

La famille coupable ? La famille « contraceptrice » dans la littérature européenne de 1870 à 1914

Rudolph BINION

Université Brandeis (États-Unis)

Dans les années 1870 à 1914, la littérature romanesque en Europe a scruté de près les institutions sur lesquelles reposait la société, à commencer par le mariage et la famille. Au départ, elle se bornait à relever des problèmes à résoudre ou des abus à corriger. Mais une humeur dépressive, défaitiste, voire destructive a bientôt pris le dessus. Dès les années 1890, tout ouvrage de fiction ambitieux qui fouillait dans la vie domestique y découvrait d'autant plus de tares que l'investigation était approfondie.

Cet assaut fictif contre le foyer traditionnel n'était que rarement explicite, comme chez un Tolstoï ou un Shaw. En tout cas, les déclarations d'intention des auteurs ne faisaient guère foi, car même un chef-d'œuvre peut exprimer autre chose que ce que souhaite son auteur. Cependant, ces attaques soutenues contre la famille ne font guère de doute, même si les motifs d'accusation ne formaient pas un réquisitoire cohérent ; c'était plutôt des griefs variés, lancés de divers côtés qui, toutefois, ont fini par déstabiliser l'idéal familial généralement admis.

Chose curieuse, alors même que les Européens la dénigraient de cette manière dans leurs productions littéraires, la famille triomphait du point de vue officiel comme rarement auparavant. L'assaut dirigé contre elle ne relevait pas pour autant de la pure fiction ; c'était plutôt le revers de sa restructuration, du fait de la diffusion du contrôle des naissances dans le mariage. Ce tournant d'opinion collectif des Européens et leurs sentiments profonds à cet égard : voilà mon sujet. Ce tournant et ces sentiments se dégageront du réquisitoire lancé dans la littérature romanesque contre la famille vue dans son ensemble. Mon intervention part donc de ce réquisitoire.

1. La famille contre nature

Une plainte fréquente dans le roman, à résonance darwinienne, était que, chez les êtres humains, la famille maintenait dans les chaînes une espèce née libre, ce qui était un acte contre nature. Telle était la portée de la célèbre exclamation de Ménalque dans *Les Nourritures terrestres* d'André Gide (1897) : « Familles, je vous hais. » C'est Henrik Ibsen

qui a été le premier à influencer la génération de Gide en ce sens. Pour Ibsen, la famille humaine était une aberration de la nature. C'est ce qu'il affirme dès 1879 dans *Une Maison de poupée*, date d'où l'où peut faire très précisément partir la critique généralisée de la famille par la littérature européenne dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle. Ainsi, dans son drame magistral, *Le Canard sauvage* (1884), un ménage boiteux héberge un canard sauvage blessé dans une fausse forêt aménagée au grenier. Un visiteur venu du nord demande au grand-père, un ancien forestier déchu, comment il peut « vivre renfermé entre quatre murs au plein milieu d'une ville ». En guise de réplique, le grand-père désigne du doigt, tout content, ce simulacre de forêt où le canard estropié s'engluie. Son fils, rêveur, explique : « Depuis qu'il s'y trouve, il a oublié la vraie vie sauvage. » Dans l'esprit d'Ibsen, ce canard captif figurait la bête humaine prise au piège, mutilée et dégénérée. En marge de la pièce, il notait : « Les humains sont des créatures de mer comme le canard, et non pas de terre. » Puis il prophétisait : « Lorsque la terre sera engloutie, les gens retourneront vivre sur la mer. Alors, la vie de famille cessera. »

Ibsen a appris à l'Europe à voir dans le mariage, pilier de la vie familiale, une institution qui réduisait la femme à n'être plus qu'épouse et mère. De cette côte prétendument enlevée à l'homme, la domestication aurait fait plutôt un appendice. « Tu es avant tout épouse et mère », déclame le mari de Nora dans *Une Maison de poupée*, et Nora, révoltée, de riposter : « Cela, je ne le crois plus. » Jamais elle n'aurait pu dire à son mari qu'il était avant tout époux et père : telle était la disparité constitutive de leur couple. Mais le premier public d'Ibsen voyait ailleurs le mal dont souffrait ce ménage – dans le machisme condescendant du mari ou bien dans l'infériorité juridique de la femme –, mal auquel on pouvait donc remédier par une réforme morale ou légale. En fait, même en claquant avec fracas la porte de sa maison de poupée, Nora la laisse entrouverte au « plus grand miracle » : celui d'un vrai mariage avec ce même mari – concession factice, s'entend, puisqu'elle avoue, lors de leur grand moment de vérité : « Je ne crois plus aux miracles. » Dans ses drames ultérieurs, Ibsen ne laissait toutefois plus de place à des illusions sur la servitude de la femme mariée, quels que soient le caractère du mari ou les droits respectifs des conjoints. Son verdict était sans appel : « Le mariage... a ruiné la race humaine ». Car le problème fondamental, à ses yeux, c'était cette institution même, conçue comme elle l'était pour que la femme pourvoie au foyer conjugal et donne au mari des enfants qu'elle élève, sans autre possibilité de se révolter et que de renoncer au sexe et à la maternité. Alors qu'après Nora, certaines héroïnes ibsénienne, à commencer par Madame Alving dans *Les Revenants* (1881), se soumettent et souffrent faute de recours, la féroce Rita, dans *Le Petit Eyolf* (1894), estropie, puis tue (par inadvertance, s'entend) l'enfant qui servait au mari de refuge affectif.

Du moins aime-t-elle son mari, cette Rita d'Ibsen, si mortellement que ce soit. Mais l'amour conjugal n'abondait guère dans les belles-lettres de l'époque. Dans *La Sonate à*

Kreutzer, de Léon Tolstoï (1887-1889), le mari qui tue sa femme l'a en horreur, du fait précisément qu'il lui est charnellement asservi ; c'est son état de mari et de père qui suscite la jalousie à l'origine de son acte. Tolstoï dépeignait son héros assassin comme exceptionnel uniquement parce que ce maniaque cédait à la pulsion meurtrière que d'autres maris réprimaient.

Si, pour Guy de Maupassant, le mariage tuait l'amour, ce n'était pas en fonction d'une dialectique tolstoïenne de luxure et de honte ; c'était plutôt parce que le rôle d'épouse et de mère tenu par la femme étouffait la liberté dont l'amour a besoin. Son *Adieu* (1884) déplore la déchéance d'une ancienne maîtresse réduite à l'état d'épouse et de mère, et, dans *Il était une fois* (1880), une grand-mère regrette l'âge d'or mythique où le mariage ne servait qu'à faire des petits, l'amour s'épanouissant ailleurs. Pour Anton Tchekhov, également, l'amour finissait là où commençait la vie de famille.

2. La guerre des sexes

Mais le regard le plus impitoyable porté à l'époque sur les époux et les parents était celui d'August Strindberg. À l'encontre des visionnaires romantiques du début de son siècle, qui voyaient ce qui n'existait pas, Strindberg était le chef de file d'un clan qui, tel son enfant autobiographique du dimanche dans *La Sonate des spectres* (1907), voyait ce qui était, mais qui passait inaperçu, du moins avant qu'il ne l'ait baigné d'une lumière flamboyante. Ce que Strindberg a ainsi dévoilé, c'est avant tout la guerre des sexes, une lutte meurtrière pour le pouvoir qui régirait la physiologie et la psychologie de l'amour. Le mariage serait l'arène de choix de cette lutte ; les enfants lui serviraient d'instruments ; la jalousie serait son arme principale. Dans *Le Père* (1887), une femme rend son mari fou d'incertitude quant à la paternité de leur enfant. Dans *Mademoiselle Julie* (1888), les deux époux projettent leur amour et leur haine à travers leur fille, tant et si bien que celle-ci finit par se suicider. *La Danse de mort* (1901) dépeint un couple vieillissant enchaîné de longue date dans une étreinte mortelle. *La Sonate des spectres* voit se perpétuer un foyer d'apparence respectable, marqué en fait par « le crime, la fourberie et les faussetés de toutes sortes. » D'un frère et d'une sœur nés d'une trêve de courte durée entre les parents, dans *Le Pélican* (1907), l'un met le feu à la demeure familiale, alors que l'autre crie, lorsqu'ils périssent ensemble : « Il faut que tout brûle ou nous n'en sortirons jamais. »

Dans *Mademoiselle Julie* et surtout dans *La Sonate des spectres*, la guerre des sexes pour le pouvoir va de pair, plus qu'à l'ordinaire, avec l'escroquerie financière et l'imposture sociale chez Strindberg, qui décelait la lutte génitale fondatrice sous les manigances du grippe-sou et de l'arriviste. Mais chez ses contemporains, pour d'innombrables littérateurs, le foyer était une unité autant économique qu'affective, aussi fertile en conflits et rancunes autour de la propriété qu'autour du sexe. Pour Émile Zola,

dans *La Terre* (1887), la vie de famille est avant tout une bataille économique où même la luxure sert la convoitise. Celle-ci, sous diverses formes, fait que le paysan héros du livre épouse sa cousine, viole sa belle-sœur, tue sa mère et brûle son père tout vif. De la même trempe, *Les Frères Golovlev*, de Mikhaïl Soltykov-Tchetchedrin (1880), est la lugubre saga d'un koulak qui, quoique dévot, saigne à mort sa famille tout entière, ses trois fils compris, puis, seul survivant, expire sur la tombe de sa mère en la suppliant de lui pardonner. Mais les familles paysannes de la littérature pouvaient rivaliser jusqu'au meurtre tout autant pour la terre que pour le sexe étroitement liés, comme dans *Les Paysans*, de Wladislav Stanislaw Reymont (1902-1908), ou *Le Veuf*, de Ludwig Thoma (1911). En règle générale, dans ces romans rustiques, la lutte familiale se déroulait de manière brutale et à ciel ouvert, alors que, dans un décor bourgeois, même dramatisé par l'expressionnisme d'un Strindberg, elle restait occulte et insidieuse.

3. La violence faite aux enfants

Dans ce combat à huis clos, les forts pouvaient abuser impunément des faibles. Ainsi, dans *Le Pélican*, le fils dit à la mère : « Tu sais bien comment tu as tué mon père en le poussant au désespoir, ce qui échappe à la justice ». Comme ce fils et sa sœur, la « Mademoiselle Julie » de Strindberg et le « Petit Eyolf » d'Ibsen étaient eux aussi victimes des conflits matrimoniaux entre leurs parents. Moins subtil, *L'Enfant*, de Jules Vallès (1879), était le cri de défi d'un enfant battu par un père « maître de moi comme d'un chien. » Plus pathétique, la petite héroïne de *Hannele*, de Gerhart Hauptmann (1893), fuit la brutalité de son beau-père dans un suicide idéalisé par des visions naïves du paradis. Inversement, les faibles pouvaient abuser des forts au sein de la famille en exploitant leur dépendance. Ainsi, dans *La Métamorphose*, de Franz Kafka (1915), un jeune soutien de famille surmené est hanté par l'idée fixe d'être devenu un énorme insecte – image particulièrement frappante de la famille aliénante et déshumanisante.

Mais, d'ordinaire, la violence infligée aux enfants par leurs parents, dans la littérature de l'époque, ne pouvait être assimilée ni à une exploitation, ni à des voies de fait. C'était plutôt que les adultes, même les mieux intentionnés, ne pouvaient simplement pas surmonter le gouffre subjectif qui les séparait des jeunes. Peu avant la salve lancée contre la famille dans la littérature, Ivan Tourgueniev avait fait valoir, dans *Pères et fils* (1862), l'écart perpétuel de perspective et de valeurs entre les générations, écart nullement limité au système familial et que le cycle des générations lui-même finit par combler. Vers la fin du siècle, pourtant, cet écart était devenu abîme – abîme évoqué par l'auteur dramatique Frank Wedekind dans sa tragédie sur le sexe à l'école, *L'Éveil du printemps* (1891), avec ses représentants de l'autorité (parents, professeurs, prêtre) vus d'en bas comme des guignols impénétrables et inaccessibles. Selon George Bernard Shaw, dans *Mésalliance* (1910),

« entre parent et enfant, il y a un mur épais de dix pieds et haut de dix milles », puis, sur un ton comminatoire : « Que la famille soit déracinée de la civilisation ! » Le badinage de Shaw sur scène rejoignait celui d'Oscar Wilde dans *Un Mari idéal* (1895) : « Les pères ne devraient être ni vus ni entendus : voilà le seul fondement convenable de la vie en famille. » Mais, ailleurs, partout où résonnait le thème des péchés des parents, la tonalité était plutôt dépressive.

Dépendant de lointains géniteurs, les enfants, dans la littérature de l'époque, se sentaient le plus souvent désœuvrés. Le héros de *Ainsi va toute chair*, de Samuel Butler (1884 ; publication posthume, 1903) devient adulte seulement quand il reconnaît en ses affectueux parents « ses ennemis les plus dangereux du monde ». *Poil de carotte*, de Jules Renard (1894), décrit l'enfer de l'enfant qui ne parvient pas à se faire aimer de sa mère. L'héroïne de *Bien née*, de Gabrielle Reuter (1895), grandit avec la conscience d'un « gouffre insurmontable entre parents et enfants. » Surtout devant sa mère, « elle n'était qu'un ver », préfigurant ainsi le héros de la « Métamorphose » de Kafka. Sa bonne éducation la laisse sexuellement mutilée. Dans *John Gabriel Borkman* (1896), le vieil Ibsen montre un jeune homme aux prises avec un père, une mère et une tante qui tous l'étouffent de leur amour, jusqu'à ce qu'il crie « Je n'en peux plus » et qu'il coure s'abriter auprès d'une femme fatale qui l'attend dans la nuit orageuse. Un jeune garçon se sentant exilé en famille pouvait aussi se réfugier en une retraite intérieure, comme le petit Marcel dans *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust (1913).

Mais il y avait des phénomènes peut-être pires, dans les belles-lettres de l'époque, que ces existences détruites par la famille : c'étaient les suicides d'enfants. La nouvelle *Tête de classe*, de Marie von Ebner-Eschenbach (1897), était typique, voire banale : là, un écolier épuisé, qui échoue à un examen crucial pour son prestige scolaire, se noie plutôt que d'affronter ses parents ; après les obsèques, l'épouse persécutée essaie de calmer le désespoir de son tyranneau de mari en lui répétant qu'il n'avait voulu que le bien de l'enfant en le poussant trop loin. Des suicides d'enfants figurent dans trois des autres ouvrages déjà cités (*Le Canard sauvage*, *L'Éveil du printemps* et *Hannele*), et des suicides à l'âge adulte provoqués par une éducation abusive dans quatre autres (*Les Frères Golovlev*, *Mademoiselle Julie*, *Le Pélican* et *La Métamorphose*). Cette dernière sorte de suicide hantait en particulier le théâtre de Gerhart Hauptmann. Dans son *Avant l'aube* (1889), une fille attend à ses jours uniquement par peur d'être atteinte de dégénérescence comme son père. Dans ses *Âmes solitaires* (1891), un fils consciencieux ne trouve pas d'autre issue pour s'échapper de la pieuse demeure parentale qui l'empêche de respirer. Et, dans *Michael Kramer* (1900), un jeune sculpteur hors norme choisit cette façon de fuir le dédain de son père, qui ne voit en lui que l'objet de la risée universelle.

4. La sexualité intra-familiale

Mais ce n'était pas seulement par suite des tensions qu'elle engendrait que la famille était honnie dans les belles-lettres de l'époque. Celles-ci lui reprochaient encore de s'être sacralisée pour cacher sa sensualité fondamentale. Ce grief s'accordait avec les sermons qui prêchaient déjà l'ascétisme chrétien. Même Ibsen, qui n'avait que faire du christianisme, s'en est pris à la famille tout d'abord par le truchement de son prêtre Brand (*Brand*, 1866). Et la perception de la vie de famille comme un voile utilisé pour dissimuler la honte de l'acte de chair a conduit Tolstoï à assimiler la conjugalité à la bestialité dans *La Sonate à Kreutzer*. Du moins son héros assassin de sa femme a-t-il proposé au passage une alternative à l'abolition de la famille : que la race humaine s'éteigne comme les dinosaures.

Le romantisme s'était déjà moqué de la bienséance familiale bourgeoise et de son culte des humbles vertus domestiques. Puis, de *Madame Bovary*, de Flaubert (1857), à *Effi Briest*, de Theodor Fontane (1896) en passant par *Anna Karenine*, de Tolstoï (1877), le roman a affiché une sympathie croissante pour la femme victime de la suprématie morale accordée au mariage et à la maternité. Là aussi, Ibsen a surenchéri. L'héroïne de *Hedda Gabler* (1890), bien que mariée et enceinte, porte son nom de jeune fille pour souligner combien son rôle conjugal et maternel lui était étranger. Derrière les bonnes manières qu'elle affiche, elle méprise son mari, frémit à la perspective de la visite de sa tante par alliance, prend en horreur sa demeure, pourtant redécorée à son goût, et refuse avec hauteur d'admettre sa grossesse. Mais elle ne se console pas non plus, comme tant d'autres, dans l'adultère : elle recule devant le sexe autant que devant le risque de scandale. Contre ce piège, elle va réagir avec une violence nihiliste. Elle fait rechuter un historien alcoolique devenu abstinent, brûle la seule grande œuvre manuscrite à laquelle ce dernier tenait et lui donne un revolver pour se tuer, avant de se tirer enfin elle-même une balle mortelle dans la matrice avec un revolver identique. « Mais cela ne se fait pas » : ce fin mot de l'histoire, lâché par un juge qui avait cherché en vain à être son amant, en dit long quant au code de contraintes dont l'héroïne a fini elle aussi, onze ans après Nora, par se libérer avec fracas.

L'éthique familiale imposait l'amour au foyer, mais cette obligation était blâmée pour plusieurs raisons dans la littérature de l'époque. L'une d'entre elles était que cette injonction risquait d'encourager un érotisme qui se heurtait alors à un antique tabou. Or, l'inceste librement accompli dans *La Terre*, de Zola (1887), ou *Le Sang des Walsung*, de Thomas Mann (1905), était plus facilement admis que l'inceste rejeté dans *Les Revenants* d'Ibsen, l'inceste infligé dans *Avant l'aube* de Hauptmann ou l'inceste frustré dans *La Métamorphose* de Kafka. Quant à l'amour exprimé ou ressenti en deçà de l'inceste : « Maman, combien j'ai espéré que tu ne m'aimerais pas autant », s'exclame le fils outragé dans *Les Revenants*. Mais ce qui était plus dur encore, c'était l'obligation d'aimer ses proches, même les plus haïssables, sous peine d'éprouver de cuisants remords. Toujours dans *Les Revenants*, un prêtre demande à une mère : « Avez-vous oublié qu'un enfant doit

aimer et honorer son père et sa mère ? » Et la mère de répliquer : « Ne parlons pas dans l'abstrait ! Demandons-nous plutôt : est-ce qu'Osvald devrait aimer et honorer le Capitaine Alving ? » La réponse, Madame Alving la connaît, elle qui, pourtant, a menti à son fils Osvald pour préserver l'image paternelle, et elle l'exhorte peu après, en empruntant le langage même du prêtre : « Est-ce qu'un enfant ne devrait pas dans tous les cas ressentir un tant soit peu d'amour pour son père ? » Et Osvald de répondre, dans l'esprit même de sa mère : « Est-ce que toi, si éclairée par ailleurs, tu t'accroches vraiment à cette vieille superstition ? » Le cercle familial se referme alors autour d'Osvald comme une corde autour de son cou, lorsqu'il succombe à la même dégénérescence que le père qu'il rejette. Gerhart Hauptmann a repris ce fatal schéma dans *Le Dîner de paix* (1890). Victime de la même affection mentale que son père, un fils demande : « Crois-tu que je ressente un respect spécial pour mon père ? Que je l'aimerais peut-être, ou éprouverais une gratitude filiale ? » Ibsen et Hauptmann parlaient tous deux d'une maladie physiologique héréditaire, mais celle-ci n'en était pas moins une métaphore sur les liens affectifs qui unissaient les enfants aux parents en dépit de leur jugement réservé. Le plus éloquent adversaire de l'« affection de rigueur » parmi les différentes piétés familiales, c'était Shaw lui-même, ce soi-disant « parfait ibsénien ». Dans son œuvre *Mésalliance*, le rejeton d'un malheureux mariage s'exclame : « Ah, foyer ! parents ! famille ! devoir ! comme je les méprise ! Comme j'aimerais les voir tous voler en éclats ! ». Ici, Shaw avait une dette envers Samuel Butler autant qu'envers Ibsen. Le héros de Butler, dans *Ainsi va toute chair*, ne devient adulte qu'en finissant par reconnaître sa violente aversion pour ses parents pourtant aimants. Un coup d'œil jeté sur le règne animal suffit pour le convaincre que la famille humaine est une institution contre nature, car « les fourmis et les abeilles, de loin plus nombreuses que les hommes, piquent leurs géniteurs à mort, comme de bien entendu ». Tout difficile qu'il fût de reconnaître comme tels des parents impossibles à aimer, leur ascendant moral pouvait être dévastateur, comme dans *Bien née* ou dans *Mademoiselle Julie*.

Selon l'éthique familiale, la nécessité de maintenir les apparences était une obligation de plus. Dans *La Sonate des spectres*, Strindberg dépeint une famille « disant toujours les mêmes choses, ou ne disant rien du tout de peur de se trahir », étant liée, comme toute famille qui se respecte, par « des crimes et des secrets et de la culpabilité. » Entre *Le Canard sauvage* et *La Sonate des spectres*, tout effort pour assainir cette étouffante et hypocrite atmosphère devait tourner au tragique.

5. La dégénérescence héréditaire

Avec sa saga, entreprise en 1871, sur *Les Rougon-Macquart*, Zola a mis sous forme romanesque la notion post-darwinienne selon laquelle le véhicule de la dégénérescence de

l'espèce, c'est la famille, avec la décadence qui lui est inhérente. Cette notion s'est vite imposée. Dans *Une Maison de poupée*, Nora observe : « ...son père, c'était un homme dégoûtant qui avait des maîtresses et tout le reste ; donc, vous voyez, le fils a été maladif depuis l'enfance », et ce fils ajoute lui-même par la suite : « Chaque famille paie dans une certaine mesure ce tribut inexorable. » Deux ans plus tard, ce thème, resté marginal, de *Une Maison de poupée* était au centre des *Revenants* d'Ibsen, où un fils légitime expie les péchés du père, alors que cette même souillure épargne une fille illégitime. Encore trois ans, et une adolescente, dans *Le Canard sauvage*, devient aveugle comme son père naturel. Dans les années 1880, la syphilis et l'alcool participaient souvent au processus de dégénérescence, sans toutefois le déclencher. La débauche accélérât le déclin des *Races malheureuses* de Hermann Bang. De même, les Golovlev, dans *Les Frères Golovlev*, boivent et courent la gueuse quand ils commencent à s'abâtardir. Hauptmann, en revanche, a renoncé au vice comme ferment de la dégénérescence dans l'année qui sépare la publication d'*Avant l'aube* (1889) de celle du *Dîner de paix* (1890). Strindberg, pour sa part, n'a pas eu besoin de faire appel à ces ferments à partir de sa préface pseudo-darwinienne à *Mademoiselle Julie* – bien que, dans *La Sonate des spectres*, un cuisinier contribue au déclin de la famille en retirant les sucs vitaux de son alimentation. Jusqu'aux *Vierges aux rochers*, de Gabriele d'Annunzio (1895), ou *Les Buddenbrook*, de Thomas Mann (1901), l'image de la famille qui se dégrade progressivement à travers les générations reste un cliché littéraire, manié avec une perception et une sensibilité accrues dans la phase terminale. Un esthétisme névrotique fin de race allait de *Niels Lynhe*, de Jens Peter Jacobsen (1880), et de *Contre le grain*, de Joris-Karl Huysmans (1884), jusqu'à *Michael Kramer*, de Hauptmann (1900) et *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (1910). Un dernier mot magistral sur les maisonnées déchues, leur énergie épuisée par leurs propres règles de vie poussiéreuses, a été prononcé dans *Maisons du soir* par le comte Eduard von Keyserling (1914).

Ce thème si noir du funeste héritage familial pouvait même inspirer une comédie. Ainsi, dans *L'héritage Voysey*, de Harley Granville-Barker (1905), l'héritier présomptif d'une compagnie financière familiale apprend que son père trompe ses clients depuis des années. Il dissimule l'affaire en attendant la mort de son père, se tenant prêt, néanmoins, à indemniser les victimes les plus nécessiteuses, puis à faire banqueroute. Mais, le moment venu, les autres membres de sa famille reculent devant cette éventualité. Pis, son comptable essaie de le faire chanter et deux de ses vieux clients et amis, méfiants, le pressent de solder leurs comptes. À force de chercher à dissimuler le déficit de la firme en attendant de pouvoir le combler, le héros prend goût à la spéculation et à la filouterie, tout comme son père auparavant. Et cela finit par le rendre sexuellement plus attirant, à tel point que la cousine qui, jusque-là, l'avait méprisé, en vient à répondre à son amour. Comme il devait le déclarer à sa famille réunie à l'occasion des obsèques du père : « Vous avez tous du poison

dans les veines », pour ajouter ensuite : « Qu'ai-je à dire, moi-même ? J'en ai sans doute aussi. »

6. Le réquisitoire littéraire contre la famille

Voilà le genre de griefs contre la famille qui a inspiré les lettres européennes pendant un bon tiers de siècle avant 1914. Je n'en ai donné ici qu'un bref échantillon, effleurant à peine l'énorme littérature qui s'y rapporte. Depuis les plus grandes œuvres jusqu'aux feuilletons à sensation consacrés à « des couples mal assortis et des mariages malheureux », celle-ci, faisant écho à tous ces thèmes, ne tarda pas à envahir tout le marché européen : même les ouvrages les plus abscons devaient trouver un public avide à travers tout le continent. En outre, le message ne variait guère avec le sexe, la classe ou la nationalité des auteurs ou des lecteurs. Les rares publications mieux disposées envers la famille étaient dépassées. Cet assaut romanesque ne devait pas cesser, même avec la Grande Guerre ; simplement, il n'a plus dominé la scène par la suite.

Cette lame de fond déferlant contre la famille dans la littérature européenne était sans précédent, malgré quelques exemples isolés antérieurement. Le mariage et la famille avaient été introduits dans des ouvrages de fiction presque toujours en tant que décor plutôt qu'en tant que sujets. Des conflits et des rivalités avaient déjà dressé des enfants contre leurs parents dans le drame et la poésie, le folklore et la farce, mais sans se référer à un fossé total entre les générations. La malédiction familiale sévissait dans la tragédie grecque – les horreurs des Atrides, le parricide et l'inceste d'Œdipe, le désir lascif de Phèdre envers son beau-fils –, mais sans jamais vouloir apparaître comme un effet de la vie familiale en tant que telle. Les troubadours chantaient l'antithèse qui opposait l'amour au mariage, mais celui-ci n'en était pas moins la condition préalable à toute passion extra-conjugale. John Ford a peut-être blâmé l'inceste dans *Dommage qu'elle soit une putain* (1633), comme l'a certainement fait Shelley dans *Les Cenci* (1819), mais ni l'un ni l'autre n'en ont fustigé pour autant la dynamique de la vie familiale, Shelley ayant réservé à ses tracts anarchistes sa hargne contre le mariage. Le *Tartuffe* de Molière (1664) a raillé l'autoritarisme paternel, Jane Austen, dans *Orgueil et préjugés* (1813), a moqué la sottise maternelle, sans pour cela remettre la suprématie parentale en question. Les souffrances du jeune Werther, qui voit sa Lotte adorée liée à un autre, ne mettaient pas le mariage et encore moins la famille en cause, que ce soit aux yeux de Werther ou à ceux du jeune Goethe lui-même. Ce n'était pas le facile recours au divorce, mais bel et bien le renoncement que prêchaient les *Affinités électives*, de Goethe (1809), aux amants mariés qui, chacun de leur côté, commettaient dans leur cœur l'adultère. Dickens et Balzac peignaient de mauvaises familles en noir pour en peindre de bonnes en blanc. Non seulement la littérature européenne n'a pas incriminé le mariage ou la famille avant Ibsen, mais elle l'a fait lorsque le marché des lettres s'est élargi,

les taux d'analphabétisme et les frais d'impression ayant les uns et les autres massivement baissé.

Cette inculcation fictive n'était pas moins puissante du fait de n'avoir été le plus souvent qu'implicite. Prenons Henry James : tout en n'étant nullement père de famille, il aurait bien pu froncer les sourcils s'il avait décrypté son propre message tacite contre le culte du foyer. La subversion passe mieux quand elle est subreptice, ce qui peut expliquer que Strindberg lui-même ait fréquemment nié être un adversaire de la famille. Parmi les écrits autres que romanesques de cette même époque, quelques autobiographies ont mis en valeur des conflits entre générations, ainsi l'ibsenien Edmund Gosse avec éclat dans son *Père et Fils* (1907). Pour le reste, l'assaut littéraire contre la famille a eu peu d'échos dans la critique sociale publique. L'Europe avait connu auparavant des ennemis déclarés du foyer, depuis les jouisseurs dionysiaques, puis les ascètes chrétiens, pour finir avec les quelques penseurs, radicaux et utopistes, qui, après 1789, en ont appelé à la fin du mariage et de la famille au nom de l'émancipation du genre humain. Dans les années 1880, cependant, leurs survivants ou descendants les plus bruyants avaient mis ces objectifs drastiques en veilleuse. Quelques excentriques jusqu'au-boutistes mis à part, les extrémistes cherchaient plutôt dorénavant à réformer la famille. En 1869, Alfred Naquet exaltait encore l'amour libre universel en partant de prémisses néo-malthusiennes et il écartait le divorce comme superflu ; alors que, dès 1876, au contraire, il préconisait le divorce comme moyen de préserver la famille et de relever la fécondité. Même les humanistes les plus audacieux des décennies suivantes, Nietzsche et Freud en tête, ménageaient la famille (nonobstant le farouche célibat de Zarathoustra). Les sociologues y voyaient un instrument de cohésion et de continuité sociales. Les anthropologues soulignaient son universalité en inventoriant ses diverses formes. De pesantes études sur la dégénérescence ne présentaient pas celle-ci comme inhérente à la famille ; au contraire, les autorités publiques, les pédagogues, les religieux, les hygiénistes, les psychologues, les criminologues, tous tenaient la famille pour un rempart de la salubrité sociale qui devait donc être protégé, soigné, renforcé. Depuis plus d'un siècle, la famille, en substituant la camaraderie conjugale et parentale aux vieilles normes patriarcales, paraissait en être devenue à la fois plus solide et plus intime ; elle se constituait en fait et en théorie comme un refuge du monde extérieur qui avait ses racines dans les liens affectifs de ses membres. La tendance littéraire inverse était comme le revers de la conscience publique – une contre-tendance latente aux prises avec les valeurs familiales ancrées dans les instincts et les attitudes des Européens, valeurs s'affirmant alors comme jamais auparavant.

7. La croissance démographique et l'introduction du contrôle des naissances dans le mariage

Quel phénomène a bien pu avoir déclenché ce rejet massif de la famille dans la littérature de fiction à travers toute l'Europe? Il faudrait en chercher les causes d'abord dans la famille elle-même – vérifier si elle n'avait pas subi un changement radical durant ces mêmes années. Or il y a bien eu un changement radical, car c'est alors que le contrôle des naissances a envahi le mariage dans l'Europe toute entière.

Depuis toujours, comme Malthus l'a vu ou deviné, la population de l'Europe s'était réglée elle-même pour prévenir ou réparer les ravages de la famine ou de la peste. Les naissances hors mariage étant découragées, la fécondité légitime augmentait ou diminuait avant tout avec l'âge des mariées, puis avec les taux de mariage, et enfin avec la durée de l'allaitement. L'âge des mariées et le taux des mariages s'adaptaient aux conditions de pénurie ou d'abondance d'une époque et d'un endroit à l'autre, sur la base quasiment invariable de la fécondité naturelle dans le mariage, c'est-à-dire du refus de toute intervention consciente dans la sexualité conjugale. Or, le terme convenu de « fécondité naturelle » est inadapté en ce sens que les autres espèces qui s'accouplent contrôlent leur fécondité par l'abstinence, la réduction des portées, les avortements, l'abandon de leur progéniture et l'infanticide, bien plus qu'en restreignant leurs rapports. Des taux de fécondité légèrement inférieurs à ceux de la population environnante ont été constatés pendant quelques générations, aux débuts de l'Europe moderne, chez certains groupes humains aisés, éduqués, le plus souvent urbains, ce qui a fait présumer la pratique, par ces groupes, d'un certain contrôle des naissances – que ce soit dans la bourgeoisie de Genève, Rouen et Lyon ; ou chez les juifs toscans ; les calvinistes hongrois ; les aristocrates vénitiens, génois, florentins, milanais et belges ; et surtout chez les ducs et pairs de France. D'autres exemples anciens de contrôle modéré des naissances dans le mariage sont sans doute restés inaperçus. Mais le fait que toutes les entraves connues à une fécondité incontrôlée dans le mariage soient restées isolées, sporadiques et limitées, confirme la règle fondamentale selon laquelle la population de l'Europe tendait spontanément à contenir son potentiel très élevé de reproduction dans des limites acceptables, grâce à des ajustements globaux excluant toute ingérence volontaire dans la fécondité conjugale. En fait, ces accommodements spontanés servaient à protéger la fécondité dite naturelle dans le mariage. Celle-ci constituait donc pour ainsi dire le nœud psychologique de la famille pré-moderne. Même l'infanticide plus ou moins avoué pouvait être coutumier dans des unions où le contrôle des naissances était impensable.

Les Européens se sont mariés davantage, et de plus en plus jeunes, à mesure que leurs conditions de vie se sont améliorées tout au long du XIX^{ème} siècle. Parallèlement, leur mortalité, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, avait baissé de façon drastique, du fait surtout

d'une meilleure alimentation et d'une meilleure hygiène, mais aussi d'un souci nouveau de conservation des enfants. Avec un nombre de plus en plus important de rejets atteignant ainsi l'âge de la procréation, le problème s'est posé à l'Europe de contenir cet afflux d'êtres humains dans des limites acceptables, en dépit de la surmortalité des mâles en âge de se marier due aux guerres de la Révolution et de l'Empire. L'émigration massive qui s'ensuivit ne redressa guère le bilan. Dans le même temps, la nation la plus riche et la plus audacieuse du continent devait prendre un autre tournant. Le contrôle des naissances dans le mariage, déjà connu des Français, surtout aisés et éclairés, au moins depuis le XVI^{ème} siècle, a commencé à s'étendre à toute la nation au moment de la Révolution. La fécondité matrimoniale a diminué régulièrement jusqu'aux années 1840, puis s'est un peu stabilisée pendant une génération environ, avant de reprendre son mouvement déclinant vers la fin des années 1870. Et c'est seulement alors, à partir des années 1870, que le reste de l'Europe s'est mis de la partie et a commencé à limiter volontairement les naissances dans le mariage – les élites et l'*intelligentsia* d'abord, les peuples plus nordiques et en général les habitants des villes en premier lieu, mais dans toutes les régions géographiques et dans toutes les couches sociales au cours d'une génération à peine, avec des conséquences révolutionnaires pour l'Europe tout entière.

Les Européens ont donc admis le contrôle des naissances légitimes, faute d'alternative valable face à une menace existentielle aiguë. On a longtemps cherché – sans succès – la raison de ce tournant historique dans diverses corrélations hypothétiques déclinées les unes après les autres – l'industrialisation, la sécularisation, l'urbanisme, le féminisme, la diffusion des connaissances ou des moyens anticonceptionnels. Le problème est que cette révolution conjugale européenne doit être appréhendée comme un acte collectif, en tant que processus de groupe. Dès les années 1870, l'Europe devait faire face à une invasion interne potentiellement dévastatrice. Avec le taux de croissance qu'elle affichait alors, sa population, qui s'élevait à quelque 330 millions, se serait acheminée vers deux milliards au cours du siècle suivant – perspective véritablement affolante. Pour endiguer ce raz-de-marée de la manière traditionnelle, en jonglant avec les taux de mariage et les âges au mariage pour atteindre les proportions aisément obtenues grâce au contrôle conjugal des naissances, il aurait fallu soit condamner deux femmes sur trois à un célibat définitif, soit interdire à toute femme de se marier avant l'âge d'environ trente-cinq ans – options absolument impensables. Voilà pourquoi les Européens en sont venus à adopter de préférence le contrôle des conceptions, en plus du recours massif à l'émigration. Et, cette mesure radicale ayant été prise elle-même un peu trop tardivement, ils l'ont complétée en s'auto-massacrant à partir de 1914.

8. Une double incidence psychologique

Le contrôle des naissances a eu sur la vie familiale deux sortes de conséquences, toutes deux d'une importance psychologique fondamentale. Tout d'abord, à partir du moment où les couples mariés ont eu volontairement tel ou tel nombre d'enfants – en général quatre ou cinq dans les premières familles « planifiées », puis trois, puis un ou deux, en escomptant qu'ils survivraient tous –, l'investissement parental dans chaque enfant a augmenté en proportion. Les parents avaient pu aussi choyer leurs enfants par le passé, mais le bon Dieu des chrétiens lui-même ne pouvait aimer chacune de ses nombreuses créatures autant que son Fils unique. En se rétrécissant, la famille a accru son intimité affective au point de la rendre « explosive ». Lorsque le fils, dans *Les Revenants* d'Ibsen, s'exclame : « Maman, combien j'ai espéré que tu ne m'aimerais pas autant », sa mère le justifie malgré elle quand elle répond : « Oh, Osvald, mon seul garçon, tu es tout ce que j'ai en ce monde et tout ce qui m'importe. » L'effet parallèle, également crucial, du contrôle des naissances sur la vie en famille était qu'il créait un écart entre les générations, et ceci malgré le déclin de l'âge moyen à la parentalité. C'est-à-dire qu'avec la tendance des femmes à se marier plus jeunes, puis à donner d'emblée naissance à leur quota d'enfants, l'âge moyen à la parentalité avait tendance à baisser. Mais auparavant, une femme, si elle survivait, se reproduisait en général tout au long de sa période féconde : ses premiers-nés pouvaient donc avoir commencé à se reproduire avant qu'elle ne l'ait elle-même cessé de son côté. Les générations s'interpénétraient alors imperceptiblement l'une l'autre. Après les années 1870, en revanche, les jeunes couples s'en tenant typiquement à quatre, trois ou deux enfants, la brèche entre les générations devenait largement visible.

Ces deux phénomènes réunis aident grandement à expliquer ce que les littérateurs ont tout d'un coup trouvé à critiquer chez la famille à partir des années 1870, d'autant que les reproches qu'ils lui ont adressés reposaient sur des faits plus imaginaires que réels, des affabulations plutôt que des constructions logiques. Que les familles soient contre nature et intrinsèquement décadentes ; que leur facteur de cohésion soit la luxure charnelle revêtue d'un moralisme factice ; que leurs liens affectifs soient dangereusement ambivalents ; que leurs luttes intestines tendent à leur autodestruction ; que les parents, même aimants, restent inaccessibles à leurs enfants : tout ce répertoire de griefs accumulés dans les pièces et dans les romans laisse entrevoir l'existence d'une famille volontairement réduite, avec intériorisation affective et division entre les générations. Le héros de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï a même relevé ce lien de cause à effet en ce qu'il a daté le début de sa propre lutte meurtrière avec sa femme du jour où elle a adopté la contraception qui lui avait été ordonnée par ses médecins, après que son cinquième accouchement eut détérioré sa santé – autrement dit, lorsque sa matrice fit grève. De même, Strindberg laisse entrevoir l'existence d'un « sexe stérile » derrière le symbole de la crasse qui obstrue le seuil des jeunes mariés. Il va jusqu'à l'explicitier quand il parle de la malsaine famille moderne où les enfants sont

« tués dans l'œuf... dans la chambre à coucher. » Dans *Fécondité*, de Zola (1899), la famille nombreuse prospère alors que les familles restreintes dépérissent. Et Henry James a opposé la petite héroïne de *Ce que savait Maisie* (1897) au milieu « contracepteur » de ses parents : « Il n'y a pas de femmes à famille ou je me pends », s'exclame le beau-père de Maisie. « Aucune ne veut d'enfants ou je me pends encore. » Mais le thème du contrôle des naissances s'est introduit dans toute cette littérature antifamiliale seulement après que le nombre d'enfants de Nora dans *Une Maison de poupée*, égal à trois, nombre typique pour un couple de fiction, est vite retombé à deux ou plus souvent à un seul. Déjà, dans le *Pères et fils* précurseur de Tourgueniev, chacun des deux jeunes héros était enfant unique. Il en était de même des enfants dans *Les Revenants* et *Le Canard sauvage*, d'Ibsen, *Niels Lynhe*, de Jacobsen, *Races malheureuses*, de Hermann Bang, *Le Père et Mademoiselle Julie*, de Strindberg, et ainsi de suite dans les années 1880 et au-delà.

9. Le malaise de la conscience européenne

Ce qui ressort clairement, c'est que les Européens, dans leurs œuvres d'imagination, de 1870 à 1914, du haut en bas de l'échelle artistique, ont mis en lumière et surdramatisé le malaise suscité par la réduction récente de leurs familles. Ces œuvres tendaient à paraître dans les pays comme dans les milieux où le contrôle des naissances s'était établi le plus tôt. Mais cette orientation restait strictement européenne et dans son inspiration et dans sa diffusion : il ne s'était rien produit de comparable dans le seul pays qui ait pratiqué la contraception avant les années 1870, la France, ni d'ailleurs dans l'Amérique contraceptrice d'avant les années 1920. Les auteurs en cause étaient quant à eux le produit de divers modèles familiaux. Ainsi, Strindberg avait sept frères et sœurs (parmi lesquels des demi-frères et sœurs) – alors que Zola n'en avait aucun – et il s'est marié trois fois, alors que Butler ou Maupassant sont restés célibataires. De même, si, de son unique mariage, Tolstoï a eu treize enfants, Zola n'en a eu que deux d'une liaison illégitime et Shaw n'en a eu aucun. De plus, si, en ce qui concernait la famille contraceptrice, les auteurs étaient forcément sensibles à des problèmes différents selon leurs différentes expériences personnelles, ce qui importe ici, c'est l'immense écho rencontré par leurs œuvres, qui, toutes, traduisent l'aversion suscitée alors en Europe par la famille en général.

L'image littéraire de la famille aux alentours de 1870-1914 – sombre, dépressive, entachée de boue – était le revers, quelque peu cauchemardesque, de l'image officielle exaltant la famille qui dominait alors en Europe. Elle trahissait un malaise profondément ressenti au sein de la famille et envers celle-ci à travers tout le continent. Et cette vision catastrophique était une vision coupable.

La source de la culpabilité qui imprégnait cette vision est évidente. La contraception conjugale avait rompu une formidable barrière morale. La chrétienté avait béni la famille,

tout au long des siècles, en partant de la prémisse païenne selon laquelle son but était la reproduction. Dans la perspective chrétienne, Dieu avait conçu le sexe en vue de la propagation, le mariage étant son réceptacle sacré. Si le sexe en dehors du mariage était déjà répréhensible, le sexe contre nature au sein du mariage, le sexe détourné de son objectif, la procréation, était encore plus dépravé – il s’agissait là d’un abus obscène du sacrement du mariage. La manière dont certaines minorités ont réussi à diminuer la fécondité conjugale, ici et là, au début des temps modernes, reste encore obscure. Mais le plus probable est qu’il y a eu moins de relations sexuelles au sein du mariage, car il n’y a pas de raison pour que, uniquement dans ces quelques cas, on ait fait fi des imprécations cléricales contre l’avilissement du mariage par le sexe et pour le sexe. Le coït interrompu s’est insinué dans le lit matrimonial dès la fin du XVI^{ème} siècle, mais pas spécialement chez les minorités caractérisées par une basse fécondité, à l’exception des ducs et pairs de France, de sorte que, dans l’ensemble, rien n’a changé. En tout cas, l’adoption générale de la contraception dans les rapports conjugaux a marqué un renversement vertigineux de l’attitude traditionnelle des Européens envers leur corps comme envers leur âme. Elle signifiait la transgression collective d’un vénérable tabou chrétien qui s’était introduit tel quel jusque dans les mentalités post-chrétiennes. Les femmes avaient souvent pris les devants, car c’étaient elles qui avaient payé le plus lourd tribut à la fécondité naturelle, alors que les hommes avaient eu la partie plus facile, en matière de sexe préconjugal et extra-conjugal. En limitant le nombre de leurs grossesses dans le mariage, qu’elles l’aient pensé ou non en ces termes, elles revendiquaient en effet la liberté de disposer de leur corps pour s’en servir ou pour en jouir comme bon leur semblait, et non plus comme d’une machine vouée à une reproduction maximale. *Beauté inutile*, de Maupassant (1890), se présente comme un manifeste en faveur des femmes qui ne supportaient plus d’être engrossées : son héroïne, âgée de trente ans, qui croit s’être acquittée de son devoir démographique après avoir donné sept enfants à son mari, les abandonne tous. Par contraste, le fait de cesser de se reproduire par consentement mutuel dans le mariage suscitait une honte et une culpabilité latentes – honte entre les deux époux s’accouplant uniquement pour le plaisir, comme chez Tolstoï, et culpabilité chez l’un et chez l’autre pour avoir transgressé l’antique tabou.

10. Le « sexe stérile » contre la famille traditionnelle

Au départ, j’ai présenté la réduction concrète de la taille des familles et la critique de l’institution familiale dans la littérature romanesque de 1870 à 1914 en Europe comme étant respectivement la cause et l’effet de familles plus restreintes et plus resserrées, plus intimes émotionnellement mais divisées entre générations. Cet état de fait suscitait des tensions domestiques qui, pour la plupart, n’étaient exposées que dans des romans ou sur la scène. Mais cette description littéraire était largement en avance sur son temps. Si l’on en

juge par l'autoportrait de Strindberg dans *La Sonate des spectres*, les enfants du dimanche, en Europe, ont aperçu la lézarde dans la demeure avant qu'elle ne s'étende – ils ont anticipé dans toute leur ampleur les incidences domestiques d'une révolution démographique qui débutait à peine dans les années 1880 ou même 1890. Cette révolution, du fait du tabou rompu, est apparue lourde de culpabilité envers les enfants refusés et la nature trahie. Mais il y a plus encore : en Europe, on a pressenti en général que la contraception conjugale représentait un premier pas décisif contre la famille. Pour appeler de nouveau à témoin le Tolstoï de *La Sonate à Kreutzer*, en franchissant ce pas, une femme et mère devenait une putain. Et, pour prendre également exemple chez Henry James, la femme et mère et le mari et père qui ont enfanté uniquement Maisie ont alors versé dans le libertinage. Ou, pour remonter au point de départ lui-même de cette critique littéraire de la famille : Nora est mariée depuis huit ans, ses trois enfants sont tous assez âgés pour courir sur la scène, mais elle n'est pas enceinte ; elle a donc apparemment mis un terme à sa reproduction avant la levée du rideau. Cette première figure de femme en rébellion contre sa famille avait été aussi le premier modèle d'épouse contraceptrice. Même la phrase qu'elle lâche en quittant son mari : « Notre mariage n'a été qu'un jeu » évoque un ménage pratiquant la contraception. Sa profession de foi, c'est qu'elle ne sera plus seulement femme et mère : si c'est cela, le mariage, alors, à bas le mariage ! La fécondité naturelle dans la famille une fois mise en cause, la famille tout court ne tardait pas à l'être.

Après Ibsen, les lettres européennes, en noircissant et en accablant la famille, tendaient et à justifier la révolution contraceptrice et à la sanctionner. La première génération d'Européens à pratiquer le « sexe stérile », i.e. la sexualité non reproductrice dans le mariage, a rompu avec le modèle familial immémorial. En voulant rompre avec la famille tout court, les Européens de 1870 à 1914 ont bien pu être hantés par la vision d'une famille contraceptrice aggravant le mal inhérent à la famille en tant que telle. C'est bien ce sentiment qui sous-tendait en effet la littérature de fiction portant sur la famille, en Europe, dans cet âge d'or du réalisme social.