie. Car il y a bien allégorie, ce Christ chauffeur de locomotive dit bien quelque chose, mais quoi? Flaubert condamne sans aucun doute un certain discours politique, celui des *-ismes*, celui des utopistes et des républicains, celui de l’Égalité et du Niveau.” Jean-Louis Cabanès and Éléonore Reverzy, “Allégories réelles,” *Romantisme*, 152 (2011/12): 42

<sup>35</sup> “À mon avis la chose la plus belle de *L’éducation sentimentale*, ce n’est pas une phrase, mais un blanc. [...] ‘Et Frédéric, béant, reconnut Sénecal!’ Ici un ‘blanc,’ un énorme ‘blanc’ et, sans l’ombre d’une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d’heure, des années, des décades.” Marcel Proust, “À propos du ‘style’ de Flaubert,” *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand* (Bruxelles: Éditions Complexe, 1987), 78-79.

<sup>36</sup> [ **reference placed after quote** ] “Engouffrer toute l’histoire du Second Empire dans ce blanc, dans un effet d’absence, de négation, de silence, de vide, était assurément d’une grande audace, que l’audace esthétique de ce vaste déséquilibre narratif réalise puissamment, comme pour mémoire.” Jacques Neefs, “Le sentiment politique dans *L’éducation sentimentale*,” *Relire*

---

L'éducation sentimentale, Pierre Glaudes and Éléonore Reverzy, eds. (Paris: Classiques Garnier, 2017), 239.

<sup>37</sup> [ **reference placed after quote** ] “[...] le topos descriptif ne mime plus tant la forêt que les Journées de Juin” [ **clarify the author(s) of these quotes** ] ; also Victor Brombert, “Lieu de l’idylle et lieu du bouleversement dans *L’Éducation sentimentale*,” *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 23 (1971), 282 : « La forêt de Fontainebleau remplit cette fonction : lieu de l’évasion, elle devient toutefois aussi le lieu d’un faux enchantement, et finalement le lieu d’un retour à l’angoisse. » See Éric Le Calvez, *Flaubert topographe*: *L’éducation sentimentale: Essai de poétique génétique* (Amsterdam: Rodopi, 1997), 248.

Aux auteurs d'articles :

Toute question, proposition de modification ou correction est indiquée **en caractères gras** [ **entre crochets** ]. Les mots et les phrases éliminés ont été ~~barrés~~; les modifications sont [ *en italiques* ].

Si les modifications qui ont été apportées au texte sont acceptables, veuillez ne faire aucun changement au texte. Dans le cas où il y aura d'autres modifications à faire, ou pour fournir une réponse aux questions, veuillez faire de sorte que tout ce qui est ajouté à la version du texte que vous avez reçue soit clairement signalé par l'emploi de lettres en italiques, soulignées, d'une autre couleur, etc.

Si votre article contient des liens vers des sites web dont l'adresse URL est longue et donc difficile à utiliser, un court lien alias la remplace. Pour en savoir plus, visiter <http://z.umn.edu>

Renvoyer ce dossier en fichier joint.

#### Commentaires

Situer cette analyse par rapport aux approches des recherches sur Guyau pour éviter une focalisation trop serrée. On lit dans la première phrase que Guyau est une « figure oubliée de l'histoire de la philosophie. » Les trois premières notes suggèrent qu'il n'a pas été entièrement oublié. Entrée en matière donc à nuancer.

Contre le trivialisme : Art et démocratie dans [ *La* ] ~~la~~ *philosophie de la vie* de Jean-

Marie Guyau

Annamaria Contini

[ résumé à fournir ]

~~Introduction~~ [ selon les consignes de la revue, on ne met pas de sous-titre en position initiale

]

**J**EAN-MARIE GUYAU (1854-1888) est aujourd'hui une figure oubliée [ ? ] **voir les**

**notes** ] de l'histoire de la philosophie ; toutefois, il a exercé une grande influence sur la philosophie et la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple sur des personnalités comme Bergson, Nietzsche, Scheler, Tolstoï, Proust<sup>1</sup>. Sa proximité avec le positivisme et l'évolutionnisme d'une part, et sa capacité à devancer certains aspects du bergsonisme d'autre part,

font de lui une figure clé du processus de renouvellement qui a caractérisé la culture philosophique, littéraire et artistique de l'époque<sup>2</sup>.

La philosophie de Guyau peut être lue comme une « philosophie de la vie<sup>3</sup> ». En effet la notion de vie est le point pivot de la pensée de Guyau, le principe qui structure tous les domaines de sa réflexion (éthique, esthétique, recherches sociologiques sur la religion et l'éducation, recherches psychologiques sur l'idée de temps). La théorie de l'art et de l'expérience esthétique découle donc d'une philosophie qui considère la vie comme la réalité concrète par excellence, la seule que nous puissions saisir immédiatement en nous-mêmes par-delà les schémas étroitement intellectuels et les rigidités du dogmatisme<sup>4</sup>. Or, c'est précisément la centralité attribuée à la notion de vie qui permet à Guyau de mettre l'accent sur le caractère vital de l'art et sur la base sensible, corporelle et émotive du plaisir du beau. Dans les paragraphes suivants, nous verrons certaines des conséquences qui découlent de ce choix théorique. Si l'expérience esthétique n'est pas un passe-temps frivole, l'art n'est pas destiné à se dissiper dans l'âge de la science ; si le beau n'est pas nécessairement le fruit d'une virtuosité formelle que seule une élite restreinte peut apprécier, l'art ne sera pas compromis par l'essor des régimes démocratiques [ **omettre ces références ou expliquer leur fonction** ] (paragr. 2-3). Nous noterons en outre que la valeur sociale que Guyau attribue à l'expérience esthético-artistique renforce sa critique de *l'art pour l'art*, en l'induisant à valoriser la sincérité du réalisme contre l'artificialité du formalisme pur [ **omettre** ] (paragr. 4-5). Nous verrons cependant que, d'après Guyau, il faut distinguer le réalisme du trivialisme, soit la tendance à banaliser la réalité, en la réduisant à ses aspects les plus plats et grossiers [ **omettre** ] (paragr. 6). Nous formulerons donc l'hypothèse que, par son refus du trivialisme, Guyau entend réfuter les positions qui, en associant le réalisme à un art populaire, voyaient en lui l'inévitable conséquence d'une décadence du goût. En effet, pour Guyau, s'il est vrai [ **réviser : « s'il est vrai » « il n'est pas vraiment qu'elle ...** ] que le réalisme répond à une conception démocratique de l'art, il n'est pas vraiment qu'elle corresponde à un abaissement de l'art lui-même. Afin de faire évoluer l'art vers un réalisme bien compris, Guyau élabore une théorie du temps et de la mémoire qui, tout en dessinant

les contours d'un nouveau goût littéraire, trace une stratégie pour permettre aux masses d'améliorer la qualité de leurs expériences esthétiques [ **omettre** ] (paragr. 7-8).

### Art et vie

Dans les [ *Les* ] *problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), Guyau critique la conception – partagée à son avis par les écoles spiritualistes, néokantiennes et évolutionnistes – qui réduit l'art à un jeu désintéressé et inutile. Selon lui, le plaisir de la beauté ne s'oppose nullement au sentiment d'utilité. Dans certains « objets » tels qu'un pont, un viaduc, un vaisseau, l'utilité constitue déjà en soi un premier degré de beauté, qui « se résout tantôt dans une satisfaction de l'*intelligence*, qui trouve la chose bien adaptée à sa fin, tantôt dans une satisfaction de la *sensibilité*, qui trouve cette fin agréable et qui en jouit<sup>5</sup>. » L'architecture, qui était à l'origine un art entièrement utilitaire, conserve encore aujourd'hui cette connotation : une maison, construite et meublée avec la plus grande élégance, mais où rien ne semble avoir été fait pour la commodité de l'habitation, serait un non-sens, même sur le plan esthétique. Par ailleurs, le plaisir de la beauté ne s'oppose non plus aux besoins et aux désirs de l'individu. Chaque sensation agréable peut revêtir un caractère esthétique, à condition qu'elle ait un retentissement à l'intérieur de la conscience et qu'elle fasse vibrer toutes les cordes de notre être, y compris l'intelligence et la volonté. De cette façon, Guyau entend réévaluer le rôle joué par la sensibilité, en particulier par les sens dits « inférieurs » – le goût, l'odorat et le toucher –, montrant que le plaisir du beau plonge ses racines dans la dimension instinctuelle et émotive à laquelle appartiennent nos besoins les plus élémentaires et les plus profonds (respirer, se mouvoir, se nourrir, se reproduire) : par exemple, un verre de lait glacé, bu à la montagne après une promenade exténuante sous le soleil, c'est comme « une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille » (Guyau, *Les Problèmes* 63).

En outre, l'expérience esthétique ne se résout pas en un exercice contemplatif et passif, elle implique au contraire une stimulation générale de la vie qui accroît notre capacité d'agir. L'art lui-même est action non moins que passion, besoin réel non moins que jeu et virtuosité, car il possède

« le sérieux de la vie ». De ce côté, **expliquer ce « côté »** ] la fiction représente une limitation, [ **argument à élaborer** ] et non une condition, de la beauté artistique : Kant, Schiller et leurs successeurs prennent pour une qualité constitutive ce qui est au contraire un défaut de l'art humain, à savoir celui de « ne pas pouvoir donner la vie et l'activité véritable » (Guyau, *Les Problèmes* 30).

### **L'avenir de l'art à l'âge de la science et de la démocratie**

D'après Guyau, il est faux de penser que les progrès du savoir scientifique rendront l'art toujours plus marginal. L'art ne va pas disparaître, il conservera un rôle complémentaire à celui de la science, sa tâche sera de mettre en relief la dimension subjective et créatrice de la connaissance. À rebours des esthétiques positivistes qui voyaient dans l'art le simple produit d'un milieu, d'une société, Guyau souligne la fonction essentielle du génie : Taine explique très bien « *comment*, le génie une fois donné, la peinture italienne ou flamande a été ce qu'elle a été », cependant « il ne nous dit pas et ne peut nous dire *pourquoi* elle a été » (Guyau, *Les Problèmes* 202). Par conséquent, l'instinct créateur du génie n'est pas destiné à succomber sous l'influence de la méthode logico-mathématique de la science. Il existe plutôt une récursivité entre l'art et la science : tout comme la science ne peut pas renoncer à l'instinct créateur du génie pour formuler des hypothèses originales, l'art peut s'inspirer des lois scientifiques pour proposer une certaine vision du monde.

Guyau critique également l'idée qu'une autre menace pèse sur l'art : celle de la démocratie et de l'« américanisme ». [ **référence, définition, contexte à fournir** ] Il trouve inexact le raisonnement selon lequel l'idéal de la démocratie, c'est-à-dire l'égalité politique et même économique entre les hommes, tendrait à produire une égalité intellectuelle, laquelle produirait à son tour une médiocrité universelle destinée à tuer l'art, dans la mesure où celui-ci ne vit que par la supériorité du génie. À son avis, la démocratie ne peut ~~pas~~ [ **omettre** ] détruire ni les conditions organiques et physiologiques du génie (car la forme des gouvernements n'a pas d'influence directe sur le cerveau de l'artiste), ni ses conditions civiles et politiques. Au contraire, la démocratie peut favoriser le développement de l'art bien plus qu'un régime despotique : elle assure à l'artiste la

liberté de s'exprimer, la possibilité d'acquérir une indépendance économique et le soutien d'un cercle d'admirateurs, d'un public qui n'est pas asservi à la logique du pouvoir. Quant à la menace que représente l'américanisme, c'est-à-dire la prédominance d'un esprit trop pratique, tout industriel et mercantile, Guyau note qu'il est erroné de l'associer à la démocratie, alors qu'un tel esprit dépend davantage du caractère des peuples [ **nuancer l'emploi de ce terme** ] (Guyau, *Les Problèmes* 105-14).

En somme, l'histoire nous montre que l'art varie en fonction de changements sociaux et politiques, mais elle ne prouve en aucun cas que ces variations impliquent une décadence actuelle ou future. Dans les sociétés modernes, où les masses aussi demandent à jouir de la production artistique, il s'effectue plutôt une sorte de « division du travail » entre les artistes, qui peuvent décider à quel type de public – plus ou moins cultivé – ils préfèrent s'adresser. Toutefois, le pluralisme esthétique qui en dérive ne compromet pas le grand art : « Loin de blâmer l'existence des arts populaires, on peut s'en réjouir, car c'est précisément ce qui permet à un art plus élevé de se maintenir au-dessus d'eux » (Guyau, *Les Problèmes* 105). Guyau est persuadé que le plaisir du beau prendra de plus en plus d'importance dans la vie humaine. Puisque rien d'autre ne sépare le beau et l'agréable qu'une simple différence de degré et d'extension, la loi de l'évolution permet de prévoir l'arrivée d'une période où tout plaisir contiendrait, outre les éléments sensibles, des éléments intellectuels et moraux. Il n'y aura alors plus de séparation nette entre l'art et la vie :

La jouissance, même physique, devenant de plus en plus délicate et se fondant avec des idées morales, deviendra de plus en plus esthétique ; on entrevoit donc, comme terme idéal du progrès, un jour où tout plaisir sera beau, où toute action agréable sera artistique. [...]  
L'art ne fera plus qu'un avec l'existence ; nous en viendrons, par l'agrandissement de la conscience, à saisir continuellement l'harmonie de la vie, et chacune de nos joies aura le caractère sacré de la beauté. (Guyau, *Les Problèmes* 84-86)

Selon Guyau, ce processus peut également avoir des répercussions positives dans la sphère morale, en favorisant l'expansion de la vie individuelle dans un sens altruiste. Rappelons que Guyau oppose au dogmatisme moral une éthique sans obligation ni sanction, qui reconnaît comme seul principe régulateur la vie la plus intensive et extensive possible, c'est-à-dire plus généreuse envers les autres parce que plus riche en elle-même<sup>6</sup>. Il identifie ainsi un « équivalent » du devoir absolu et catégorique (destiné à disparaître en raison de la sécularisation progressive de la société) dans la fusion croissante des sensibilités, telle qu'elle résulterait de la prédominance progressive des plaisirs « supérieurs », dotés d'un caractère socialisant. Parmi eux se distinguent les plaisirs esthétiques, car ils présentent l'avantage de faire participer à la fois la dimension émotive et intellectuelle : grâce à eux, le lien que les individus noueront entre eux conditionnera aussi leur conduite (Guyau, *Esquisse* 126-29). Loin de perdre sa légitimité, l'art a une mission éthico-sociale rendue désormais nécessaire par le déclin des croyances traditionnelles, et par l'ascendant qu'il peut exercer sur les masses.

### **Art et société**

Dans la dernière phase de sa réflexion, Guyau élargit la notion de vie pour en étudier la dimension sociale. L'importance que prend alors la sociologie est reconnectée à un changement de paradigme : du matérialisme ingénu de la science du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui avait pour corollaire l'égoïsme de l'homme-machine, on est passé à une vision plus complexe de l'organisme vivant qui tend à en valoriser l'aspect social<sup>7</sup>. Guyau n'approuve pourtant pas les conceptions – comme celle d'Auguste Comte – qui décrètent la résolution de l'individu dans l'organisme social ; il est plus proche de la théorie de Spencer, [ **à définir et à comparer avec le « social Darwinism** » pour qui le progrès social consiste en une différenciation croissante des pensées et des actions des individus (Guyau, *L'Irréligion* 322-32). En bref, la perspective sociologique de Guyau repose sur l'idée de vie développée dans les ouvrages précédents, [ **lesquels ? préciser** ] bien que l'originalité de la vie individuelle soit désormais intégrée à sa sociabilité.

La nouvelle façon de décliner la philosophie de la vie influence également la pensée esthétique de Guyau. Dans *L'Art au point de vue sociologique*, l'expérience esthétique ne demeure plus circonscrite à la sphère de la vie individuelle, mais apparaît comme une sorte de laboratoire dans lequel expérimenter de nouvelles formes de synergie, de lien social. En effet, le poète ou l'artiste « ont pour tâche de stimuler la vie en la rapprochant d'une autre vie avec laquelle elle puisse sympathiser » (Guyau, *L'Art* 38). See Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca, NY: Cornell U P, 1974), 110, 117-18. [ **rattacher ces catégories à la "fiction"** ] [Par conséquent, de nouvelles catégories entrent en jeu : la « sympathie » (entendue comme faculté de s'identifier à la vie d'autrui), qui devient la loi constitutive de la jouissance esthétique ; la « sociabilité » (entendue comme capacité de communiquer à autrui idées, émotions, et sentiments), qui devient la norme immanente à la production artistique<sup>8</sup>.

Comme dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Guyau commence par analyser les bases physiologiques de l'émotion esthétique : ainsi revient l'exigence de dilater le territoire du beau et de l'étendre au domaine des sensations vitales qui, étant accompagnées du sentiment d'une vie plus intense et harmonieuse, se traduisent par une stimulation générale de nos facultés. Le concept de solidarité est pourtant transposé du domaine organique au domaine sociologique ; alors qu'auparavant prévalait le paradigme de l'unité (une émotion devenait esthétique si et dans la mesure où elle tendait à embrasser la totalité de la vie individuelle), c'est désormais le paradigme de la relation qui l'emporte (l'agréable devient beau lorsqu'il est en mesure de refléter la vocation sociale de la vie individuelle). Guyau annonce la sociologie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> lorsqu'il souligne que l'art est social non seulement par son origine et par son but, mais aussi et surtout par sa loi interne :

En résumé, l'art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale ; elle a

pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. *Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social.* (Guyau, *Art* 41).

C'est dans ce cadre théorique qu'il faut situer la charge polémique menée par Guyau contre la littérature des « décadents », à laquelle il attribue comme traits caractéristiques le culte du mot, l'amour exagéré de l'analyse, l'hypertrophie de la subjectivité, [ *et* ] la mélancolie. L'artiste décadent (de Théophile Gautier à Charles Baudelaire) devient le prototype d'une humanité malade, qui a perdu ses forces d'expansion, ses énergies vitales<sup>10</sup>. [ **rattacher cette discussion à l'idée de l'art pour l'art** ] Guyau retrace une corrélation précise entre l'idolâtrie de la forme et la prédominance des instincts asociaux : en faisant l'art pour l'art, on enlève à la littérature la vitalité et, en conséquence, ~~y compris~~ la capacité de susciter de la sympathie pour la vie d'autrui (Guyau, *Art* 463-94). Par ailleurs le naturalisme, qui a pourtant saisi la portée sociale de l'art, ne constitue pas non plus pour Guyau un modèle positif. Sa limite – condensée dans la théorie du « roman expérimental » de Zola – est de nous offrir une image de la société qui prétend être vraie et objective, tandis qu'il n'en relève que les aspects monstrueux et grotesques : « l'humanité semble composée de brutes, de fous, de coquins » (Guyau, *Art* 208). En outre, l'assimilation du romancier à un naturaliste qui doit observer et classer les mœurs humaines fait perdre de vue la particularité de l'art par rapport à la science, son rôle, différent et complémentaire, dans la connaissance de la réalité.

### **Entre idéalisme et réalisme : l'artiste innovateur et son public**

La critique du formalisme esthétique est reprise par Guyau dans plusieurs chapitres de *L'Art au point de vue sociologique*, surtout en référence aux transformations subies par le genre romanesque au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'exigence corrélée de définir les contours d'un nouveau goût littéraire :

Ni dans l'art, ni dans la vie réelle la beauté n'est une pure question de sensation et de forme. [...] C'est que la beauté est en grand partie action, perpétuel rayonnement du dedans au dehors. [...] Partout où l'expression se trouve, elle crée une beauté relative, parce qu'elle crée la vie. Le formalisme dans l'art, au contraire, finit par faire de l'art une chose toute *artificielle* et conséquemment morte. Flaubert, partagé entre le formalisme et le réalisme, définit très bien la recherche de la sensation choisie, qu'il croit être le but de l'art, mais qui n'en est qu'un des éléments. [...] Il faut comprendre combien la vie déborde l'art pour mettre dans l'art le plus de vie (Guyau, *Art* 87-88, 90).

Cependant, la critique du formalisme ne signifie pas une adhésion inconditionnelle au réalisme. Il est plutôt nécessaire d'intégrer le réalisme à l'autre orientation artistique fondamentale, l'idéalisme. Selon Guyau, ni le réalisme, ni l'idéalisme ne sont vrais isolément, car chacun d'eux exprime un des côtés de la vie humaine, toujours partagée entre la tendance à perfectionner la réalité, en la soumettant à un principe supérieur, moral ou intellectuel, et la tendance à analyser tous ses aspects, même les plus matériels et les plus grossiers. La limite de l'idéalisme réside dans la tendance – typique des mauvais écrivains classiques – à confondre la beauté avec la rigidité des lignes abstraites, avec la symétrie qui découle d'une simplification de la réalité. Mais l'idéal « ne vaut même, dans l'art, qu'autant qu'il est déjà réel, qu'il devient et se fait : le possible n'est que le réel en travail ; or il n'y a pas d'idéal en dehors du possible » (Guyau, *Art* 111). D'autre part, la limite du réalisme – typique des écrivains naturalistes – réside dans la tendance à reproduire la partie mécanique et prosaïque de l'existence, c'est-à-dire le plat et le monotone de la vie qui ne suscite pas notre intérêt. De cette façon, le réalisme se borne à faire une énumération vide de sens, à voir pour voir, non pour comprendre et sentir ; par suite, il ne parvient pas à saisir le réel dans sa signification complexe et changeante : « La première condition pour l'artiste, c'est de voir, – oui, mais ce n'est pas la seule. La chose importante, c'est le point de vue personnel d'où l'on voit,

l'angle sous lequel le monde visible apparaît et, il faut bien le dire, la manière selon laquelle l'*invisible* que chacun porte en soi se mêle au visible » (Guyau, *Art* 114-15).

Guyau insiste sur la nature relationnelle de la sphère esthétique-artistique qui connecte de façon créative sujet et objet, organisme et environnement, individu et société : « Représenter le monde ou l'humanité d'une manière esthétique, ce n'est donc pas les reproduire passivement au hasard des sensations, mais les coordonner par rapport à un terme fixe, le moi original de l'auteur, qui doit être lui-même, [ *et* ] [ **vérifier la citation** ] d'autre part, le raccourci le plus complet possible du monde et de l'humanité » (Guyau, *Art* 116-17). Jusque dans l'art le plus réaliste, l'artiste ne doit pas se contenter de voir et raconter le fait brut : « Être artiste, c'est voir selon une *perspective*, et conséquemment avoir un centre de perspective intérieur et original » (Guyau, *Art* 115). Par ailleurs, nous ne pouvons sympathiser avec un personnage artistique que lorsque son individualité exprime les traits dominants d'une époque, d'un pays, de tout un groupe d'autres êtres. Guyau s'accorde avec Taine pour estimer que l'œuvre la plus significative est celle qui est la plus sociale, c'est-à-dire la plus apte à représenter la société où l'artiste a vécu. Toutefois, au sein de cette convergence se creuse l'espace d'une profonde divergence : « Le génie n'est pas seulement un reflet, il est une production, une invention : c'est donc surtout le degré d'anticipation sur la société à venir, et même sur la société idéale, qui caractérise les grands génies » (Guyau, *Art* 56).

En d'autres termes, quoique conditionné par le milieu environnant, le génie artistique n'en représente pas le simple produit, puisqu'il a au contraire le pouvoir de le transformer en préfigurant de nouveaux modèles de vie sociale<sup>11</sup>. À cet égard, le rapport qui unit l'artiste au le public de ses admirateurs joue un rôle fondamental. Le génie artistique conçoit une société idéalement modifiée, créant un monde de volontés, de passions, d'intelligences qui est une sorte de spéculation sur le possible ; à partir de là, une nouvelle société peut se former, celle des admirateurs du génie, « qui, plus ou moins, réalisent en eux par *imitation* son *innovation* » (Guyau, *Art* 69). Il faut remarquer qu'il ne s'agit pas d'une imitation passive : d'un côté, l'impulsion de l'innovation se retrouve dans le public même, bien qu'à un degré moins intense et moins élevé ; de l'autre, la jouissance

esthétique présente toujours un caractère actif, parce que s'identifier avec l'artiste veut dire imiter également sa disposition à créer et à innover, en expérimentant à titre personnel la possibilité de transformer l'existant. Dans une société démocratique, où les individus peuvent s'associer librement entre eux et former des groupes avec d'autres personnes qui adhèrent aux mêmes idées, aux mêmes valeurs morales ou esthétiques, l'art ne se limite pas à exposer un modèle de créativité ; il éduque aussi à la créativité, renforçant une potentialité inhérente à chacun de nous et fournissant à celle-ci les moyens de s'exprimer.

### **Distinction du réalisme et du trivialisme**

Comme nous l'avons déjà vu, pour Guyau, il est nécessaire que « l'idéal et le réel soient pénétrés tous deux l'un par l'autre [...] » Guyau, *Art* 111). La tâche du génie, c'est d'équilibrer deux tendances : celle qui porte l'artiste vers les harmonies, les consonances, et celle qui le pousse à transporter dans le domaine de l'art la vie sous tous ses aspects, avec toutes ses dissonances et ses laideurs. Guyau plaide en faveur d'un réalisme « bien compris », qui conduit l'artiste « à faire de plus en plus grande dans son œuvre la part de la nature telle qu'elle est » (Guyau, *Art* 122). À son avis, la sincérité dans l'art grandira nécessairement avec les progrès de l'esprit scientifique, qui rendra le public de plus en plus capable de raisonner, d'examiner de façon critique la cohérence et la vraisemblance des images fournies par l'artiste. Cependant, pour comprendre le rôle des dissonances et des laideurs dans l'art, il faut les considérer non pas en tant que pures sensations, mais en tant que moyens d'expression, c'est-à-dire en tant que formes extérieures des misères et des limitations inhérentes à la vie. **[ qui parle ici ? à préciser ]** Or, puisque le progrès de l'art « se mesure en partie à l'intérêt sympathique qu'il porte aux côtés misérables de la vie, à tous les êtres infimes, aux petites et aux difformités », l'introduction du laid dans l'œuvre d'art réaliste doit s'expliquer surtout par des questions morales et sociales. Cela signifie qu'il ne faut pas s'en tenir à la reproduction littérale de la réalité, ni se complaire dans les aspects les plus laids de la réalité elle-même. D'ailleurs, il y a toujours du conventionnel et du symbolique dans l'art. Zola aussi, qui

prétend subordonner le « cerveau » au « ventre », ne peut s'empêcher de transfigurer parfois les choses les plus humbles : par exemple, dans la *Joie de vivre*, le vieux secrétaire de la maison est peint de telle sorte que ce meuble prend une vie à lui.

Guyau semble vouloir réfuter les positions critiques qui, dans ces années-là, avaient souvent associé le réalisme à un art vulgaire, y voyant les conséquences néfastes d'une décadence du goût inévitablement produite par un système démocratique<sup>12</sup>. Il s'agit en somme de répondre à une objection déjà envisagée dans les *Problèmes de l'esthétique contemporaine* : « Les masses étant appelées à toutes les jouissances de l'art et devenant aujourd'hui les véritables juges du beau, l'art même ne tendra-t-il pas à s'abaisser pour se mettre au niveau de la foule ? » (Guyau, *Problèmes* 104). Guyau admet que les classes populaires préfèrent les œuvres d'art dans lesquelles sont représentés des sentiments « énergiques », moralement moins élevés mais plus faciles à stimuler (comme l'amour sensuel ou la vengeance). Par exemple, dans le sud de l'Italie, **[à qui attribuer cette généralisation ou stéréotype]** on aime les histoires de brigands ; en France, on goûte la littérature de cour d'assises. **[est-ce Guyau qui parle dans le reste du paragraphe ?]** ? Donc si, en général, l'art est un excitant des passions, la littérature réaliste – dans la mesure où elle s'adresse aussi à un public populaire – tend à susciter des émotions intenses en faisant appel à des passions élémentaires, primitives (haine, colère, jalousie, envie, etc.) qui, pour la masse sociale, sont les plus aptes à susciter cette intensité. Mais, de cette façon, l'art manque à son devoir le plus constitutif, à savoir d'éduquer la sensibilité, de développer la capacité émotive en promouvant son incorporation à l'intelligence et à la volonté. Pour protéger le réalisme de ses propres excès, Guyau le distingue soigneusement du « trivialisme » :

Le réalisme bien entendu est juste le contraire de ce qu'on pourrait appeler le *trivialisme* ; il consiste à emprunter aux représentations de la vie habituelle toute la force qui tient à la netteté de leurs contours, mais en les dépouillant des associations vulgaires, fatigantes et parfois repoussantes. Le vrai réalisme consiste donc à dissocier le réel du trivial

[...]. Il s'agit de rendre de la fraîcheur à des sensations fanées [...] ; et pour cela le seul vrai moyen est d'approfondir le réel, d'aller par-delà les surfaces auxquelles s'arrêtent [ **d'*habitude*** ] ~~d'*habitudes*~~ nos regards [...]. Aussi l'art réaliste est-il plus difficile que celui qui cherche à éveiller l'intérêt par le fantastique (Guyau, *Art* 130).

Selon Guyau, il y a divers moyens d'échapper au trivial, d'embellir la réalité sans la fausser ; ces moyens, qui représentent « une sorte d'idéalisme à la disposition du naturalisme même », consistent à « éloigner les choses ou les événements soit dans le temps, soit dans l'espace, par conséquent à étendre la sphère de nos sentiments de sympathie et de sociabilité, de manière à élargir notre horizon » (Guyau, *Art* 132). En ce qui concerne le déplacement de l'imagination dans l'espace, Guyau suggère de reporter les événements dans des milieux ou des pays plus ou moins inconnus de nous, voire exotiques. Mais les réflexions sur l'effet produit par l'éloignement dans le temps nous paraissent plus intéressantes encore, car elles renvoient à l'effet esthétique de la mémoire elle-même.

### **L'effet esthétique du souvenir**

Le caractère créatif de la mémoire est également mis en évidence par Guyau dans un ouvrage posthume, *La Genèse de l'idée de temps*, qui réunit deux articles parus dans la *Revue philosophique*, respectivement en 1880 et en 1885 : « La mémoire et le phonographe » et « L'évolution de l'idée de temps dans la conscience<sup>13</sup> ». L'approche de Guyau est novatrice : en critiquant aussi bien la doctrine kantienne du temps comme forme *a priori* de la sensibilité que les théories formulées par la psychologie associationniste et évolutionniste, il considère l'idée de temps comme le résultat d'un artifice de perspective qui requiert l'intervention d'une pluralité d'éléments, et où il convient de distinguer la *forme* statique du temps de son *contenu* dynamique et vivant. Alors qu'on doit la première à l'imagination passive et purement reproductrice, on doit le second à l'activité exercée par le mouvement et la volonté ; seule cependant la synthèse des deux produit

l'expérience de la durée. Plus précisément, si la forme du temps se construit en projetant la durée dans l'extension, la succession temporelle se déploie à son tour comme la projection de l'intervalle qui sépare le besoin de sa satisfaction effective ; et, puisque la réalisation d'un désir exige un effort moteur, le contenu dynamique de l'idée de temps dépendra lui aussi d'une représentation de type spatial. En ce sens, le futur est ce qui est devant le sujet, le passé ce qui est derrière lui : avant Proust<sup>14</sup>, Guyau définit le temps « comme une quatrième dimension des choses qui occupent l'espace » (Guyau, *Genèse* 71).

La mémoire est à son tour un art, puisqu'elle implique également toute une série d'artifices de perspective : se référant à une littérature scientifique consacrée à des thèmes alors très en vogue (comme celui de la fausse reconnaissance), Guyau souligne que le souvenir est issu d'un processus reconstituteur dont le caractère majeur est la déformation, la métamorphose – processus d'esthétisation qui est à l'origine de la poésie du temps :

La poésie du temps, avec ses illusions, vient d'abord de ce que nous *idéalisons* les choses passées. Un idéal est une forme qui ne conserve que ce qu'il y a de caractéristique et de typique, [ *avec* ] ~~avec~~ élimination des détails défavorables et augmentation d'intensité pour les détails favorables ; or le temps, par lui-même et par lui seul, est un artiste qui idéalise les choses. En effet, nous ne nous rappelons des choses passées que les traits saillants et caractéristiques ; les menus détails, qui se font opposition les uns aux autres, disparaissent par cela même, il ne surgit que ce qui eut de la force, de l'intensité, de l'intérêt (Guyau, *Genèse* 107).

Dans *L'Art au point de vue sociologique*, ce thème est développé au point de vue d'une esthétique du souvenir. Dans ce contexte apparaissent les profondes connexions qui relient les procédures artistiques aux stratégies de la mémoire. D'un côté, l'imagination artistique travaille sur le fonds d'images fourni à chacun de nous par la mémoire : l'art du poète ou du romancier consiste

en grande partie à éveiller en nous des souvenirs, car nous ne sentons guère le beau que quand il nous rappelle quelque chose. De l'autre côté, il y a dans le souvenir quelque élément d'art. En effet, on peut définir le souvenir comme un jeu de l'imagination ayant pour objet le passé. Le souvenir ne fait pas que transformer les choses, les rendre plus belles, en mettant en relief leurs caractères les plus significatifs et les plus riches de suggestions ; il est aussi « comme un jugement porté sur nos émotions », c'est-à-dire une sorte de principe sélectif qui filtre et donc reconfigure la réalité, en instaurant de nouveaux réseaux de rapports.

En outre, la valeur esthétique du souvenir dépend du fait qu'il est une classification spontanée des choses ou des événements :

La goutte d'eau ne se sent pas couler, quoiqu'elle reflète successivement tous les objets de ses rives : c'est qu'elle ne garde l'image d'aucun. Qui donc nous donnera ces points fixes nécessaires pour fournir la conscience du changement et la notion du temps ? c'est le souvenir, c'est-à-dire tout simplement la persistance d'une *même* sensation ou d'un même sentiment sous les autres. D'habitude, les diverses époques de notre vie se trouvent dominées par tel ou tel sentiment qui leur communique leur caractère distinctif et saillant (Guyau, *Art* 137).

Guyau infléchit ainsi le réalisme vers une nouvelle sensibilité et un nouveau goût littéraire. En particulier, les réflexions de Guyau nous semblent anticiper – bien qu'encore à l'état embryonnaire – certains aspects de l'esthétique proustienne<sup>15</sup>, comme par exemple : la critique d'un prétendu réalisme, qui croit reproduire fidèlement la réalité alors qu'il n'en offre qu'une surface vide, et la critique parallèle d'un idéalisme qui tend à généraliser et à abstraire les données sensibles sans en assurer une véritable connaissance ; la nécessité d'établir à la fois une nouvelle forme de réalisme, qui cherche à retrouver nos impressions premières, et une nouvelle forme d'idéalisme, qui

cherche à remonter à l'essence des choses ; la valeur esthétique de la mémoire, qui joue un rôle crucial dans les processus de création artistique<sup>16</sup>.

De cette manière, un lien singulier semble se tisser entre le goût littéraire d'un philosophe-poète comme Guyau<sup>17</sup> et celui d'un romancier-philosophe comme Proust.

## Conclusions

Guyau est convaincu que les grands poètes, les grands artistes « redeviendront un jour les grands initiateurs des masses, les prêtres d'une religion sans dogme » (Guyau, *Art* 221). Toutefois, il ne considère pas que l'art, dans l'intention d'impliquer un public toujours plus nombreux, doive préférer la société des vicieux à celle des honnêtes gens, en nous poussant à sympathiser avec les passions les plus instinctives et les sentiments plus grossiers. Une conception démocratique de l'art ne doit pas tant étendre les limites de la sociabilité que permettre aux masses d'expérimenter les émotions esthétiques les plus élevées, d'accroître la qualité des rapports de sympathie qu'elles peuvent entretenir avec l'artiste et le monde de l'œuvre. L'insistance de Guyau sur la poésie du souvenir comme antidote au trivialisme s'explique alors par le fait que le souvenir est lui aussi « une forme de la sympathie, la sympathie avec soi-même, la sympathie du moi présent avec le moi passé » (Guyau, *L'Art* 132). Guyau nous offre en somme l'image utopique d'un art qui, à partir de l'effet esthétique du souvenir, permette à tous de faire l'expérience du « sentiment sérieux et profond d'une vie individuelle accrue par la relation sympathique où elle est entrée avec la vie d'autrui, avec la vie sociale, avec la vie universelle » (Guyau, *Art* 13).

*Dipartimento di Educazione e Scienze Umane, Università di Modena e Reggio Emilia*

---

<sup>1</sup> Voir Annamaria Contini, « Nietzsche lecteur de Guyau », *Jean-Marie Guyau : Esthétique et philosophie de la vie* (Paris : L'Harmattan, 2001), 283-309 ; Ilse Walther-Dulk, *De Guyau à Proust* (Weimar : Jonas Verlag, 2008) ; Jordi Riba, *L'Effet Guyau* (Paris : L'Harmattan, 2013) ; Arnaud François, « La “Morale ouverte” de Bergson et la “morale sans obligation ni sanction” de Guyau », *Considérations inactuelles : Bergson et la philosophie française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Shin Abiko, Hisashi Fujita et Yasuhiko Sugimura, dir. (Hildesheim : Olms Verlag, 2017), 157–70 ; Olivier Agard, « Autour de la réception de Jean-Marie Guyau en Allemagne », *Die Lebensphilosophie zwischen Frankreich und Deutschland*, Olivier Agard, Gerald Hartung et Heike Koenig, dir. (Baden-Baden : Ergon Verlag, 2018), 87–106 ; Annamaria Contini et Jordi Riba, dir., *Jean-Marie Guyau notre contemporain* (Lyon : ENS Éditions, 2023).

<sup>2</sup> Voir Jordi Riba, *La Morale anomique de Jean-Marie Guyau* (Paris : L'Harmattan, 1999) ; Philippe Saltel, *La Puissance de la vie* (Paris : Les Belles Lettres, 2008) ; Laurent Muller, *Jean-Marie Guyau ou l'éthique sans modèle* (Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2018).

<sup>3</sup> Annamaria Contini, « La Philosophie de la vie en France : À partir de Jean-Marie Guyau », *Revue philosophique de Louvain*, 119.2 (2022), 177–202.

<sup>4</sup> Jean-Marie Guyau, *L'Irréligion de l'avenir : Étude de sociologie* (Paris : Alcan, 1887), 436-38.

<sup>5</sup> Jean-Marie Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* [1884] (Paris : Alcan, 1935), 15.

<sup>6</sup> Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* [1885, 1890<sup>2</sup>, [ **éliminer cette note dans la note 6 ; la mettre dans la note 6** ] revue et augmentée], Jordi Riba, éd. (Paris : Payot, 2012, avec les textes de Nietzsche et de Kropotkine).

<sup>7</sup> Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* [1889, posthume], Annamaria Contini et Stéphane Douailler, éd. (Paris : L'Harmattan, 2001), 9-13.

<sup>8</sup> Voir Ilse Walther-Dulk, *Materialien zur Philosophie und Ästhetik Jean-Marie Guyaus* (Hamburg : Brigantine, 1965) ; Frank J. W. Harding, *Jean-Marie Guyau (1854–1888), Aesthetician and Sociologist. A Study of His Aesthetic Theory and Critical Practice* (Genève : Librairie Droz, 1973).

<sup>9</sup> Nous pensons, en particulier, à la sociologie de l'art de Pierre Francastel et de Jean Duvignaud. Mais son influence est déjà sensible plus tôt (et pas seulement en France) dans les théories qui soulignent la dimension sociale de l'art [ . *Voir*, ]:-voir, par exemple, Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* [1897], Teodor de Wyzewa, trad. et éd. (Paris : PUF, 2006). Sur le rôle joué par Guyau dans la fondation de l'esthétique sociologique, voir Harold A. Needham, *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Honoré Champion, 1926), 243-57 ; Jan Mukařovský, *Il Significato dell'estetica* [1966], Sergio Corduas, trad. et éd. (Turin : Einaudi, 1973), 6, 99, 104-6 ; Dirk Hoeges, *Literatur und Evolution : Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert : Taine, Brunetière, Hennequin, Guyau* (Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1980).

<sup>10</sup> Dans son interprétation de la littérature des décadents, Guyau est influencé par la lecture d'un ouvrage de Paul Bourget, les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), où la *décadence* est décrite à la fois comme phénomène littéraire et comme nouvelle sensibilité caractérisant la société européenne du temps.

<sup>11</sup> La critique de Guyau vise également la méthode biographique de Sainte-Beuve, et sa conviction qu'une analyse attentive de la vie d'un artiste doit délivrer la clé d'accès à l'œuvre. Selon Guyau, l'existence pratique constitue seulement l'enveloppe la plus extérieure et la plus éphémère de la vie d'un artiste, dont l'essence se dissimule à l'intérieur de l'œuvre : chez un véritable créateur, c'est l'œuvre qui explique l'existence, et non l'inverse. Guyau anticipe ainsi les raisons qui pousseront Proust à stigmatiser la confusion, pratiquée par Sainte-Beuve, entre le moi *superficiel* et le moi *profond* d'un auteur [ . *Voir* ] :-ef. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre, éd. (Paris : Gallimard, 1971).

<sup>12</sup> Voir par exemple les critiques rapportées par Louis de Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées : L'Art de la démocratie, Causes de Décadence, Le Salon de 1865, L'art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine* [1866] (London : Forgotten Books, 2016).

---

<sup>13</sup> Jean-Marie Guyau, *La Genèse de l'idée de temps* (Paris : Alcan, 1890). Il existe des similitudes remarquables entre plusieurs thèses présentées dans cet ouvrage, publié posthume par Alfred Fouillée, et celles que l'on trouve dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson (Paris : Alcan, 1889). Voir à ce propos Renzo Raghianti, « Décomposer un texte : *La Genèse de l'idée de temps* de Guyau », in Jean-Marie Guyau, *La Mémoire et l'idée de temps*, Renzo Raghianti, éd. (Paris : L'Harmattan 2011), 5–32.

<sup>14</sup> Proust utilise cette même expression dans *Du côté de chez Swann*, où l'église de Combray est définie comme « quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimension – la quatrième étant celle du Temps [...] » : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié, éd. (Paris : Gallimard, 1987-1989), I : 60 ; voir aussi IV : 623. Sur cette question, nous renvoyons à Ilse Walther-Dulk, *Proust, Guyau et la poésie du temps : Une recherche d'empreintes* (Weimar : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2006).

<sup>15</sup> L'hypothèse d'une influence directe de Guyau sur Proust est confirmée par le témoignage de Robert de Billy, qui évoque les discussions passionnées que, à l'époque de leurs études universitaires, il eut avec Proust sur Guyau et Fouillée : Robert de Billy, *Marcel Proust : Lettres et conversations* (Paris : Éditions des Portiques, 1930), 24.

<sup>16</sup> Ces thèmes sont principalement abordés dans *Le Temps retrouvé* : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV.

<sup>17</sup> Voir Jean-Marie Guyau, *Vers d'un philosophe* [1881] (Paris : Alcan, 1896).

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

Comments

This very interesting close reading of Dumas's travelogue raises several other interesting questions:

1) Is there any reference in the *Voyage* to the notion of "terroir"? 2) is there anything analogous to the *Voyage* in the rest of Dumas's writing? 3) Are there pertinent studies on Dumas's double identity (French and Caribbean)?

## French Tongues in the Caucasus: An Exercise in Taste and Translation

Janet Beizer

Travel was and will always be about exclusion.

Intan Paramaditha

[ **abstract to come** ]

ALEXANDRE DUMAS'S 1859 TRAVELOGUE about his journey to the Caucasus is historically and epistemologically situated somewhere between narratives of the 17th-18th-century Grand Tour and those of our contemporary cultural moment, split between privileged tourist chronicles and global accounts of border and migration crises. It is worth rereading *Voyage au Caucase* today both for its consistent if unwitting unearthing of the deeply planted

seeds of modern imperialism and nationalism and for its flashing observations of its own part in the sowing. If modern travel writing, in the most frivolous sense of the term, inevitably raises questions of esthetic and ethical taste – the good, the bad, and the ugly – it also engages freely with the subject of sensorial taste – the delicious and the disgusting – that, for the past few centuries, has never been far behind.<sup>1</sup> [ **several “that”s in the next few lines** ] And if more fraught discourses about mobility today have as prime mover overarching problems of war and displacement, borders and refugees, they, too, more specifically come to rest on the tongue and its urgencies of hunger, alimentary hospitality and inhospitality, and linguistic barriers. I will show, reading Dumas, that the questions of spirit and body on the road that are so often centered on what is taken in through the portals of the senses – most frequently the eyes and the mouth – come especially to focus on orality, and that the mouth, as the site of apprehending the world and of negotiating exchanges with it, relies heavily on the tongue as organ of both taste and language. In the pages that follow I rely upon Dumas’s text to help us sample one early story about the conjoined operations of taste and language in global processes of mobility and its impediments.

### **The Voyage In**

In late 1858, Alexandre Dumas set out for the Caucasus. He wrote a memoir of the journey synchronically as it unfolded; the volume was published soon after his return to Paris in early 1859 as *Voyage au Caucase*.<sup>2</sup> A large part of Dumas’s travelogue is devoted to how he was feasted and fested across the region, and hosted in lodgings ranging from palaces and embassies to shepherds’ huts and mountain hovels. His commentary offers an unexpected twist on reported traditions of the lavish hospitality and intricate rules of dining and wining in Georgia and the greater Caucasus. I would go so far as to say that Dumas’s *Voyage au Caucase* turns out to be a

more dependable source for what it reflects about French gastronomic traditions and their attendant presuppositions and prejudices than for what it reveals about Georgian culinary rites. This means that his travelogue is much more a *passage through* than a *focalization on* the Caucasus. The common American riddle about why the chicken crossed the road is apt here, *mutatis mutandis*, and has much the same answer. Dumas, it would seem, passed through Georgia to get back to Paris. Of course, I exaggerate; there would be no Caucasus travel narrative to speak of if the Paris end goal blocked all sights and observations along the way. So let me be clear: my claim is not that Dumas provides less than ample descriptions of local Georgian fare and its ritual presentation, but rather, that his often-reiterated sense of the superiority of the French table overpowers his reception of its Georgian counterpart and makes him a less than reliable narrator of food traditions indigenous to other cultures. My observations on Dumas's travelogue raise larger questions about how we are to grasp the alimentary habits and rituals of others. Who is reporting, through what filter? How can we know the viewer from the view, the taster from the taste?

Dumas, better known as the author of blockbuster novels, even in his *Voyage* is a consummate novelist and a confident swashbuckler made in the image of his romantic French heroes.<sup>3</sup> He was, we know, a staunch son of metropolitan privileged France despite (or perhaps following) a more complicated heritage as illegitimate grandson of an enslaved woman of African descent and a French aristocratic planter in Saint-Domingue.<sup>4</sup> Dumas was a loyal upholder of French cultural traditions, the alimentary prime among them. He would go on to write a massive gastronomic work, *Le grand dictionnaire de cuisine*, a brick that presents close to 600 large-format pages of illustrated text.<sup>5</sup> The 'dictionary' is part encyclopedia, part cookbook, part history, and coincident display of its author's tremendous culinary knowledge

and prowess. This volume, technically begun in 1869 but prepared over many preceding years by the collection of recipes and vignettes, was published posthumously in 1873 due to the fraught political conditions surrounding its completion in 1870, not to mention the author's death this same year. Dumas already alludes to this work-to-be in his *Voyage* of a decade earlier; he intended it to provide a financial cushion for his old age, and the laurels on which he would rest his identity and his legacy. It never received the widespread attention he expected (though culinary visionaries Alan and Jane Davidson translated an abridged English version of it in 1978).<sup>6</sup> I close my overview of the Caucasus book with this nod to Dumas's culinary compendium for its culminating evidence of a lifelong obsession with gastronomy and a consuming curiosity about what today we'd call global foodways – both of which were firmly rooted for him, however – like his *Voyage* – in French traditions.

### **On hospitality**

From the outset of his journey across the Caucasus, Dumas marvels at the generosity of his various hosts. Invited ostensibly to tea by the commanding officer in a village on the Caspian, he and his companions are served a lavish Tatar supper of pilaf, shashlik, pears, grapes, and watermelon. The pan-regional dish of shashlik is the single food to win high praise from the French epicure: “C’est tout simplement la meilleure chose que j’aie mangée dans tout mon voyage” (Dumas 32). Whether presented in copious elegance, served frugally in humble surroundings, purchased roadside like an avatar of street food or improvised by the writer (who in one notable instance, for lack of a proper brochette, extends the meat-laden barrel of a rifle over coals), shashlik is his meal of choice during the Caucasian journey.

The sumptuous feasts that often welcome this Occidental (for this is how he defines himself) reassure him that “cette hospitalité orientale tant vantée” is one of the few worldly things that do not lose their luster when experienced up close (Dumas 30). Its defining features are given as munificence – often to the point of self-privation on the host’s part – excess, and opulence. We hear of local residents who turn themselves out of their rooms to give the visitors the choicest accommodations;<sup>7</sup> there are spotlights on a poor family that manages to offer the travelers good wine and succulent shashlik, and a new friend who strips off his pants on the spot and gifts them to Dumas when the author requests a look at their tailoring (Dumas 152, 31-32, 233-34). This last example is particularly revelatory in its rhetorical context. Dumas protests that Badridzé, the pants-giver, is literalizing the metaphor that describes a generous man as one who “donnerait jusqu’à sa culotte” – which, for the Westerner, should remain a figure of speech. But Badridzé [ *does not* ] ~~doesn’t~~ understand Dumas’s reluctance to accept the intended gift; he assures the Frenchman that the pants are almost brand new, never worn before that day. Besides, he continues (shifting metaphors), “chez nous, c’est un honneur de boire dans un verre où un ami a bu” (Dumas 233-34).

That the concept of hospitality is figured in Georgian culture as an intimate sharing of objects and experiences, even a coalescing of beings, and wrapped in vestimentary or alimentary metaphors that slip easily into and out of literalization, is surprising for Dumas, and significant to our understanding of a certain confrontation of values: his ingrown perceptions of sociability as a kind of handover or transfer of property encounter a vastly different sociability that is declined, instead, “sur le mode de l’entre-deux,” as André Benhaïm has elsewhere formulated what he qualifies as a Mediterranean ethos of hospitality.<sup>8</sup> If, for Dumas, hospitability has a proprietorial bias and is entrenched in a change of ownership, for the Georgians and other Caucasians he

meets – especially in the highlands – it is epitomized by an encompassing and often bodily engagement of the self with the other that might be boiled down to what passes through and to the mouth.

In a waystation in the northwest region of Imereti, the traveler witnesses a prince and his two henchmen similarly sharing their wine from a single glass. And in a stable serving as hostel on the road to the port of Poti on the Black Sea, a Turkish grain merchant extends, with unwashed hands, a chicken wing and a bit of filet torn off a poor bird that he has laboriously plumed, boiled, and manually dissected, the proffered meat perched on a ragged piece of stale dark bread.<sup>9</sup> Despite his disgust, Dumas understands that [ *he would* ] ~~he'd~~ be transgressing sacred rules were he to refuse. He overcomes his repugnance just enough to swallow the offering, then finds a way to reciprocate by attempting to share with this man a pitcher of wine bought from an itinerant peddler (Dumas 381-84). Although the Turkish merchant and his companions, Muslims all, decline the wine, the Frenchman has begun to fathom the local laws of sociability, if not necessarily to respect them. During his ten days in Poti (a small port on the Black Sea) at the end of his journey, Dumas and his peers prepare a succession of dinners for his new friends with local game they hunt and fish they catch. He continues to return the founding hospitality of the Turkish merchant (whose route has coincided with his own) by sending him dishes from the French table. Dumas slyly discloses to the reader his lack of disclosure to the Muslim merchant about the components of the gifted dishes: “Il mangeait de tout: de la matelote, sans s’apercevoir qu’elle était au vin, du chou, sans remarquer qu’il était au lard” (Dumas 406). This gleefully recounted dinner might in fact be represented as a poisoned gift, a conscious transgression of the Halal laws Dumas knows the merchant observes.

### **Interlude: a tale of two shashliks**

*Voyage au Caucase* is framed by shashlik. The *gastronome*-writer all but opens with the earlier-cited ode to the dish, and passes on instructions from the poor Armenian family who first fed it to him. The recipe for marinating knobs of lamb filet in onions and seasoned vinegar, grilling them *en brochette*, and dusting them with sumac is offered by Dumas as a sort of *amuse-bouche* or advertisement for his culinary opus to come (Dumas 31-32). He invokes shashlik once again shortly before the book's end. In the closing frame, however, Dumas reclaims shashlik: he implicitly appropriates it as French, naming it "improved shashlik" (*chachlik avec amélioration*, Dumas 401), and featuring it in a seven-course French dinner that he prepares for the locals and his travel companions in Poti while awaiting transport for the journey home. For his invented amelioration, Dumas leaves the lamb filet whole rather than cutting it into nuggets. He threads the filet on a skewer, seasons it, and has it held down over the fire upon a cooking stone by the local butcher's boy, Vassili (whom the Frenchman has engaged as his temporary kitchen helper and, more pointedly here, his human rotisserie). When the outside of the meat is golden brown, Vassili, armed with Dumas's sharpest Turkish dagger, slices off the surface to be served immediately. They carry on until the entire filet is browned and carved. Dumas recommends to readers that discriminating palates eat this perfected shashlik with butter and chopped parsley – a bit like French recipes for *escargots* or a *poêlée de champignons* (Dumas 401). And so the Armenian-Georgian-Turkish-Russian shashlik is Frenchified. Translated and enhanced – dubbed *chachlik avec amélioration* – it is rendered apt for the French tongue.

### **Interlude: Vassili**

If Vassili is only a bit player in Dumas's culinary adventures and his larger travel narrative, he calls for spotlighting precisely because of his subordinate status. The Georgian, a native of Gori (later to become infamous as Stalin's birthplace), walks onto the scene when Dumas and his party are detained in the town of Poti when they miss their boat and are obliged to linger until the next one. Trying to make the best of his forced accommodation in a paltry room at the local butchery-grocery in this forsaken, muddy town without a proper hotel and restaurant, Dumas occupies himself with writing and with remedying the lack of food suited to his epicurean tastes. From among the six domestic workers in the establishment, he [**picks**] ~~plucks~~ one, Vassili, who is notable for his youth, his strength, his attractiveness, and his capabilities: "Il y en avait un qui se distinguait par son activité et sa vigilance. C'était un beau et vigoureux garçon de vingt-deux ou vingt-trois ans, nommé Vassili" (Dumas 399). Vassili, who appears to be a quick learner and a compliant jack-of-all-trades, becomes Dumas's general lackey during the ten-day sojourn in Poti. (While it is tempting to play on the homophonic resonances of his name with the word "vassal," identical in French and English, the Slavic origins of the name link it rather differently to "king," reminding us once again of the dangers of cultural and linguistic projection).

When a new departure date for France (via the larger harbors of Trebizond and Constantinople) is imminent, the Frenchman invites Vassili to accompany him home as his servant, to the young man's great joy. The voyage back to France, much postponed for Dumas, is infinitely more complicated for the young Georgian, who is subordinate not only to his new master, but also to the Russian state, which had annexed Georgia in 1801. The Frenchman has had to work out the logistics of rebooking passage for his party, not to mention arranging the conveyance of his thirteen voluminous items of baggage, but the Georgian has no passport and [**not enough**] ~~insufficient~~ time before Dumas's newly scheduled departure to return to his Gori

birthplace to set in motion the acquisition of one. He devises a wily plan to travel with Dumas from Poti to Trebizond on a friend's passport, where they could gain passage on a French-owned ship with authority to respect the inclusion of a servant allowed on Dumas's passport. But Vassili's strategy is foiled when a jealous friend betrays his falsified identity and illegitimate Georgian passport to the Russian authorities. No sooner is the Georgian embarked, with Dumas, on the first stage of the crossing to France than the boat is boarded by a troop of Russian soldiers who remove him to Georgian soil.

This anecdote is eerily prognostic of contemporary accounts of deflected border crossings, interrupted immigrations, and impeded mobilities. As Intan Paramaditha summarizes the twenty-first century state of affairs, "the categories produced by global travel discourse – expats, exiles, migrants, refugees, tourists – contribute to how one experiences mobility, whether they would encounter bridges or barriers, hospitality or displacement."<sup>10</sup> Analogously, the citizen of Second Empire France Alexandre Dumas, traveling on a legitimate passport that magnanimously includes an unnamed valet, and the Georgian plebeian Vassili X, traveling under a false name on a borrowed passport, may have boarded the same boat at the same time, but they do not have equal footing. Although [ *Dumas later offers* ] ~~we shall later have~~ a few more sentences ~~from Dumas~~ about Vassili, we will never hear his story as he himself experienced it; it remains within the purview of a wealthy Frenchman's account of his efforts to acquire a Georgian servant. I, like many contemporary readers, may be curious about the Georgian's path, but to no avail; Vassili's voyage does not qualify as a travel narrative. At the (only apparent) risk of anachronism, I borrow Paramaditha's words about travel under the regime of neoliberal cosmopolitanism in the twenty-first century to describe retroactively travel disparities in highly hierarchized mid- nineteenth-century Eurasia: "When neoliberal cosmopolitanism becomes the

dominant frame, some traveling bodies are erased, and certain forms of mobility do not count as stories of travel, or stories *that* travel” (Paramaditha 8).

### **French cuisine and its others**

The farther Dumas travels from Paris, along narrow unpaved roads and unbridged rivers forded on foot or horseback, the farther back he is led, in his perceptions, to France. [ **Revise the following sentence** ] There is an uncanny passage to the depths of the unknown that evokes the old and familiar at its dark heart.<sup>11</sup> So his forays into the underground *qvevri* system basic to Kakhetian oenology carry him back to sun-drenched French vineyards even as he praises the wine of Kakheti, which he says might even rival those of France “si les habitants savaient le faire et surtout le conserver. [...] Celui qui ne se conserve pas dans des peaux de bouc ou de buffle se conserve dans d’immenses jarres que l’on enterre” (Dumas 235). There is a sharp irony in Dumas’s dismissal of this ancient mode of wine fermentation in clay amphorae buried underground, a methodology foreign to nineteenth-century France and to the writer’s Franco-gastric framework: once the natural wine movement took hold in the late twentieth century, many prominent French winemakers, from the Loire to Beaujolais to Bordeaux to the Rhone to the Languedoc, began to flock to Georgia to export *qvevri* back home.<sup>12</sup>

The epicure’s summation of a dinner in Tbilisi immediately situates it as experientially outside the orbit of Paris: “Je doute que l’on sache à Paris ce que c’est qu’un dîner à Tiflis” (Dumas 305). He goes on to educate his audience:

Un dîner géorgien, c’est un repas où l’on mange n’importe quoi. La nourriture est la partie la moins importante du repas, qui se compose surtout d’herbes fraîches et de

racines. Quelles sont ces herbes et ces racines? Je n'en sais rien: des salades sans huile et sans vinaigre, des ciboules, de la pimprenelle, de l'estragon et des radis (Dumas, *Voyage* 305).<sup>13</sup>

Dumas dismisses the need to pursue, beyond what meets his eye, the culinary, agricultural or economic logic of a diet featuring foraged salads, other than to define it as un-French (Dumas 305-6).

Elsewhere in his narrative, the traveler is invited to a soirée in Shamakhi. He critiques the Persian-Tatar dinner service, remarking that only one of all the dishes served, a sweet and unctuous chicken-pomegranate pilaf, was truly creative. From there Dumas is led to make categorical pronouncements about the relative worth of different cuisines:

Le malheur de toutes les cuisines, exceptée la cuisine française, c'est d'avoir l'air d'une cuisine de hasard. La cuisine française seule est raisonnée, savante, chimique. La cuisine a ses lois générales, comme l'harmonie. Les peuples barbares seuls ne connaissent et ne pratiquent pas nos lois musicales (Dumas 190).<sup>14</sup>

Once more, all roads lead back to France as the arbiter of all culture – defined here as a system of rules and laws governing culinary like the musical (and we would assume, the other) arts. This is a reasonable definition, though we note that the only laws acknowledged as such are French, no doubt because [ *they are* ] ~~they're~~ naturalized for this native son. The culinary renditions of other nations are assumed to be arbitrary.

Dumas goes on to compare culinary rules to grammars – arguably, not a bad metaphor, especially because cooking and language are both based around tongues – but one that for him prioritizes *French* tongues, in both the culinary and linguistic sense.<sup>15</sup> Dumas elaborates: “La plus terrible de toutes les cuisines est la cuisine russe, parce qu’avec les apparences d’une cuisine civilisée, elle a le fond barbare.” The Russian language, he rants, had no grammar until a scholar named Gretsch made one. And he concludes: “Je voudrais qu’un gastronome de la force de Gretsch fit un dictionnaire de cuisine russe” (Dumas 190). Dumas himself spoke several languages (including Russian, but not Georgian) and was at least semi-conversant in a good number of cuisines. So it is disconcerting to find his tolerance so low for culinary grammars whose gastronomic rules, if foreign to him, were surely not nonexistent.

Dumas in fact had a historical model for the linguistic diatribe underlying his critique of Russian cuisine. In 1783 the French royalist *homme de lettres* Antoine de Rivarol won the “Concours de L’Académie Royale des Sciences et Belles Lettres de Berlin” with an essay called *Discours sur l’universalité de la langue française* (published in 1784)<sup>16</sup> in which he argued for the superiority of the French language, whose syntactic order, he contended, is that of rational thought: the syntactic organization of a sentence in which a subject acts upon an object by way of an intervening verb is none other than the structure of reason. With the sort of reverse logic common to nationalistic discourses, Rivarol’s argument for the linguistic universality of French hangs on presuppositions about political superiority, suggests contemporary professor of languages and literatures Gérard Dessons, who refers to Rivarol’s text as “un mythe psycholinguistique pour faire passer le pouvoir politique.”<sup>17</sup>

We might in turn think of Dumas’s remarks on the superior grammar of French cuisine as a psychoculinary myth leaning on and compounded by a psycholinguistic myth, both ultimately

in the service of French politicocultural power. Celebrity chef [Georges] Auguste Escoffier would use a similar gastro-nationalistic rhetoric, minus the faux-linguistic grounding, half a century later. Identifying himself as “ambassadeur de la cuisine française,”<sup>18</sup> he not only exported all-French alimentary products and raw ingredients of every sort to his foreign posts in London, Monte Carlo, and Lucerne, but also claimed the need to do so by vaunting their absolute superiority and, following this logic, the preeminence of French cuisine above all others:

On m’a souvent demandé pour quelles raisons les cuisiniers français sont supérieurs à ceux des autres pays. La réponse me paraît simple: il suffit de se rendre compte que le sol français a le privilège de produire naturellement et en abondance les meilleurs légumes, les meilleurs fruits et les meilleurs vins qui soient au monde. La France possède aussi les plus fines volailles, les viandes les plus tendres, les gibiers les plus variés et les plus délicats. Sa situation maritime lui fournit les plus beaux poissons et crustacés. C’est donc tout naturellement que le Français devient tout à la fois gourmand et bon cuisinier. (Escoffier 234)

I suggest that Dumas’s *Voyage* offers an early example of what Priscilla Ferguson has called “cuisine [acting] as a dominant trope of French national identity.”<sup>19</sup> Rather remarkably, Dumas – unlike Escoffier – sporadically acknowledges his jingoism, noting at one point, “Nous avons une exécrationnable habitude à l’étranger, nous autres Français, c’est de toujours dire: *en France*” (Dumas 326). The traveler’s recognition of his Francocentric base and bias is yet more extraordinary because it emerges in the face of an enveloping cultural blindness that he does nothing to mitigate.

### A palpable fog

As Dumas journeys ever deeper into the Georgian heartland and its winter blizzards, his perception is perturbed as visibility diminishes: “Nous continuâmes notre route, tout en interrogeant le temps avec inquiétude. D’épais nuages gris allaient s’abaissant [...] nous voyions [l]es pics de montagne se couvrir peu à peu de neige, et le blanc linceul aller toujours en descendant vers nous” (Dumas 312). As he forges on with a caravan of sleighs hitched to horses and oxen, he notes that he can see only the croups of the horses hitched to his own carriage; the others, he notes, “avaient disparu dans la vapeur” (Dumas 320). Dumas, swathed in a white-out that effectively blocks the eye, relates a sense of losing sight: “Je me réveillai; il commençait à faire jour, si toutefois on peut appeler cela le jour. Le brouillard était presque palpable: on eût dit un mur mobile” (Dumas 312). He and his companions don visors and veils to prevent snow blindness (Dumas 316).

I [ *do not* ] ~~don't~~ contest the terrifying force of the blizzard snow, the clouds blanketing the horizon and eventually the earth. But I want also to consider the thick white fog as a metaphor for a certain filter – call it Francocentrism, or simply cultural bias. The dense fog is the condensation of a cultural screen that impedes the visibility of alimentary and more broadly social rituals of hospitality that fall outside a learned grammar (linguistic or cultural). Russian cuisine has no rules – or does it break the rules of French culinary habit? Georgians dine on meals of rampant raw vegetation – or is there a gap between the grammar of Georgian and French meals? Georgian cuisine, we might note, was still awaiting its Roland Barthes, its semiotician who would parse, as Barthes would do for Japan, the cultural aesthetics of that

culinary heritage in apposition to the more familiar French gustatory traditions – culinary habits perhaps in need of defamiliarization.<sup>20</sup>

We might continue to reflect on cross-cultural perception and perceptibility with a graphic illustration that reinforces the other visual metaphors, even as it shifts the sensory range to the auditory. In the town of Cheinskaïa on the road to Poti, Dumas and his companions are forced to stay a cold winter's night in the common room of a hovel shared with what he describes as a motley crew:

Une vingtaine d'hommes de toutes les nations [et] des chiens [...] hideux qui tiennent le milieu entre le loup et le renard. [...] des chevaux [...] attachés à la muraille tout autour de l'écurie, hennissant, se battant, ruant. [...] Les cochons seuls étaient exclus de cette espèce de communion d'hommes et d'animaux. (Dumas 381)

Here they encounter the Turkish merchant whom we met earlier in my account. In a moment that precedes the chicken episode so unappetizing to the Frenchman, he notices the Turk among the disparate group because he is wearing a striking garment: “La bechmette rouge et or d'un Turk d'Akhaltsik.” To say Dumas has noticed the man is an understatement. His eyes fixate on the red. Even when he tries to sleep, he sees red: “Quel rouge! Je le revoyais plus éclatant encore les yeux fermés. Je ne sais plus qui a dit que le rouge était aux couleurs ce que la trompette était aux instruments, celui-là a dit une grande vérité. La bechmette rouge et or de notre Turc me sonnait une véritable fanfare dans les yeux.” Finally, Dumas rises and offers the merchant a drab blanket, and concludes, “Par bonheur, il accepta. La couverture était grise, il la tira sur son nez et se confondit avec la nuit” (Dumas 383). I wanted to know more about the Turk's arresting garment,

its origins, significance, ritual uses, but there is no gloss. I learned instead from Turkish culinary scholar Gamze Ineceli that Dumas was transliterating as *bechmette* the Turkish word for a kaftan indigenous to the Ahiska Turkic tribe that resettled in the southwest Jakhethi region of Georgia.

And so Dumas solves the problem of “loud” traditional clothing by muting it, covering a red Turkish kaftan with a gray French blanket, a materialized fog with which he makes even the lurid scarlet disappear – once more, a little like how he dismissed his Tbilisi meal by relegating it to the category of weeds, and bracketed Russian cuisine as anarchic and haphazard. The linking of what tastes bad or is in bad taste to a lack or disregard of grammar and language rules is persistent in Dumas’s text, [ **reminding** ] ~~and reminds~~ us that what tastes good or “right” [ **single stress quotes** ] to us depends on what we have the words to say, that is, what is familiar to us, and so, what we understand to make cultural sense.

How interesting, then, that the writer closes his Caucasus narrative with a fleeting anecdote that ultimately speaks volumes about language and its rules of grammar. He writes that one morning shortly after his return to Paris, his flustered cook (“ma cuisinière [...] tout effarée” [Dumas 415]) woke him at 6 a.m. to alert him that there was a stranger at the door. This foreigner turns out to be none other than Vassili, the Georgian kitchen boy [ **word choice ?** ] whom Dumas had invited, in Poti, to join his domestic entourage back home in Paris. Having since resolved his immigration problem, Vassili has somehow countered subsequent obstacles (synopsized as distance, illness, and finances) to make his way to Dumas’s doorstep, to the author’s delight. To the agitated French cook who guards his doorway in terror, however, the Georgian speaker is an intruder, “un homme qui ne parle aucune langue, qui dit seulement *Monsieur Dumas*, et qui veut absolument entrer” (Dumas 415). The cook, standing in for a guard dog or border agent, anticipates what Harsha Walia later resumes as “the popular

characterization of migrants and refugees as ‘foreign invaders’”; she incarnates, in her instinctive protection of domestic order, the essence of border formation: “hierarchical social ordering, labor control, and xenophobic nationalism.”<sup>21</sup> That this emblematic border control happens here through language is particularly telling, and might be elucidated by turning to one among Jacques Derrida’s many remarks on language in hospitality: “L’étranger [...] doit demander de l’hospitalité dans une langue qui par définition n’est pas la sienne, celle que lui impose le maître de la maison, l’hôte, le roi, le seigneur, le pouvoir, la nation, l’État, le père, etc. Celui-ci lui impose la traduction dans sa propre langue, et c’est la première violence.”<sup>22</sup> Lest we have any doubt, Derrida makes clear that the question of *language* in hospitality is more broadly one of *culture*:

La langue, celle dans laquelle on s’adresse à l’étranger ou dans laquelle on l’entend, si on l’entend, c’est l’ensemble de la culture, ce sont les valeurs, les normes, les significations qui habitent la langue. Parler la même langue, ce n’est pas seulement une opération linguistique. Il y va de l’*ethos* en général. (Derrida 117)

In recounting Vassili’s arrival [ *at* ] to a closed door, Dumas means to mock his land-locked, tongue-tied cook, an uneducated French speaker who can’t decipher any other language. But [ *is she not* ] isn’t she just a more naive version of Dumas, who rules out any cuisine that [ *does not* ] doesn’t follow the familiar rules of French culinary grammar?

In closing, [ *I would* ] I’d like to speculate on what it would mean to be gastronomically multilingual for a Frenchman on the road in mid-nineteenth-century Eurasia – although this localization in time and space is illustrative rather than definitive. The question is of course

rhetorical, and my answer, not a resolution, [ *is* ] but a string of supplementary questions that are representative of others, still open for our time. What would it take to make sense of radishes and greens; to find the relished shashlik good enough *without* amelioration; to welcome the red-kaftaned Turk without muting his colors or plying him with lard and wine; to drink gladly from the glass of a friend and to ~~gracefully~~ don [ *gracefully* ] his gift of pants; to admit that adherents to rules other than one's own are not necessarily lawless? And what, finally, would it take to usher in the stranger at the door without relegating his spoken, sartorial, culinary (and by implication, esthetic and ethical) language to the ultimately interchangeable antipodes of Babel and of silence?

*Harvard University*

---

*Notes*

<sup>1</sup> It is beyond the scope of this [ *article* ] ~~essay~~ to present the history of philosophical debates about the oppositions and intersections of sensory and esthetic-ethical questions of taste. For some background on these, see, for example, Janet Beizer, *The Harlequin Eaters: From Food Scraps to Modernism in Nineteenth-Century France* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2024); Jocelyn Kolb, *The Ambiguity of Taste: Freedom and Food in European Romanticism* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1995); Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy* (Ithaca: Cornell U P, 1999).

<sup>2</sup> Alexandre Dumas, *Voyage au Caucase* (1859) (Paris: Hermann, 2002). Citations from Dumas in my text are all to his *Voyage*. My thanks to Virginie Greene for introducing me to Antoine de Rivarol, Susan McKinnon for discussing the anthropological implications of Dumas's

---

travelogue, Françoise Gaillard for recalling Roland Barthes, Tamar Babuadze and Gamze Ineceli for fielding Georgian and Turkish questions and, with Naomi Duguid, introducing me to the region in real time and place.

<sup>3</sup> The Caucasus was in fact a destination for the European Romantics, who kept alive the origins of many myths linked to the region: that of Prometheus, banished there by the gods, that of Jason of the golden fleece, and others. See Yo'av Karny, *Highlanders: A Journey to the Caucasus, in Quest of Memory* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000), xv, and Dumas, *passim*.

<sup>4</sup> On Dumas's explicit confrontation with race and slavery in his 1843 novel *Georges*, set in Mauritius, see Edmund Birch, "Alexandre Dumas's *Odyssey*: Race, Slavery, Narrative," *PMLA*, 137:5 (2022): 809-23.

<sup>5</sup> Alexandre Dumas, *Le grand dictionnaire de cuisine* (1873) (Paris: Henri Veyrier, 1978).

<sup>6</sup> Alan and Jane Davidson, trans. *Dumas on Food: Selections from Le grand dictionnaire de cuisine* (London: Folio Society, 1978).

<sup>7</sup> Similarly, Dumas relates a "charming" anecdote told him by a prince caught in a blizzard who was loaned a horse, gratis, by a drunken peasant, himself obliged to walk miles in pelting snow. But when he overtakes the prince and, once wined and dined, realizes the man's status, [ **Dumas** ] he claims payment. For [ **him**, ] **Dumas**, this anecdote sums up the mores of Georgian society: a combination of generosity, reciprocity, and pragmatism (Dumas 314-15).

<sup>8</sup> André Benhaïm, *Après Ulysse: Vers une poétique de l'hospitalité en Méditerranée* (Paris: Hermann, 2021), 10.

<sup>9</sup> The questionable chicken flesh aside, dark bread is Dumas's often reiterated nemesis. See, for example, his comment: "J'avais en horreur cet affreux pain noir" (Dumas 382).

---

<sup>10</sup> Intan Paramaditha, “On the Complicated Questions Around Writing About Travel,” in *Literary Hub*, March 2, 2020, <https://lithub.com/on-the-complicated-questions-around-writing-about-travel/>, 8.

<sup>11</sup> See Freud’s classic essay, “The ‘Uncanny’” (1919) in Sigmund Freud, *The Standard Edition*, James Strachey et. al., trans. (London: Hogarth Press, 1955).

<sup>12</sup> When the *qvevri* was recognized as an intangible heritage by UNESCO in 2013, international interest in the ancient practice soared all the more. See Alice Feiring, *For the Love of Wine: My Odyssey through the World’s Most Ancient Wine Culture* (Lincoln, Nebraska: U of Nebraska P, 2016).

<sup>13</sup> The word Dumas uses that I translate variously as “shoots,” “grasses,” “stems,” and “weeds” to approximate his disdain is “herbes.” [ *I have* ] ~~I’ve~~ avoided using the English “herbs” because it corresponds to the French “*fines herbes*,” a term Dumas [ *does not* ] ~~doesn’t~~ extend to his Georgian crudités, which are clearly not fine.

<sup>14</sup> Yet there clearly are cultural laws that the traveler [ *does not* ] ~~doesn’t~~ understand, and violates. In this very city, Shamakhi, known for its dancers, Dumas makes the faux pas of asking his host for a rendition of the bee dance, which Flaubert and other western travelers to the [ *East* ] ~~east~~ had made well known for its erotic allure; his request is denied with the correction that this dance is ~~only~~ performed [ *only* ] for small groups.

<sup>15</sup> Dumas is not the only writer to talk about the grammar of cuisine, though he is the first I am aware of who does so, and the only one to push the metaphor of culinary grammar to the point of declaring a given nation’s cuisine and grammar superior to all others. For a summary of scholarly writing on culinary grammars, see Anthony F. Buccini, “Defining ‘Cuisine’: Communication, Culinary Grammar, and the Typology of Cuisine” in *Proceedings of the Oxford*

---

*Symposium on Food and Cookery 2015, Food and Communication*, Mark McWilliams, ed. (London: Prospect Books, 2016): 105-21.

<sup>16</sup> Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française* in *Discours sur l'universalité de la langue française 1784 / Discours préliminaire du nouveau dictionnaire de la langue française 1797*, Christian Thimonier, ed. (Vigny, France: L'Ordre européen des chevaliers de Gutenberg, 1984).

<sup>17</sup> Gérard Dessons, guest speaker on the France Culture podcast series *Tire La Langue* on Radio France, moderated by Antoine Perraud, April 28, 2013, <https://z.umn.edu/aba1>.  
~~<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/tire-la-langue/du-discours-sur-l-universalite-de-la-langue-francaise-d-antoine-de-rivarol-4108611>~~ (Accessed July 20, 2024).

<sup>18</sup> Georges Auguste Escoffier, *Souvenirs culinaires*, Pascal Ory, ed. (Paris: Mercure de France, 2011), 233. The book was originally edited and published posthumously by family members as *Souvenirs inédits* in 1985. See, too, Janet Beizer, "Communicating Frenchness: Escoffier and the Export of Terroir" in *Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2015, Food and Communication*, Mark McWilliams, ed. (London: Prospect Books, 2016): 64-72.

<sup>19</sup> Priscilla Parkhurst Ferguson, *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine* (Chicago: U of Chicago P, 2004), 11.

<sup>20</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes* (1970) (Paris: Seuil, 2005). See especially 38-42.

<sup>21</sup> Harsha Walia, *Border and Rule: Global Migration, Capitalism, and the Rise of Racist Nationalism* (Chicago: Haymarket Books, 2021), 1-2.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *De L'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. (Paris: Calmann-Lévy, 1997), 21.

Note for authors:

All queries, revisions, and suggestions appear **in bold** within [ **square brackets** ]. Deletions are shown as ~~struck through~~; additions are in [ *italics* ]. If the proposed changes are acceptable, simply leave them as is. If you wish to make other changes or to answer a query, please distinguish your comments from existing text (via italics, underline, another color, another font, etc.)

If footnote references included long, unwieldy URL's, they have been converted to 'tiny' URL's. Further information is available at <http://z.umn.edu>

This file should be returned as an attachment.

## Eccentric Pleasure as Power: The Taste of the Colonies in Rachilde's *La jongleuse*

Adeline Soldin

[ **abstract to come** ]

IN MANY WAYS, Eliante, the eponymous juggler from *La jongleuse*, is a classic Rachildean heroine: an eccentric who defies social norms and exhibits scandalous behavior. What distinguishes this 1900 novel and its protagonist from most of Rachilde's other work is the palpable presence of foreign lands, sometimes referred to as "colonies," in her Parisian home. Not a subject that is often addressed in her writing, "colonies" is used loosely here to include both specific locations that are referenced in the text, (Tunisia, China, India, among others), as well as many vague allusions to warm islands and faraway places.<sup>1</sup> While some attention is given to specific aspects of a place and its culture, the author essentially groups diverse and distant lands into one foreign "other." Published at a time of intense European colonization and exploitation of Eastern regions from Africa to Asia, *La jongleuse* tells the story of the widow of a French marine officer who traveled the globe, sometimes bringing Eliante along for the adventure, but always gifting her ornaments and dresses from his journeys. Not only has she

sailed around the world, but she is also a self-described French creole [ , ] having seemingly lived in Martinique before moving to a Parisian convent after the death of her white, aristocratic parents. Her brother-in-law and niece, the daughter of her deceased husband's sister, now live with her as dependents in Paris where she has adorned her residence with her considerable collection of "exotic" [ **single stresss quotes or quote from Rachilde** ] souvenirs. Beyond these decorations, the knowledge she has gained from her international experiences and Martinican servant informs her preferences in food, dress, entertainment and more, infusing this supposed bourgeois dwelling with a taste of the "colonies." [ **single stresss quotes or quote from Rachilde ?** ] While Rachilde's language reflects racialized stereotypes of non-white, non-Western cultures, as others have demonstrated, this permeation of the "other" can also be read as a critique of the supremacy of a national French identity.<sup>2</sup> As the head of this household, Eliante's eccentricities, especially with regards to her sexual pleasure, ultimately undermine patriarchal values at a critical moment in the history of the Third Republic.

Thirty years after the humiliation of the Second Empire's defeat by Prussia in the War of 1870, the Third Republic had by 1900 firmly established itself ending more than a century of revolutions and political upheaval. Yet, this new democracy ~~only~~ granted citizenship and voting rights to [ **only** ] half the population. Besides access to public education, women did not enjoy many of the freedoms associated with Republican values: "male authority and privilege were built into the political, legal and economic fabric of this regime."<sup>3</sup> The principles of liberty, equality, and fraternity did not extend beyond the Hexagon either. Having lost nearly all of its colonies in the Americas by 1803, France turned increasingly to Africa and the East, looking for new lands to seize. What can be referred to as the Second French Colonial Empire really began to expand in the 1880s and continued to grow in the subsequent decades. While France occupied

an increasing number of overseas territories over the course of the Third Republic, the cultures and peoples of these places would remain decidedly “other” and not French. It is within this context that Eliante’s international tastes, matriarchal status, and independent pleasures undermine patriarchal standards of Belle Époque France.

What might be described as unpatriotic pleasures in *La jongleuse* speaks to the author’s association with the Decadent movement, “characterized by intense melancholy, a preference for the artificial over the natural, and a degree of misogyny,” as well as a “rejection of the mediocrity of the bourgeois republic.”<sup>4</sup> Indeed, Rachilde’s association with the very male Decadent movement encapsulates the oft-cited contradiction between her fiction – portraying strong, original female characters who refuse gendered stereotypes – and her explicit dismissal of feminism and preference for platonic, male companionship. Nearly three decades after writing *La jongleuse*, when she was [ *sixty-eight* ] 68 years old, she published a perplexing essay entitled *Pourquoi je ne suis pas féministe*. To be sure, Rachilde underlines her many years of experience in this piece as a means of separating her uniqueness from the younger generations of feminists demanding equal pay and voting rights.<sup>5</sup> What stands out in this strange essay, as I have argued elsewhere, is her concern with preserving the very eccentric identity she had worked so hard to stylize over the years, as well as her proclaimed disinterest in politics.<sup>6</sup> Although Rachilde’s aversion to Germans – dating back to Prussia’s victory over France in 1871 – is well noted and amplified alongside a generic xenophobia during World War I, we know nearly nothing about her views of French colonial expansion before or after 1900.<sup>7</sup> Accordingly, it seems wise, given her disdain for politics, to view her indiscriminate references to a hodgepodge of real places and anonymous islands in *La jongleuse* as a colonial imaginary developed for fictional purposes rather than a specific commentary on French overseas annexations.

To discern what might have motivated Rachilde to incorporate this colonial imaginary into one of her novels, it ~~is~~ **[ is ]** ~~would be~~ helpful to turn to Jennifer Yee's "Introduction" to *French Decadence in a Global Context*. Even though the Decadent movement coincides squarely with "modern European colonialism, along with the spread of colonial ideology in popular culture," the various connections between these two occurrences **[ word choiced, clarify what these "occurrences are ]** have garnered little scholarly attention.<sup>8</sup> Although it was **[ word choice ]** abnormal for Rachilde to represent life outside of the Hexagon in her fiction, it was not uncommon for other Decadent writers to do so. Yee, in fact, identifies three widespread practices integrating colonial themes into Decadent literature:

On the one hand colonization, aided by colonial literature and culture, is seen as a way of *resisting* the decline that menaces metropolitan France. On the other hand, colonial contact between peoples is seen as *contributing* to world-wide decline. [...] This brings us to the third position, which does not approach Decadence in terms of denunciation or fear: on the contrary, some writers adopt and celebrate Decadent postures, characters and intertextual references, embracing Decadence precisely because they see it as a deviation from the norm." (Yee 5)

The third explanation certainly pertains to much of Rachilde's work, but it does not account for her sudden decision to incorporate colonial themes into *La jongleuse*. The opposition between the first two approaches could be reflected in the discrepancy between Eliante's taste for foreign products and habits, which is contrasted with apprehension and fear expressed by other characters, (specifically Léon and Missie), towards her lifestyle. This distinction is not perfect,

however, given that international customs also excite other characters, including the latter two. This combination of fascination and uneasiness evokes the role Orientalism, as theorized by Edward Said, plays in this story: that is, a “vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, ‘us’) and the strange (the Orient, the East, ‘them’)” and includes “a complex array of ‘Oriental’ ideas (Oriental despotism, Oriental splendor, cruelty, sensuality), many Eastern sects, philosophies, and wisdoms domesticated for local European use.”<sup>9</sup> Eliante has essentially brought an array of objects and practices back from the “Orient” for her consumption, signaling that French society is not sufficient to satisfy her preferences – an extreme rebuke at this particular moment in time.

To understand the significance of [ *Eliante’s* ] ~~her~~ rejection of contemporary French trends, we must remember that [ **define the moment, perhaps “at the time *La jongleuse* is written,** ] Paris is at the height of its cultural reign. Despite the tumult of nineteenth-century France, Walter Benjamin famously pronounced Paris the [ **double quotes** ] ‘capital of the nineteenth century,’ given its massive architectural, industrial, and economic transformations that lead to the “universe of a phantasmagoria.”<sup>10</sup> This domination intertwined with a cultural hold that did not immediately dissipate in 1900. On the contrary, Paris inaugurated the twentieth century by hosting its third World’s Fair in twenty-two years and remained an influential center for the arts, fashion, and food for decades to come.<sup>11</sup> Nonetheless, in *La jongleuse*, modern Parisian penchants and style fade behind the profusion of overseas practices and pleasures that dominate Eliante’s household. For instance, she has transferred all of her bedroom décor from the *Saint-Maurice*, the ship that her husband commanded at sea, to her Parisian bedroom. Animal skins and busts of lions, panthers, and bears cover her walls, bejeweled black furniture and ebony columns fill the room, and her egg-shaped bed, surrounded by Indian muslin, faces an antique

marble statue of Eros.<sup>12</sup> Léon, the medical student pursuing Eliante, finds this scene threatening: “Toutes ces belles choses me sont hostiles. Nous sortons d’un petit jardin couleur d’espérance pour entrer dans une caverne où j’étouffe” (106). His sharp reaction attests to the unusual atmosphere of her bedroom, and recalls his earlier fear of her long black dress, “d’un mystère d’apparence impénétrable montant jusqu’au cou et lui serrant la gorge à l’étrangler” (25). In both instances he expresses horror at the darkness of her room and dress (“elle est trop noire”) and the possibility of suffocation (“Dégantez votre cou, vous étouffez, il me semble”) [39, 41]). Demonstrating indeed a predilection for stifling, dark costumes, Eliante dons other similar outfits, from her black juggling leotard that also envelops her neck, to her more conservative, black *tailleur* dress. Eliante’s somber ensembles contrast starkly with her heavily powdered white skin, alluding to her creole heritage, while simultaneously insisting on her whiteness. Lyn Thompson describes this phenomenon as “a fetishization of whiteness” and views it as a manifestation of Eliante’s desire to be “a properly clean, pale, white French lady” (284). Yet her tastes do not adhere to Parisian fashion standards of the time, as Heidi Brevik-Sender establishes in her thorough examination of the subject:

Eliante’s theatrical wardrobe emphasizes her status as performer and an outsider with respect to the bourgeois society that she shuns. Her preferred attire is timeless, exotic, and strange; it resists being associated with what was popularly in vogue in late-nineteenth-century Paris in favor of abstracted, often Eastern exoticism and unfamiliar allure.<sup>13</sup>

If she [ *sought* ] ~~wanted~~ to reject her creole heritage and appear more French, why draw so much attention to her overseas history through décor, dress, and more? Without denying the racialization of this character and others, Katherine Gantz discerns the power harnessed by this enigmatic woman:

Rachilde adeptly uses Eliante – socially French, natively Creole, ethnically ambiguous – as a tool of the perverse, a protagonist who mocks the moral and aesthetic sensibilities of the turn-of-the-century readership, and who delights in the opportunity to stretch the limits of acceptable conduct into a profanely personal erotic expression. (953)

Indeed, Eliante takes pleasure in watching Léon shudder with anguish when presented with unfamiliar styles that reveal her knowledge of other places and practices unbeknownst to him.

Alongside her preferences in dress and décor, Eliante's culinary habits exhibit a specific dismissal of French cuisine [ , *which* ] ~~-This~~ becomes evident through her repeated rejection and/or alteration of traditional French foods. Although economic disparities certainly dictated what and how much people could eat, food is progressively democratized and nationalized in France over the course of the nineteenth century. The famous chef, Marie-Antoine Carême, who worked in elite kitchens, published culinary books to disseminate his expertise and recipes to all French citizens (Ferguson 52-53). Increased access to a variety of foods and the concurrent codification of French culinary practices through writing represent a “crucial” piece of “a national identity in the making” (Ferguson 5). In addition to chefs and culinary critics, authors such as Balzac, Flaubert, and Zola participated in this construction of a modern nationality through their portrayal of certain gastronomic aesthetics. In *La jongleuse*, on the contrary,

Rachilde alludes to many quintessentially French culinary items only to challenge their significance.

When the novel opens, Léon is trailing Eliante as she leaves a charity ball. She invites him to supper at her house after expressing her aversion to the buffet table: “Le buffet... très élégant, mais, si vous aviez vu les sandwichs de près? Quelle horreur! De simples tartines! Cela sentait le jambon rance. Je souperai chez moi, ça vaudra mieux” (32). Not only are ham sandwiches a little plain for a sophisticated party, but this ham is also rancid. While other characters are shocked, even appalled by some of Eliante’s habits from abroad, here she voices her disgust towards basic French food and the need to seek sustenance in her own home where she can trust what she is eating. In her hot, botanical-themed dining room, Eliante hosts Léon and serves a selection of partridges, cream, cakes, and fruit, but various idiosyncrasies stand out. First, she mixes classic French items with non-French ingredients, such as truffles and banana slices (37). Although the author does not specify that these truffles are from Périgord (Rachilde’s birthplace) or another French region, these are very common, if expensive ingredients in many refined dishes of the period.<sup>14</sup> However, they usually accompany more savory foods such as meat and eggs, not fruit, and especially not a tropical one such as banana.<sup>15</sup> Their prestigious place in nineteenth-century French cuisine can be further demonstrated by the entire chapter [ *Jean-Antoine* ] Brillat-Savarin dedicates to these small fungi in *Physiologie du goût* and in which he describes them as the “diamant de la cuisine” and debates their aphrodisiac powers.<sup>16</sup> It is true that Eliante experiences intense pleasure following this meal in a scene discussed below.

Still at this first shared supper, Eliante encourages Léon to mix the pistachio and raspberry creams together and then add spices such as powdered vanilla, ginger, Indian pepper and grated piment, calling it “un système chinois” (39). Although this particular recipe is

identified as a Chinese technique, flavored creams are far from foreign to French consumers. In fact, crème brûlée, often made with vanilla, is so famously French [ **develop the irony that the sources of vanilla are colonial** ] that much of the world refers to it in French. Of course, the practice of mixing multiple flavored creams and then adding a variety of spices transforms drastically the familiar French recipe. And yet, Léon acquiesces while simultaneously criticizing this method: “J’accepte tout, bien entendu. Seulement il est abominable votre système chinois. De la vanille, du gingembre, du poivre indien! Il y a de quoi faire flamber un sérail... y compris les eunuques! Et vous prétendez que vous n’êtes qu’une femme? Fichtre!” (40). Willing to try her “abominable” recipe, the young medical student nonetheless links (supposed) Chinese customs and Indian pepper to harems in one breath, implying that such a combination of spices could inflame, or [ *even* ] arouse [ , ] castrated men. This ostentatious expression of European Orientalist views that sexualize those from Eastern societies, grouping them all into one, nebulous “other,” also serves to question Eliante’s identity as *only* a woman. Her knowledge of different cultural practices that may bear stimulating effects recall philosophical understandings of *taste* as a “pleasure that knows.”<sup>17</sup> Eliante enjoys knowledge gained abroad that is unfamiliar to Léon, hence threatening his male supremacy with her unconventional predilections. As a medical student, Léon should be in the process of acquiring information rarely available to women. Eliante’s inaccessible insights into a diversity of philosophies and customs reverse the power dynamic, depicting her instead as the experienced sage. Nonetheless, he is enticed to try this concoction that evokes the classic French dessert, crème brûlée, except in this case, rather than burning the sugar on top, the spices ignite (*faire flamber*) the consumer. After tasting Eliante’s lips during their single embrace, Léon claims everything else tastes bland, and then adds a few pages later that he can no longer tolerate the acidity of Normandy apples after having

tried tropical fruit (127, 130). It follows that this spicier version of cream may have a similar effect, dulling the appeal of vanilla-only flavored cream.

Of all the traditional French fare that Eliante embellishes with foreign practices, her particular type of champagne is [ *the* ] most remarkable. Even though the laws stipulating that grapes used to make this effervescent beverage must come from specific vineyards in the Champagne region of France were not implemented until 1927, with the establishment of the *appellation d'origine contrôlée* (AOC), champagne has always been viewed as a specifically French wine: “Indeed, Champagne, as a good associated with the national history of France, has an authority and legitimacy not afforded most commodities.”<sup>18</sup> Moreover, its increased consumption over the course of the nineteenth century is reflected in its expanding symbolic power, illustrated by its profuse use in communication and advertising (Guy 4-5). It is also emblematic of wealth and pleasure in nineteenth-century literature. Whether a sign of the elite luxury Emma Bovary admires at [ *La* ] Vaubyessard, but whose taste she barely apprehends, or emblematic of Nana’s dissipation when it is poured in her piano for amusement, champagne is consistently associated with grandeur and indulgence.<sup>19</sup> It represents the desires of these two protagonists to attain more than [ *what* ] society granted women of their respective social positions, desires that ultimately lead to their downfalls.

Unlike Emma and Nana, however, Eliante can purchase her own champagne, and she has it purposely shipped from India back to France to lend it the taste of the sea. Rachilde’s heroine first tells of the “cargaisons d’épices, des outres de vins, des jarres de liqueurs spéciales que l’on faisait voyager avec [eux] pour leur donner ce que les marins appellent *le goût de la mer*” when describing her life at sea with her late husband (108, original italics). Later she specifically says that her brother-in-law will be happy as long as he has his “champagne retour des Indes” that she

orders for him and serves regularly to her guests (166). In other words, this is not Indian sparkling wine, but ostensibly French champagne that has sailed to India and back to enhance its taste. Given the historical emphasis on the *terroir* of the Champagne region, and hence the eventual creation of the AOC laws, the purposeful extraction of the wine from its geographic origins to tour international waters detracts from its image as a specifically French libation. Readers may infer that traditional French champagne that has not left the Metropole is inadequate for Eliante's friends and family, but she herself does not consume this prized beverage. She is satisfied with pure water, which Missie views as a sign of her difference, her creole culture (153). In addition to manipulating the taste of champagne, Eliante personally rejects what might be considered the French national beverage, especially among the elite. A deeper examination of her childhood illustrates **[ in the novel? ] [ your own – would illustrate ]** the failures of French society to educate her about traditional values, resulting in her unconventional tastes.

As mentioned above, Eliante identifies as a French creole, born to parents “tellement français qu'ils avaient péri durant la guerre de 70: le père d'un coup de sabre, la mère de son chagrin” (73). If this information insisting on her parents' Frenchness, along with all of the references to her very white skin **[ , ]** does not confirm her privileged status, we learn later that her father was a marquis. **[ fix the dangling participle – “readers ... without specifying ...]** Without ever specifying the origin of her *créolité*, readers are left to deduce that she spent part of her childhood in Martinique after learning of her relationship with Ninaude:

“Il faut te dire que Ninaude, c'était ma dernière famille. On l'avait amenée de la Martinique, et, dans le couvent de Paris, elle me soignait, car maman avait laissé une

grosse somme en mourant pour qu'on m'élevât bien. Les bonnes religieuses nous laissaient crever de faim, seulement nous avions chacune notre femme de chambre. La mienne, Ninaude qu'on surnommait *Café*, nous empêchait de dormir debout aux grandes prières à cause de son étrange dévotion" (175).

Eliante highlights the critical role that her Martinican maid played in her life, identifying Ninaude as her only living family after the loss of her parents. Readers learn that not only did Ninaude feed her and take care of her at the convent, but she also stays with Eliante after her marriage, signaling their intimate bond. It is notable that in this French convent, the nuns neglected their young residents' basic needs, requiring the assistance of hired help. This cruel behavior [ *devoid* ] ~~void~~ of Christian values is juxtaposed with Ninaude's caring demeanor and fervent religious devotion that [ **word choice** ] earns her a nickname reminiscent of Caribbean agriculture and slavery: *Café*. In short, Eliante's parents die with the Second Empire in one of France's most embarrassing military defeats, essentially leaving their daughter in the hands of a Martinican woman, who is likely a descendant of former enslaved people. The white, imperial, Christian state has failed Eliante – the daughter of a privileged family – and her black servant must stand in for her parents, the church, and possibly her husband.

Eliante does not have fond memories of her husband, M. Donalger, a marine officer who spent most of their life together commanding a ship. She describes herself as a young girl snatched from her convent "reconnue mûre pour le monstre" (116), thus voicing a clear critique of a patriarchal system in which a woman has no voice in choosing her husband or the day of her marriage, let alone express her desire to marry or not. In addition to comparing her husband to a monster, she [ *states* ] ~~shares~~ more than once that he was a very jealous man whom she feared,

and that quite simply she was not happy in their marriage (114, 172). Having lost half of his nose in a traumatic event, M. Donalger's physical disfigurement also evokes monster-like qualities. The injury was caused either by a gunshot wound, a sword fight or a machine accident, a diverse number of possibilities for such a memorable, emasculating incident (112). Indeed, this symbolic castration of a marine officer once again calls into question the fortitude of the French armed forces as well as her husband's individual status. Repeated allusions to Eliante's virginity and the absence of children raise the question of M. Donalger's possible impotence, and hence the need for the arousing spices mentioned above (167, 253). More than [ *as* ] a marine officer, Rachilde portrays Eliante's husband as an incapable pirate looting other countries to compensate for his physical lack. But, since he was a marine officer, he actually represented imperial France, thus depicting the *Métropole* as exploiting others to counterbalance its own deficiencies.

What provoked M. Donalger's jealousy is not specified, but when Eliante was not with her husband, she was with Ninaude who taught her about romantic affairs, among many other things. The relationship between Ninaude and Eliante remains obscure as the latter expresses deep affection for the former, while also using extremely racist language to criticize her hygiene and intelligence. At the same time, Eliante recognizes that Ninaude possessed a certain type of knowledge because she would tell her forgotten stories about France and its colonies (176). What is more, Ninaude instructed her [ *how* ] ~~now~~ to write love letters to her husband and sang songs to her expressing her attraction to her mistress, ultimately influencing Eliante's amorous inclinations (174).<sup>20</sup> [ **clarify subjects; the sentence reads as if Eliante doesn't know her own relation with her husband** ] Without ever knowing the precise nature of Eliante's physical relationship with her husband, as a widow she will not allow any man to violate her, nor does she rely on men or anyone else for erotic pleasure.<sup>21</sup> This is made clear to Léon the first night they

dine together. He assumes he will have his way with Eliante, but she quickly puts him in his place:

À mon tour, écoutez-moi, mon... cher enfant... et ne me faites pas de mal inutilement. Je suis libre de choisir mon heure et même de ne pas vouloir du tout. [...] Vous êtes venu jusqu'ici m'accompagner... honnêtement. Vous vous en retournerez... sans moi. Ces choses arrivent dans le meilleur monde. On soupe et on se retire. (43)

To his surprise, Eliante rejects the notion that an invitation to dinner is an invitation to bed. Insisting on his youthfulness and her freedom to choose, she evokes honor as a characteristic of an ideal world in which his misogyny has no place. He submits to her request “*parce qu’il était en habit*,” citing expressly French sartorial customs as the only reason he refrains from raping [ **does she use an equivalent term in French ?** ] her (44, ~~original italics~~). No wonder she rejects contemporary fashion if sexual aggression is permissible in this society, depending on one’s outfit. As a further rebuke to his perceived superiority, Eliante introduces Léon to an alabaster vase from Tunisia, which she adores for its anthropomorphic beauty, in order to exhibit her independent eroticism. Not only is she able to climax without touching another human being, which she demonstrates to Léon using the amphora, but she also proclaims that pleasure is not an objective for her, but a way of being (49-51). Her lifestyle epitomizes pleasure, but this pleasure is unfamiliar to patriarchal French tastes. In a double reversal of the Pygmalion myth, Eliante exemplifies an autonomous woman who prefers an inanimate *objet d’art* over an actual man when given the choice, and specifically a non-French piece of art.<sup>22</sup> Given the identity of her ~~single~~ [ **deletion** ] spectator in this scene, this presentation of feminine gratification refuses

prevailing views granting male authority over the female body, including those in the medical field.

Eliante displays her autoerotic pleasure in additional performances for Léon, Missie, and others. In these subsequent shows, [*showing the juggling skills she*] ~~boasting her juggling skills~~ acquired in Java, her alienation from familial and public relations becomes increasingly clear. Attending a “matinée dansante” held by Eliante, Léon is shocked to learn that his hostess will juggle in front of everyone in her bodysuit, velour mask, and fringed-belt: “Frémissant d’une angoisse impossible à déguiser [...] Léon l’admirait à en souffrir” (142). He contemplates interrupting her performance and tearing off her mask he is so outraged, but it is futile [*even*] to ~~even~~ try: Eliante’s knife-juggling spectacle commands attention. Sulking in the back of the crowd, Léon realizes that the juggler’s enigmatic performance detaches her from all others, the world over (143):

Et il devinait bien qu’elle ne jonglait pas seulement en son honneur ou en leur honneur, elle jonglait pour s’amuser. On sentait vibrer en elle comme une autre lame à la fois perfide et passive. Elle s’amusait naïvement, absolument, du plaisir original qu’elle leur procurait, et il lui fallait aussi le désir aigu des regards pointés sur elle, toute la vibration d’une atmosphère chargée d’électricité amoureuse. (143-44)

This performance is as much about her and her enjoyment as it is about [*that of*] her viewers’. In fact, she vibrates with excitement at the thought of the singular pleasure and desire felt by those watching her. The electric atmosphere is punctuated with a shriek of admiration when Eliante concludes her routine by catching the last knife in her chest, slightly piercing her skin

and drawing blood. The knife's penetration of her body provides an acute conclusion to her stimulating show. Afterwards, she continues to defend herself against Léon's advances, maintaining that their relationship may be amorous, but they will not love each other as spouses do (148). She enjoys his presence and his desire for her, in the same way her audience's delight elates her when juggling, but as with the Tunisian vase, there is no need for human contact (149).

For her finale, Eliante imposes her legal and amorous independence to escape this society that does not suit her tastes. First, she does this symbolically in her penultimate letter to Léon in which she explicitly assumes her father's title and proclaims power over her own body, closing the letter thus: "Alors j'ai tous les droits, et *mon père* ne peut rien me défendre, d'une voix forte, toute au fond de mon cœur. Je me moque de monsieur mon père, car moi aussi je suis le marquis de Massoubre, et *seul*, aujourd'hui, j'ai la responsabilité d' / Eliante Donalger" (215). [ **format changed** ] The only time that she qualifies herself with masculine adjectives (a rather common penchant [ **cliché, word choice** ] for Rachilde's heroines), Eliante is intent to disrespect patriarchal expectations to pursue the life she desires. Next, she undertakes the appropriate steps to absolve herself of legal and financial duties by leaving Missie and her brother-in-law all of her property and wealth so that she can "retrouver [s]on pays, le royaume de [s]es songes! La chaleur!" (251). Preparing for her departure, she gives Missie and her friend all of her dresses. In a frenzy of excitement, they try on multiple costumes, music and dancing ensue, and *champagne retour des Indes* flows. Léon plays king as the young women pamper him and Eliante performs a final, Spanish-Creole dance that she learned from Ninaude, which leaves everyone in shock: "C'était le poème vivant et souffrant d'un corps tourmenté de passions bizarres" (242). Later that evening, Léon returns to Eliante's room as instructed, believing he will join her in bed. When he awakes early the next morning, barely conscious, he thinks he's dreaming when he sees Eliante

juggling knives in front of him: “Eliante, toujours impassible, mit un genou en terre et levant ses yeux d’inspirée, joyeuse d’une joie surnaturelle, lança très haut son beau couteau de jongleuse... mais au lieu de retirer la tête, de présenter la poitrine, elle *changea* d’exercice, tendit la gorge” (254-original-italies)

Already experiencing a sensation described as a supernatural joy, Eliante pushes her pleasure beyond its limit in an act that could arguably be considered autoerotic asphyxiation. Léon watches in disbelief as realizes Eliante is dead and he is in bed with Missie. Indeed, Eliante and Missie give Léon a taste of the Matriarchy when they arrange this marriage without his consent, thus relieving the juggler of her final social responsibility. Exhilarated by this new freedom, she engages in an excess of pleasure that culminates in an absolute and finite withdrawal from all obligations.

Eliante has indeed returned home to the realm of dreams where she can run naked and free in the “colonies” (101). Undoubtedly, this vision of the colonies represents pure fantasy, an imaginary that Rachilde has created to critique the very real French patriarchy. In this fictional world, Eliante’s international experiences and the influence of non-French pleasures, such as those intimated by Ninaude, endow her with tastes for an existence beyond the Hexagon. They inspire desires that exceed the constraints of her Parisian existence. While many of these eccentric practices threaten the French patriarchy, they also excite the bourgeois figures in her sphere, thus attesting to a rigid monotony in mainstream French culture. To obtain genuine independence, she chooses to leave this world in a supreme manifestation of autoerotic pleasure.

*Dickinson College*

---

<sup>1</sup> Following Rachilde's lead, I will continue to use "colonies" in this way, recognizing that French colonial history is extremely complex and that each of the places mentioned in *La jongleuse* have their own unique history. In *La jongleuse*, the author uses the term vaguely along with "îles" to refer to foreign lands that are the object of a Western, Orientalizing gaze.

<sup>2</sup> Katherine Gantz, "'Une langue étrangère': Translating Sex and Race in Rachilde's *La jongleuse*," *The French Review*, 81:5 (2008): 944-54. Lyn Thompson, "Decadence/Degeneration/Créolité: Rachilde's *La jongleuse*" in *French Civilization and its Discontents: Nationalism, colonialism, race*, Tyler Stovall and Georges Van Den Abbeele, eds. (Lanham: Lexington Books, 2003), 271-95.

<sup>3</sup> Diana Holmes and Carrie Tarr, "New Republic, New Women? Feminism and Modernity at the Belle Epoque" in *A 'Belle Epoque'? Women in French Society and Culture 1890-1914*, Diana Holmes and Carrie Tarr, eds. (New York: Berghan Books, 2007), 12.

<sup>4</sup> Diana Holmes, *French Women's Writing: 1848-1994* (London: The Athlone Press, 1996), 64-65.

<sup>5</sup> Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe* (Paris: Les Éditions de Paris, 1928), 8, 72.

<sup>6</sup> Adeline Soldin, "Exploring the Ambiguities of Feminism with Rachilde" in *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*, Erika Fülöp and Adrienne Angelo, eds., (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 22, 24.

<sup>7</sup> Melanie Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism* (Lincoln: U of Nebraska P, 2001), 208-9.

<sup>8</sup> Jennifer Yee, "Introduction" in *French Decadence in a Global Context: Colonialism and Exoticism*, Julia Hartley, Wanrug Suwanwattana, and Jennifer Yee, eds., (Liverpool: Liverpool U P, 2022), 2.

---

<sup>9</sup> Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979), 43, 4. Citing Hema Chari, Yee concurs that “the discourse of decadence in colonialism is invariably associated with Orientalist ideology” (Yee 16). Hemi Chari, “Imperial Dependency, Addiction and the Decadent Body” in *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, Liz Constable, Dennis Denisoff, and Matthew Potolsky, eds. (Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1999), 216.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans. (Cambridge: Harvard U P, 2002), 14.

<sup>11</sup> “Nor did the myths of Paris die overnight on December 31, 1889; indeed, the myth of Paris as the capital of world art survived for another half-century. [...] The signs are mixed, but they nonetheless structure the history of Paris, which for more than a century was truly the capital of the world.” Patrice Higonnet, *Paris: Capital of the World*, Arthur Goldhammer, trans. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard U P, 2002), 15. Valerie Steele, “Paris, ‘Capital of Fashion’” in *Paris, Capital of Fashion*, Valerie Steele, ed. (London: Bloomsbury Publishing, 2019). Priscilla Parkhurst Ferguson, *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine* (Chicago: U of Chicago P, 2004), 6-7, 44.

<sup>12</sup> Rachilde, *La jongleuse* (Paris: Des Femmes, 1982), 104-7.

<sup>13</sup> Heidi Brevik-Zender, “Fashion and Fin-de-siècle Feminisms in Rachilde’s ‘La jongleuse,’” *The French Review*, 87:3 (2014): 135.

<sup>14</sup> ~~As an example, see~~ [ **See** ] Marie-Antoine Carême, *L’art de la cuisine française au dix-neuvième siècle*, [ **vols. 1, 2, and 3** ] ~~T. I, II, III~~ (Adamant Media Corporation, 2006). There are dozens of recipes for fish, meat, and garnishes that call for truffles.

<sup>15</sup> [ **We might wonder** ] ~~It is curious to ponder~~ whether Rachilde’s truffle and banana dish ~~may~~ **have** inspired the truffle and pineapple salad served in Proust’s *À l’ombre des jeunes filles en*

*fleurs*, published nearly 20 years later, and which hardly pleases the guest of honor, M. de Norpois. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié, ed. (Paris: Gallimard, 1987), I, 451.

<sup>16</sup> Jean Anthelme Brillat-Savarin, *La physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante* (Paris: Garnier frères, 1867), 92.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97566069?rk=21459;2>

<sup>17</sup> “Taste appears from the beginning as a ‘knowledge that does not know, but enjoys’ and as a ‘pleasure that knows.’” Giorgio Agamben, *Taste*, Cooper Francis, trans. (London: Seagull Books, 2017), 22. In addition to Agamben’s work, I am also using [ **word choice – “use scholarship”** ] Denise Gigante’s scholarship on taste: “Unlike classical aesthetics, which were primarily linked to the higher senses of sight and hearing, modern aesthetics as evolved from the concept of taste involves pleasure, and pleasure is its own way of knowing.” Denise Gigante, *Taste: A Literary History* (New Haven: Yale U P, 2005), 2.

<sup>18</sup> Kolleen M Guy, *When Champagne became French: Wine and the Making of a National Identity* (Baltimore: The Johns Hopkins U P, 2003), 3.

<sup>19</sup> I am referring respectively to: Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris: Flammarion, 1986), 109, and Émile Zola, *Nana* (Paris: Flammarion, 2000), 149. Geneviève Sicotte comments on both of these scenes in her monograph *Le festin lu: Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans* (Montréal: Liber, 1999). With regards to Emma Bovary’s reaction to the meal served at [ **La** ] la Vaubyessard, she asserts that “elle est ravie, hypnotisée par la brillance du ce festin de pacotille, incapable de se rendre compte de sa position objective” (147). As for Nana’s debauched supper : “On commence par feindre de bien se tenir, puis on fait semblant de s’amuser ferme en

---

versant du champagne dans le piano, mais finalement il n'y a toujours que des faux-semblants, une vitrine clinquante et agressive à laquelle se laissent prendre les convives masculins" (198).

<sup>20</sup> "In the song, Ninaude's unmistakable positioning of herself as the desiring subject and Eliante as object endows the black servant with a kind of uninhibited and dangerous sexuality, straying across boundaries of race, class, and heteronormativity" (Gantz 950).

<sup>21</sup> Rachel Mesch emphasizes the presence of "nonpenetrative" sexual pleasure in Rachilde's literary corpus, as well as biographical evidence of the author's disinterest in physical relationships with others in *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France* (Stanford: Stanford U P, 2020), 155, 157-59.

<sup>22</sup> For a thorough analysis of the Pygmalion myth in Rachilde's *Monsieur Vénus*, see Carrie O'Connor, *Metamorphoses of the Pygmalion Myth in French Literature 1771-1886* (PhD diss., Louisiana State University, 2015), 178-202.